Товстоногов Г. А. **Круг мыслей**: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Л.: Искусство, 1972. 287 с.

Призвание театра 5 [Читать](#_TOC193182312)

Круг мыслей 18 [Читать](#_TOC193182313)

Заметки для себя 33 [Читать](#_TOC193182314)

Собрание коммунистов мира. Человек. Искусство 43 [Читать](#_TOC193182315)

Режиссура и современность 48 [Читать](#_TOC193182316)

От замысла — к воплощению 59 [Читать](#_TOC193182317)

Центральная проблема 68 [Читать](#_TOC193182318)

О новом — по-новому 79 [Читать](#_TOC193182319)

Открытое письмо Николаю Охлопкову 86 [Читать](#_TOC193182320)

Станиславский сегодня 110 [Читать](#_TOC193182321)

Про это 114 [Читать](#_TOC193182322)

Поговорим о перевоплощении 119 [Читать](#_TOC193182323)

Классик и современник 135 [Читать](#_TOC193182324)

Классика и чувство времени 151 [Читать](#_TOC193182325)

Об Андрее Михайловиче Лобанове 163 [Читать](#_TOC193182326)

Черкасов 165 [Читать](#_TOC193182327)

А. Чехов. «Три сестры». Репетиции спектакля 171 [Читать](#_TOC193182328)

В. Шекспир. «Король Генрих IV». Режиссерские комментарии 224 [Читать](#_TOC193182329)

В. Шекспир. «Король Генрих IV». Репетиции спектакля 245 [Читать](#_TOC193182330)

*Ю. С. Рыбаков*. Режиссер за письменным столом 281 [Читать](#_TOC193182331)

# **{5}** Призвание театра

Как найти кратчайший путь к сердцу и разуму своих современников? Что надо сделать для того, чтобы наше искусство было созвучным и необходимым своей эпохе?

Все мы, конечно же, хорошо понимаем, в чем состоит призвание и назначение театра и что от него, театра, ждет зритель. Но каждая осень — начало очередного сезона неумолимо ставит все те же извечные вопросы и требует поиска новых ответов.

Такова природа театра: сегодня ему тесны вчерашние рамки, а завтра будут не впору сегодняшние. Каждая пьеса может пройти и сто и тысячу раз, однако невозможно создать «театр повторного спектакля». Общение живых людей с живыми людьми — а только при этом условии может состояться театральное представление — уникально и неповторимо, как сама жизнь.

Поэтому и новая пьеса, и новый сезон, и новый зритель — всегда чистый лист бумаги, новый холст, ждущий иного уровня знаний, иной свежести восприятия мира, иной глубины обобщений. Хотя, казалось бы, вот уже не одно тысячелетие неизменны компоненты, из которых слагается спектакль. Но ведь и великие поэты, заново открывающие мир, пользуются всего-навсего словами.

Последнее время участились сетования на то, что, отказавшись от былых штампов, театр оброс свежими. В доказательство приводится целый реестр: отсутствие занавеса, условное оформление, кинопроекция, вертящийся круг.

Действительно, за минувшие несколько лет утвердилась некая униформа театрального зрелища, что, с одной стороны, свидетельствует о поиске современных средств выразительности, а с другой стороны, подтверждает известную истину: новация нередко порождает эпигонство. Появился удачный спектакль, скажем, без занавеса, и иные ремесленники, решив, что секрет успеха именно в этом, запускают чужую находку в «серийное производство».

Но мы-то, профессионалы, обязаны разобраться в сути явления, дать себе отчет: в плохих спектаклях нас раздражает отсутствие не занавеса, а большой гражданской мысли, самостоятельного художественного замысла. Если бы беда заключалась в занавесе, проблема решалась бы куда как просто: взяли несколько метров плюша, да и завесили от неглубокого взгляда серьезные пробелы сценического зрелища.

Нельзя исследовать достоинства формы изолированно от содержания. Выразительные средства сами по себе ни {6} хороши и ни плохи: их качества определяются только соотношением с идеей пьесы, со смыслом, заложенным в произведении, со строем мыслей, особенностями мироощущения и поэтики данного автора.

Условные декорации или «всамделишные» березы, вертящийся или статичный сценический круг сами по себе не способны превратить спектакль в новаторский или старомодный, в яркий или серый. Штамп произрастает там, где спектакль появляется на свет без четкого и глубокого идейного замысла и собственного художественного решения.

Ремесленничество неизбежно, если театр не озабочен поиском правды и поэзии живой жизни, если художник идет не от наблюдений и размышлений над действительностью, а пользуется вторичными литературными ассоциациями.

У театра есть «враг». Разбудите среди ночи любого режиссера, и он, не открывая глаз, назовет вам имя этого «врага»: драматургия.

Вот уже две с половиной тысячи лет, то есть ровно столько, сколько существует театр, драматургия мешает ему шагать к вершинам. Она вечно «отстает», «не поспевает за бегом времени», она постоянно «в большом долгу», она «идет не в ногу», она «плетется в хвосте».

Так и сейчас. Если бы ко мне или к любому из моих коллег явился дед-мороз и спросил, какой подарок достать из волшебной сумы, мы ответили бы хором и без запинки: хорошую пьесу. Ту, заветную, единственную, где словам тесно, а мыслям просторно. Которая поможет театру и людям сделать еще один шаг навстречу красоте и гармонии человеческого духа.

И все-таки мне хочется хоть один раз нарушить эту добрую, многовековую традицию. Конечно, куда приятнее в разговоре о путях современного театра выпустить очередную обойму в сторону секции драматургов Союза писателей. Нас, мол, театров, много, а пьес — мало; мы — яркие, а пьесы — серые, мы — разные, а пьесы — одинаковые.

Представим себе такую невероятную картину: в каждой литературной части ждут своей очереди, ну, скажем, три современные пьесы, равные по художественным достоинствам «Чайке» и «Оптимистической трагедии». Сможем ли мы тогда свалить все пустующие кресла в партерах и галерках на головы драматических писателей?

Очень трудно не повторяться, делая театр.

Еще сложнее избежать цитат и банальности, размышляя о театре. А может, и не надо претендовать на оригинальность?

{7} Не следует, на мой взгляд, в искусстве хвастаться «таким-то количеством спектаклей на такую-то тему». Стремиться следует к торжеству мастерства, подлинного, идейного. Ибо ничто так не компрометирует мысль, идею, как серые, неточные, фальшивые слова. Слова — одежда фактов, сказал Горький. Эта формула применима и к языку сценического искусства, где, как и во всякой поэзии, одинаково важно не только что сказать, но и как сказать.

Минули или почти минули времена, когда всякий разговор об образности объявлялся чуть ли не проповедью формализма. Злободневность темы перестает служить спасательным поясом для авторов. Усердного копииста постепенно сменяет театр поэтический, многокрасочный, полимерный.

Однако здесь неумолимо действует и обратная связь. Самая великолепная форма ничего не стоит, если она не подчинена масштабной идее. Не к месту применяемые вращения сценического круга не в состоянии заменить сложных психологических поворотов, а световой занавес — блеск авторской мысли. В сегодняшней практике такие примеры, к сожалению, найти можно.

Уж слишком просто стало иной раз прослыть новатором.

Берется пьеса, можно новая, но лучше всего известная. Изучается — очень приблизительно — история ее сценической жизни. Потом выворачивается наизнанку драматург (почему и удобнее брать покойного писателя — он не пожалуется). Потом создается действо с единственной сверхзадачей: «чтобы не как во МХАТе». Причем выбор способов ниспровержения авторитетов безграничен, особенно если казна театра так же богата, как и фантазия постановщика.

Пусть многим зрелище не понравится. Некоторые все равно изрекут: «Свежо! Необычайно!» Искомый результат достигнут: произведение объявляется спорным. Теперь режиссер может ложиться спать спокойно: лавры Колумба у него в кармане.

Дабы не быть неправильно истолкованным, спешу оговориться: я не против полемичности в самом искусстве и вокруг него. Наоборот, я — за. Лишь бы спорность возникла от существа, а не от желания быть заметным.

Если в процессе работы режиссер занят самовыявлением, а не извлечением, утверждением истины, актеры почувствуют это. И как бы ни был ловко и ладно сколочен спектакль, зритель рано или поздно обнаружит внутреннюю пустоту его строителей. Вне большой мысли нет художественного образа, а ложная идея ничуть не лучше безыдейности.

Такие тенденции тревожны не только вредным, а то и губительным влиянием на отдельные талантливые судьбы {8} и художественные вкусы. Опасно другое: слишком модные (они же — псевдоспорные) произведения смещают порой эстетические критерии. Не знаешь, как поступить. Откровенно не примешь, не пойдешь на компромисс — прослывешь ретроградом, да не просто прослывешь, а вроде и в самом деле станешь. Ведь автор-то явно одаренный, бунтует против рутины (что всегда хочется от всей души поддержать), стремится к непроложенным тропинкам (а если завели они его не туда, это, как говорится, другой вопрос). Не выскажешь своих сомнений — согрешишь против собственной совести, против объективности. Так и остаешься перед дилеммой: с одной стороны так, с другой — эдак. А ведь не должно существовать взаимоисключающих сторон!

В кардинальных вопросах советские художники исповедуют единую веру, стоят на одной идеологической платформе. Социалистический реализм, истинная, а не декларативная партийность творчества — вот наша общая вера. Призывая к художественному многообразию, к процветанию разных жанров и стилей, нетождественных индивидуальностей, мы не имеем права сдавать те принципиальные позиции, на которых стояло и будет стоять отечественное реалистическое искусство. Наш спор о выборе изобразительных средств ни в коей мере не должен восприниматься как личные обиды, переходить в распри.

Без новаторства любая традиция мертва. Но наше сегодняшнее мастерство может основываться только на том, что накоплено предыдущими поколениями. Неразумно изобретать своим умом тяпку, когда давно придуман комбайн. Глупо и расточительно каждый раз начинать с нуля, пренебрегая уже открытым, завоеванным, понятым.

Из спектакля, где режиссер — самодержец и деспот, уходит тот кислород, тот целебный источник, откуда во все времена черпал свои живительные силы русский и — позднее — советский театр. Ни одна из проблем поиска новых выразительных средств, ни один из методов современной режиссуры не обретет реальности, не принесет плодов, если не будет выявлен через актера. Почему так внимательно, вдумчиво следят за нашими премьерами зарубежные коллеги? Потому что в лучших наших постановках режиссерской замысел и образный ход, сколь бы самобытным и ярким он ни был, всегда помножены на неравнодушное актерское сердце, на его гражданское мироощущение, на психологию.

Сошлюсь на примеры из собственной практики. Мне трудно судить о месте Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького в сегодняшнем сценическом искусстве, но я убежден: «Идиот» и «Горе от ума» не завоевали {9} бы такого признания, если бы к зрителю не вышли такие крупные, мыслящие, чувствующие личности, как Кирилл Лавров, Евгений Лебедев, Иннокентий Смоктуновский, Сергей Юрский и другие — не исполнители — нет! — а равноправные соавторы спектаклей.

Уход некоторых нынешних спектаклей от Станиславского — еще не истребленная реакция на ту догму, в какую одно время волею обстоятельств превратили гениальное учение реформатора русского театра (на нем, кстати, зиждется все мировое прогрессивное сценическое искусство, да и кинематограф тоже без него развиваться сегодня не может). Существовавшая в ту пору практика не во всем подтверждала тезисы, провозглашаемые с кафедр. Возникало несоответствие между теорией и практикой, подрывающее авторитет самого учения. Тогда дело доходило прямо-таки до курьезов. Ретивые, но невежественные директора вывешивали за кулисами примерно такие распоряжения: «С 10 февраля приказываю всем артистам играть по системе Станиславского».

В этом меньше всего виноват сам Станиславский. Теперь, кажется, нам окончательно пора понять: отказываться следует не от Станиславского, ибо открытые им законы воспроизведения жизни человеческого духа вечны, а от вульгарных способов пользоваться им, от фарисейского толкования его методологии. Само собою разумеется, что это не освобождает нас от поисков, ибо всякое учение сильно, если оно развивается, если оно — в пути.

Нас волнует — не может не волновать — вечный вопрос художников всех эпох: что современно? Каждый прокладывает свою дорогу к истине. Основные принципы реализма не разрушаются, а укрепляются, если их открывать вновь и вновь.

Да, современность сегодня — не в декларативности, не в иллюзорном правдоподобии. Ищутся и уже обозначились некоторые черты лица современного театра, стремящегося к поэтической правде жизни. Лаконизм, максимальная очищенность и конкретность выразительных средств, «говорящая» деталь, вырастающая в реалистический символ, интеллектуализм актерского исполнения. Но все эти признаки в конце концов все равно обернутся ремесленничеством, если произведение несовременно в самом главном, если автор его не участвует в битвах своей эпохи. Идейная направленность, воздух времени, которым дышат твои современники, — вот откуда начинается (или не начинается) искусство.

Здесь я вынужден все-таки нарушить благородное обещание; данное в начале настоящих заметок. Нет, никак не обойтись без обращения к писателям ни в самом нашем деле, ни в беседе о его нуждах и болезнях.

{10} Театр может существовать — худо-бедно — без денег, без молодой героини и даже без главного режиссера (увы, такие случаи наблюдаются). Но без пьесы — никогда, как ваятель — без гипса, как хлебороб — без земли и семян. Может, театр и действительно начинается с вешалки, но только тот, у которого есть пьеса.

Современная пьеса и хорошая пьеса — понятия далеко не всегда тождественные. Здесь, как в каждом большом деле, главенствующая роль принадлежит мастерству.

Несовременность по самой сути, а не по внешним приметам — вот что, на мой взгляд, делает пьесу глубоко неинтересной зрителю. Человек середины XX века, хочет он этого или не хочет, ежедневно получает огромное количество информации — из газет, книг, радио, кино, телевидения да просто из окружающей его жизни. Драматурги же почему-то эту осведомленность зрителя не учитывают, поэтому их произведения порой антиинтеллектуальны, хоть речь часто в них идет и о делах сегодняшних, о физиках, например.

Герои многих пьес, принадлежащих подчас даже перу маститых и признанных драматургов, порой заняты разрешением конфликта хоть и реального, но уже ликвидированного или во всяком случае замеченного партией и государством. Искусство может влиять на жизнь, если оно проникает вглубь, угадывает тенденции скрытые; если же оно идет вслед событиям, оно, по-моему, теряет кровную связь с жизнью народа, становится в лучшем случае плакатом, инструкцией.

Меня очень беспокоит часто встречаемое упрощенное понимание функций искусства в обществе.

— Хорошо, что вы поставили Горького, — говорят некоторые. — Но когда же выйдет спектакль, помогающий нашему зрителю решать злободневные вопросы?

По-моему, так утилитарно рассматривать пользу театра нельзя. Трудно требовать, чтобы, посмотрев спектакль, наутро человек побежал на службу воплощать преподанные со сцены уроки.

Сегодняшний зритель завоевал право на подлинную сложность. Если можно с ходу сказать, про что написана пьеса, значит, она не отличается особым богатством содержания. В самом деле, разве можно определить «Войну и мир» как произведение только о патриотизме? Ведь тем самым мы выхолащиваем, обкрадываем суть, смысл творчества Толстого.

Искусство — пропаганда в высшем смысле слова. Но без этого *высшего смысла* нет искусства. Оно не может ограничиваться выполнением чисто познавательных и популяризаторских функций (для этого существуют другие формы пропаганды). {11} Оно перестает быть искусством, если не проникает в сложные сферы мышления, если глубинная философия подменяется простой моралью, инструкцией.

Чем привлекательны лучшие литературные, сценические герои прошлых лет, почему так щедро обогатили они наш душевный опыт, надолго стали верными и нужными спутниками? Очевидно, прежде всего потому, что в их внутреннем мире отразилась и сконцентрировалась эпоха, их породившая. Ведь известно, что абстрактных героев не бывает, и только тот воссозданный искусством характер сохраняет свое гражданское, нравственное влияние, способность воздействовать на людей последующих поколений, который связан со своим временем тысячей неразрывных нитей, несет в себе характерные и неповторимые его черты. Общечеловеческое без конкретно-исторического не существует.

Но случается, в какой-то момент этот характер, именно в силу своей значительности, жизненности, столь прочно овладевает нами, что мы, порой для себя незаметно, начинаем ожидать, требовать не появления новых героев той же силы, наполненности характеров, героев нашего сегодняшнего времени, а копирования эталонов, абсолютной с ними тождественности в новых литературных и сценических созданиях. В художественной практике такая инерция мышления приводит к попыткам, впрочем, предпринимаемым обычно с наилучшими намерениями, вырвать героя из «контекста» одной эпохи, нарушив при этом их сложные и многообразные взаимосвязи, и механически «пересадить» в другую. В результате и герой, и эпоха оказываются чрезвычайно обедненными. Время не стоит на месте, и герой советской драматургии (будем сейчас говорить о ней), увиденный в реальной действительности, сохраняя преемственность в вещах главных, основополагающих, развивается, изменяется во времени, что-то теряя, от чего-то избавляясь, многое накапливая и приобретая. Причем он, герой этот, должен развиваться быстрее, чем когда бы то ни было: наше общественное устройство создает наилучшие условия для всестороннего раскрытия человеческой личности, и произведения драматургии, естественно, запечатлевают эти жизненные процессы.

Сохраняя в поле зрения непреходящее, общее, искусство обязано улавливать такие вот изменения, осмысливать их — только тогда мы создадим произведения, которые достойно и истинно художественно представили бы наше сегодня.

Естественно, создание на театральной сцене характера, выражающего время в его развитии, — сложнейшее дело, самое, может быть, сложное в нашей работе. Часто не хватает {12} таланта, умения мыслить на заданном современностью уровне. Легко ошибиться, принять случайное за закономерное или, напротив, недооценить то, что действительно прочно и основательно входит в жизнь. Говорить о подобных ошибках необходимо, и оценивать их следует нелицеприятно, руководствуясь единственно верными марксистско-ленинскими эстетическими принципами. Желание искусственно оградиться от критики или оградить художника от нее никогда не шло на пользу искусству. И здесь очень важно не допускать упомянутой инерции мышления, ибо она неизбежно будет задерживать искусство на уже завоеванных, уже освоенных рубежах.

Сферы действительности, в которых предпринимает художник исследования человеческой души, предельно многообразны. Скажем, в одном случае герой будет увиден, осмыслен в момент свершения им главного дела жизни, наивысшего проявления всех душевных потенций, в другом — пьеса, спектакль запечатлеют будни, каждодневный быт героя. Разные художники, в силу особенностей своего дарования, отдают предпочтение тому или другому подходу, и никак нельзя с абстрактной категоричностью утверждать, что один подход в принципе заведомо лучше, а другой — хуже.

Это азбука творчества, но тем не менее и сейчас еще в театральной среде приходится, например, сталкиваться с абстрактной, на мой взгляд, тематической классификацией: пьеса «на рабочую тему», пьеса «на колхозную тему», пьеса на «морально-бытовую тему» и т. д. При этом первые две категории относятся к генеральному направлению театра, показывающему героические свершения народа, третья же подвергается сомнению, как имеющая, в общем-то, право на существование, но постольку-поскольку, ограниченно, не слишком распространенно… В такую схему легко, конечно, втиснуть драматургию заурядную и не поднимающуюся до постижения глубин человеческого характера. Не сопротивляясь раскладыванию ее по удобным для вульгарной критики полочкам, подобная драматургия уже одним этим выдает свою нежизненность, заданность. Но вот, представьте себе, речь идет, скажем о Горьком. Что же — записать пьесу «Враги» в рабочую рубрику, а пьесу «Мещане» в семейную, морально бытовую, объявив на этом основании одну «генеральной», а другую «побочной»? Неправомерность подобного деления в данном случае самоочевидна. Как и в любом другом случае, когда мы сталкиваемся с классикой, настоящей, большой литературой.

Можно об обычном дне обычной семьи написать так, что получится произведение огромного внутреннего масштаба, {13} философского наполнения. Можно значительнейшее историческое событие низвести до мелкозлободневного уровня, подменить масштабность помпезностью. И в то же время исторические свершения становятся достоянием такой большой драматургии, как «Оптимистическая трагедия», а пьесы на «семейную» тему, обладающие внешними приметами современного быта, не поднимаются порой выше мещанского морализирования. Тема, сюжет, место действия, избранный материал могут быть глобальны или локальны. Решает в конечном итоге мера таланта художника, партийность его позиции, его верность марксистско-ленинскому мировоззрению и принципам социалистического реализма.

К тому же, на мой взгляд, просто невозможно представить себе серьезную пьесу о жизни современного рабочего, например, которая не затрагивала бы проблем этики и морали. В серьезном искусстве социальное вообще немыслимо без нравственного. Сегодня воспитание коммунистической морали, борьба за души людей — одна из важнейших задач нашего общества, а следовательно, и нашего искусства. И надо давать решительный отпор любым попыткам отодвинуть ее на задний план, объявить второстепенной, не генеральной, из каких бы благих намерений и добросовестных заблуждений такие попытки ни проистекали.

Схематизм мышления, коль скоро речь идет о герое современной драмы, обнаруживается, помимо прочего, и в сознательном или бессознательном стремлении спрямить его путь, убрать препятствия — из опасения, как бы картина борьбы, преодоления препятствий не представила бы этот путь слишком трудным, не бросила бы таким образом тени на нашу действительность в целом. Подобный взгляд на вещи грешит и непониманием диалектики развития нашей жизни, и пренебрежением элементарными эстетическими законами.

Мы успешно строим новое общество, новую жизнь. Цель ясна и определенна, компас надежен и верен. Но ведь мы первопроходцы, мы прокладываем путь, впереди нас никого нет… Так как же в этом движении — без препятствий и неожиданностей, без яростных столкновений со старым! И тяжесть борьбы ложится прежде всего на плечи самых передовых и самых лучших, выковывает их характеры, закаляет нравственность и убеждения. Кому же нужно, от кого нужно скрывать это? И разве сглаживание углов, замалчивание реальных сложностей нашего развития — разве все это не принижает советского человека, созидателя и творца, не мельчит истинных масштабов его дел и свершений?

{14} Да, мельчит и принижает, и сама природа драматического искусства очень чутко реагирует на такое принижение, делает очевидным, беспощадно разоблачает его. Ведь конфликт — основа драматургии, выявление человеческого характера в сценическом произведении помимо конфликта немыслимо. Живой человеческий характер в театральном произведении не состоится, если автор не даст возможности герою проявить себя в действии. Положительным характеристикам зритель в этом случае должен верить на слово, а декларациям в театре кто ж поверит…

Здесь мы сталкиваемся с прямолинейным и утилитарным пониманием оптимизма, не считающимся со спецификой художественного творчества. С пониманием, следуя которому, легко перейти грань, отделяющую оптимизм от самодовольства и самоуспокоенности. Искусство выражает общие тенденции, общие процессы через индивидуальные человеческие судьбы; оставаясь искусством, оно не имеет права игнорировать бесконечное многообразие этих судеб. В конце концов в ситуации данной пьесы герой может даже потерпеть поражение. Поражение или победа героя в пьесе сами по себе еще не определяют ее духа, ее направленности. Важны те гражданские, нравственные уроки, которые станут достоянием зрительного зала. Мужество, любовь к жизни, уверенность может нести и радостный, и драматичный финал. Оптимистическое мироощущение, естественное и принципиальное для советского художника, выражается опять-таки в его взгляде на мир и вовсе не обязательно — в драматургическом сюжете.

Лично мне вообще больше по душе пьесы, спектакли, где нравственный вывод, желательный художнику итог находится как бы за пределами внешней сюжетной линии и постепенно созревает в душе зрителя, заставляет его мысленно еще и еще раз вернуться к увиденному. Такой вывод, не навязанный, а тактично подсказанный театром, добытый самостоятельной душевной работой зрителя, будет по-настоящему убедительным и прочным.

Как сделать театр современным в подлинно высоком смысле этого слова? Новаторство начинается только с открытия новых глубин в закономерностях народной жизни, в человеческих характерах. Ибо только этой глубиной, только верностью масштабу жизненной правды измеряется уровень наших размышлений о жизни. Нельзя стать новатором в искусстве, не обладая передовым мировоззрением времени, не ставя перед собой великую цель служения своему народу. Большие мысли рождают большие слова.

{15} Вопрос о диалектическом единстве содержания и формы спектакля и первенствующей роли идейного замысла в равной мере относится и к прочтению современной драматургии и той, что осталась нам от иных времен.

Великий художник всегда опережает время. Обращаясь к творениям драматургов минувших эпох, надо искать способы их сценического воплощения не в прошлом. Да и можно ли в наши дни воспроизвести спектакль времен Фонвизина? Ведь для этого надобно играть его при свечах, отказаться от современной сценической технологии и всех постановочных завоеваний, накопленных за столетия. А коль скоро мы включили электрические прожектора, это уже не «как при Фонвизине». Связь классики с каждым живущим поколением сложна и тонка: вместе с эпохой умирают и многие эстетические категории.

Имеют право на существование и существуют известные нам труппы, сознательно берущие на себя функции музея, такие, как, например, Комеди Франсез. Недавно я довольно подробно знакомился с традиционным театром Японии. Должен признаться: такое скрупулезное хранение завоеваний древнейшей сценической культуры в ее первородном виде рождает уважение и чисто познавательный интерес, не говоря уже о том, что поистине виртуозное мастерство артистов традиционного японского театра вызывает восхищение. Но такой подход не имеет ничего общего с идейной целеустремленностью, партийной страстностью, которые отличают творчество нашего театра, как и вообще искусство социалистического реализма. А кто сказал, что режиссер или артист, обращающийся к произведению о событиях давно прошедших дней, свободен от главного требования, предъявляемого советскому художнику? Играешь ли ты пьесу, написанную двести лет назад или сочиненную только что, твое искусство мертво вне обращения к реальным чувствам сегодня живущего человека.

Тот или иной кусок жизни воспроизводится в книге, на сцене или экране только для того, чтобы разбудить воображение зрителей, заставить их ассоциативно мыслить, задуматься над правотой своей собственной жизни. Эта задача отнюдь не снимается, когда сценическое действие переносит нас в жизнь минувших столетий. И здесь, как и в спектакле о современности, успех или неудача зависят прежде всего от четкого идейного замысла, который и повлечет за собой те или иные выразительные средства.

Классика потому и классика, что в каждую эпоху то или иное творение как бы поворачивается к людям новой своей гранью. Сокровищница мировой культуры — не этнографический {16} музей, куда время от времени заходят, чтобы подышать воздухом старины, а нескудеющее духовное богатство, которым человечество владеет. Мы жаждем, чтобы классика, уча понимать прошлое, помогала нам думать, жить и строить будущее, ибо один из фундаментов этого будущего — нравственное совершенствование человека.

Сказанное не означает, что творения художников прошлого позволительно рассматривать как нечто абстрактно-гуманистическое, игнорируя их социальное, классовое содержание. Классика исторична, как исторично любое произведение искусства. Лучшие постановки советского театра, обращавшегося к классике, отличают точно и глубоко выявленные связи произведения с социальной формацией, его породившей.

В классическую пьесу, как, впрочем, и в современную, театр не имеет права вкладывать смысл, отсутствующий у автора. Режиссер, исполнители вольны подчеркнуть близкие им стороны произведения, сделать важным то, что раньше казалось незамеченным или несущественным. Взгляд на пьесу часто идет не столько от нее самой, сколько от полюбившихся нам постановок. Штамп восприятия подвластен пересмотру. Но подчеркнуть, усилить, акцентировать можно лишь то, что в пьесе содержится. Иначе попытка к новаторству неизбежно оборачивается оригинальничаньем, произволом режиссера, приспосабливающего имя великого художника к соображениям конъюнктуры или — еще хуже — к утверждению собственного «я».

На проходившем в Белграде Международном фестивале театрального искусства труппа из ФРГ играла пьесу Шекспира «Мера за меру». По сцене ходили длинноволосые субъекты и девицы в мини-юбках и демонстрировали самих себя, свои взгляды и взаимоотношения, произнося почему-то при этом текст великого драматурга. Так и хотелось спросить про этих «артистов» словами Шекспира: «Что им Гекуба? Что они Гекубе?..»

Подобную тенденцию к вульгаризации классики, хоть и не в таком, конечно, безобразном и утрированном виде, приходится встречать порой и на наших подмостках, когда глубокая ассоциативность мышления подменяется прямыми параллелями с сегодняшним днем, плоскими намеками. Эти плохие спектакли не должны отпугивать нас от серьезной работы над классикой, не должны влечь за собой призывов к простому реставраторству старых, хотя бы и гениальных произведений. Мне хочется в связи с этим напомнить прекрасные слова Горького о Чехове: «Россия… долго не забудет его, долго будет учиться понимать жизнь по его описаниям, освещенным грустной улыбкой любящего сердца…»

{17} Учиться понимать жизнь… Это, пожалуй, никогда не устареет. И те, кто придет после нас, снова будут листать Грибоедова, Достоевского, Толстого, Чехова, хоть уже созданы новые энциклопедии человеческого духа, чем всегда являются подлинные произведения искусства.

… У театра есть друг.

Все мы — драматурги, режиссеры, артисты, художники, композиторы и остальные мастеровые большого и сложного сценического цеха, все мы ничто, если его нет рядом с нами.

Этот друг — наш сегодняшний зритель, люди, много людей, которые здесь, сию минуту, вместе с нами созидают тонкое и прекрасное волшебство, именуемое театром. Это личное, кровное участие людей в живом процессе творчества — корни театра, дарящие ему вечные соки весны, питающие его непреходящее цветение.

По-разному складываются отношения сидящих в зале с теми, кто на сцене, по-разному они понимаются. Но в принципе формулу: каждый театр достоин своего зрителя — можно, что называется, принять за основу.

Недоверие к зрителю — самое обидное и несправедливое заблуждение. Сегодня театр обязан быть не только ярким, человечным, но и умным, ибо и он формирует духовный мир современников. Поэтому, если мы в своем творчестве идем верным путем, можно не бояться оказаться непонятым. В зале сидит умный друг.

Мы можем спорить, расходиться во взглядах и вкусах, идти к признанию разными и неожиданными дорогами. Но есть одна великая истина и великая загадка: все вкусы сходятся, все симпатии объединяются перед лицом большого искусства.

1966 – 1969

# **{18}** Круг мыслей

Праздник, особенно праздник 50‑летия Октября — день душевного подъема. Мы оглядываем пятьдесят лет, в сущности, мы оглядываем больше — целую эпоху в развитии человека, его общества в России и в Мире. Советский театр прожил за это время поистине великую историю. Но я не могу воспринимать эту историю как нечто застывшее, монументальное — театр не гранит памятника. Скорее — это быстро текущая река. Говоря словами философа, в нее нельзя войти дважды — это верно, но черпаем мы из нее все время.

Праздник еще и повод высказаться. О чем? Должно быть — о буднях. Иной возможности я не вижу — ведь в будни создается все то, с чем мы приходим к празднику. В будни мы одерживаем победы, терпим неудачи. В будни испытываем единственную радость, данную нам, — радость получившегося, в будни же испытываем горечь несостоявшегося. Мы творим на людях и с людьми — такова особенность нашей профессии. Но радость и горе пьем в одиночестве — этим мы похожи на художников всех искусств. Эти заметки возникли у меня по разным поводам и в разное время. Сегодняшний режиссер похож на писателя — он работает все время, наблюдать, смотреть, ездить для него так же важно, как работать с актерами или строить мизансцену. Эти мысли — часть того, чем я живу, чем болею. Это ответы на вопросы, которые я себе задаю, и это вопросы, на которые я жду ответа.

Я ощущаю себя представителем профессии, обширное, в известном смысле решающее значение которой для развития театра есть признак нашего времени и один из важнейших итогов развития нашего театра в последние пятьдесят лет. Роль режиссера в создании театрального спектакля, в организации всего процесса театрального производства как художественного и идеологического центра этого производства получила такое развитие после Октября и в результате Октября. (Думаю также, что переосмыслением роли режиссера и на практике и в теории советский театр оказал заметное воздействие на театры мира).

Недавно выпускник режиссерского факультета, мой ученик, защищал диплом. Он поставил спектакль в одном из прибалтийских театров и рассказывал о нем авторитетной комиссии. Он говорил: «Ко мне в театре отнеслись очень внимательно, актеры говорили: товстоноговский ученик — и доверяли мне…»

Я слушал его и думал: хочу я или не хочу того — я отвечаю за него. С каждым годом, с каждым спектаклем становится {19} тяжелее груз этой ответственности. Но я могу и ошибаться, могу пробовать… И все равно кто-то будет говорить: товстоноговский ученик, и заранее ожидать от него похожести, театральной узнаваемости. А кому-то станут говорить и говорят: у Товстоногова в спектакле так, а Товстоногов делает (или еще страшнее — учит!) так, а у вас иначе. Причем то, что я делаю, или то, как я учу моих студентов, часто передается кем-то третьим или четвертым. Но я-то знаю, что никогда не ставлю спектакль раз найденным способом, что никогда не говорю ученикам одного и того же, годящегося на все случаи жизни. И часто даже не знаю, что я им скажу сегодня и каким образом скажу.

Все зависит от конкретного содержания разговора, от предмета, вокруг которого возникнут наши поиски, догадки, часто неожиданные.

И тем не менее где-то и кто-то говорит в это самое время: у Товстоногова так, а у вас вот…

Так каждый день и каждый час мы сами — и вы и я — на себе испытываем механизм возникновения и воздействия штампов, которые мы ошибочно называем традицией в театре, и, если только сказать себе, что это тот самый механизм, который действовал и десять и тридцать лет назад, можно понять, какой это сложный, зыбкий, какой это диалектичный аппарат и с какой гигантской поправкой на трепетное течение жизни надо принимать то, что мы привычно называем передачей театральной традиции. Мне кажется, что я физически ощущаю тот ужас, который должны были бы испытывать Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, когда им, указывая на сцену через двадцать или тридцать лет после них, сказали бы: это сделано точно по Станиславскому, Вахтангову, Мейерхольду…

***Поэтому так настораживает всякая канонизация***.

Я говорю сейчас не о месте в истории, оставим истории ее заботы. Канонизация происходит непрерывно, во всяком случае, попытки канонизации. Увы, распространено в искусстве восприятие не образов, но образцов. И я боюсь, когда слышу, что где-то и кто-то ставит «по Товстоногову» или что кого-то им поучают. Я испытываю и растерянность и чувство злости оттого, что нет в моих руках такого технического средства, чтобы при помощи его тут же остановить это, пресечь, крикнуть: нельзя ставить по X или по Y, как вообще нельзя ставить спектакли по кому-нибудь, можно только *от себя*.

Нельзя, не нужно, невозможно, вредно, оскорбительно, наконец, канонизировать, то есть ставить в положение *обязательного* образца какого-либо режиссера в истории советского театра. Надо всегда помнить, что все большие {20} художники *прокладывали* дорогу, но ни один не закрывал ее!

Ведь я не могу у себя, в своем лично арсенале канонизировать ни один прием, и каждый раз не знаю, как я буду ставить дальше.

Трагедия художника, если его спектакли становятся незыблемым каноном. Ибо канонизирована в искусстве может быть лишь буква — дух искусства канонизации не поддается. На наших глазах такую трагедию пережил Станиславский, к счастью, после своей смерти. Теперь мы должны позаботиться восстановить не в ученых трудах, а в сердцах, в живом деле художников театра разнообразное и могучее влияние его духа. В искусстве есть законы — их надо изучать, им надо следовать. Но в искусстве не должно быть догм. Закон — следствие практики, ее обобщение, а норма всегда над практикой, вне практики художника. Закон искусства проистекает из самого искусства, норма же в искусство привносится. Я против нормативности!

***Но каким же образом театральная традиция входит в мою жизнь***?

Она входит в мою жизнь тысячами путей — большинство из них, мне кажется, не поддается классификации. Нет, я не против научных трудов — надеюсь, так меня не поймут. Научные труды необходимы — они будят мысль, дают, говоря современным языком, информацию. Я думаю о другом — об известной условности видимых и письменно обозначенных путей передачи традиции. Физики, например, говорят, выдвигая свои теории «частиц», «поля» и тому подобного: имейте в виду, что это не «поле» — это вероятность поля, это не «частица» — это вероятность частицы. В духовном мире человека, а к духовному миру принадлежит и искусство, еще более правомерно и даже необходимо, мне кажется, считаться с этой неокончательностью, вероятностью.

Что такое театральная традиция?

Я бы не взялся ответить категорично, назвав по пунктам ее признаки.

Что такое, например, традиция Станиславского сегодня? Надо обладать величайшей самонадеянностью, чтобы ответить однозначно.

Я бы сказал так (учитываю всю ненаучность такого определения): традиция — это плечи предшествующих поколений, путь, пройденный ими. Это осознание их пути как своего. Это прошел ты сам, до твоего рождения, ибо ты — часть народа, часть человечества. В сущности, никому не дано в театре игнорировать предшествующий опыт. Даже демонстративное отрицание чего-нибудь возможно лишь потому, что {21} есть что отрицать. Диалектика! Но лучше, плодотворнее для режиссера-художника идти здесь сознательно.

Самое печальное — когда я вижу, что режиссер в своем понятном стремлении быть самим собой, подчиняясь необходимому желанию обновить свое искусство, начинает не с того пункта, до которого дошли художники предшествующих поколений, лидеры этих поколений, а со значительно более раннего.

Мне понятно, например, что Вахтангов, создавая свой театр, отмеченный всеми чертами неповторимой оригинальности, исполненный открытий и прозрений, учитывал все, что дали предшествующие поиски в образовании синтетического театра, — и пантомиму классического балета, и достижения Дягилева и Фокина, и художников начала века, и входивший тогда в европейскую культурную сферу джаз, и ритмы Стравинского, и классическую «венскую» оперетту, нащупывая ее возможности превращения в то, что теперь мы называем «мюзиклами», и театральность спорта, гимнастики в особенности, и, конечно же, в первую очередь опыт драматического театра, его «университетов» — Художественного театра, опыт Станиславского. Тем не менее ни одна из этих традиций *в чистом*, подражательном виде не просматривалась в его работе.

Обратный пример я видел во время своей последней поездки в Соединенные Штаты — фильм из разряда «суперколоссов» — «Укрощение строптивой» по Шекспиру с Элизабет Тейлор в главной роли. Это праздник пошлости, это Шекспир на уровне детского сада. Это сделано так, словно не существовало на свете великолепных шекспировских спектаклей английского театра, будто бы Алексей Попов не дал нам образец нового, интеллектуального подхода к этой «забавной» шекспировской пьесе… На экране — легкая клоунада. Герой дает Катарине шлепка, он ее морит голодом, он над ней издевается. И дальше этих «физических действий» — ничего. Этакое здоровое, телячье бездумье, посредственные дочаплиновские трюки. Святое невежество!

Я могу делать что угодно, но предшествующее должно существовать во мне, пусть даже почти подсознательно!

Так всплывают во мне время от времени сферы (не спектакли!) художников прошлого. Пикассо говорил: сейчас я болен зеленым, во мне зеленый цвет, пока я от него не избавлюсь в очередной картине, он будет доминирующим.

Я много думаю сейчас о Вахтангове. Наверно, потому, что страсть к не бывшим еще на сцене выразительным средствам — страсть режиссера. Мне все кажется, что однажды, тогда, в начале 20‑х годов, на коротком отрезке времени, на {22} кратчайшей прямой Вахтангову удалось осуществить синтез, соединить в том, что он делал, достижения и Станиславского и Мейерхольда. Дьявольскую внешнюю выразительность последнего, которая сама по себе философична, и психологическую, жизненно естественную глубину и логику первого…

***Всплывают в памяти судьбы***.

Они жили трудно, мучительно, противоречиво, но они — это та история советского театра, которая теперь ощущается богатством. Мейерхольд, Таиров, Дикий, Лобанов, Алексей Попов… Драматизм бытия — форма существования художника, но можно ли сказать, что драма его повседневного быта обязательна? Внутренняя драма — в погоне за совершенством, в затаенной муке сознания, в остром ощущении того, что тщетны твои попытки догнать собственное воображение и происходящее на сцене часто столь далеко от того, что в твоем мозгу…

Я хочу, чтоб все поняли (знаю, как это много!) специфику художника как человеческой субстанции — ее, кстати, так хорошо и тонко понимал Луначарский. В его отношении к художникам всегда присутствовала поправка на эту специфику.

Я хочу, чтобы уязвимость художника, его нервная структура, лишенная кожных покровов, всегда и всеми принимались в расчет. Мой учитель Лобанов… Я все думаю, что ведь в его спектаклях впервые после войны обнаружился тот новый подход к изображению войны и человека на войне, который потом стал определяющим в новых течениях в искусстве. Но сколько сил отняло у него непонимание или неполное понимание его идей в его театре. (Думаю, кстати, что место Лобанова в истории нашего театра, роль его педагогики, его метода работы со своими учениками недооценены. Он применял, если можно сказать так в этом случае, платоновский метод. Я буду ставить с вами спектакль, как в театре, говорил он ученикам, — с той лишь разницей, что вы будете иметь возможность меня спрашивать обо всем…)

Крупные и мелкие драмы общественного быта не должны как непременный атрибут сопровождать жизнь художника театра. Он должен быть сосредоточен на своих внутренних драмах, их не надо подбрасывать ему извне, искусственно.

***Но можно ли отделить драматизм внутренний от драматизма внешнего; может быть, я просто хочу, чтобы меня оградили от критики?..***

Нет, нет и нет!

Но мужество художника — на сцене. В отстаивании своих художнических позиций, в принципиальности своего искусства. Не нужно испытывать его мужество во внетеатральных {23} сражениях. Здесь оно может его покинуть. Душевная незащищенность художника поразительна, об этом мало знают люди, не имеющие отношения к искусству, она в десятки раз выше незащищенности людей других профессий. Я не против критики, но, когда теперь я читаю рецензии на спектакли Мейерхольда или стенограммы диспутов, читаю, что говорили о Маяковском или о Таирове, — я вижу (и все видят), как легко и бездумно наносились удары, как молниеносно критика обращалась в травлю.

Разве мы уже избавлены от этого совершенно?

Я не против критики, но как только я вижу, что за статьей того или иного автора встают соображения не от искусства, я против него. Он мне скучен, неинтересен, враждебен, не нужен. Но, по-моему, для критика страшнее оказаться ненужным практику театра, чем нам в театре читать его ненужные статьи.

***Может быть, я идеалист и пишу о какой-то дистиллированной среде?..***

Но отчего же не может быть дружески-критической среды? Среды глубоких профессиональных споров… Иногда мне кажется, что некоторые критики не могут мне простить, когда у меня наступает относительно спокойный период для творчества. Если бы они знали, как мало таких периодов и сколь лишены они безмятежности…

Раньше писали письма. Писатели — артистам, критики — режиссерам, режиссеры — друг другу. Теперь только статьи…

Станиславский говорил: свои недостатки художник знает сам, даже когда не говорит о них, но как ему нужна поддержка! Право же, отчего не писать письма (или — на худой конец — не звонить по телефону)? Эпистолярный жанр и звонки, разумеется, не должны заменять статей — подобное желание выглядело бы анекдотичным. Но, право же, нам так не хватает глубоко личной интонации в статьях, которые мы читаем, понимания некоторых профессиональных черт нашего искусства…

Дружески-критическая среда. Я продумываю всю систему моего общения с людьми театра, с людьми моей профессии — семинары, конференции, лаборатории, конгрессы… Но среди всего этого богатства (и среди всей этой суеты — добавлю я) нет встреч с людьми, с которыми мне просто бы хотелось поговорить в интимной обстановке, не на ходу, долго-долго… И с глазу на глаз. Я говорю о режиссерах. Об Ефремове, о Львове-Анохине, о Плучеке, о Варпаховском, о Гончарове, об Эфросе, о Любимове и о совсем молодых. У нас есть Дворцы искусств, Дома актера, творческие вечера, банкеты, но не придумали мы такой формы, чтобы встречались люди {24} одной, главнейшей профессии в театре, люди, пытающиеся развивать искусство театра, и говорили о своем деле. Без стенограмм и дальнейшей переработки разговоров в статьи и составления статей в сборники, без всякого утилитаризма.

Были когда-то знаменитые «среды» у Телешова, на которые собирались люди искусства, были «Никитинские субботники»… Мы должны что-то придумать, чтобы не спеша, без суеты беседовать, чтобы не приходилось узнавать мнение друг друга через третьи руки, часто искаженным естественно, а случается, и намеренно.

Я понимаю — у критики есть свои законы, законы критического жанра, я обязан их учитывать, точно так же, как критика должна учитывать законы моего искусства. Здесь противоречие всегда останется, но это диалектическое противоречие — оно должно рождать единство. Здесь необходимо взаимопроникновение. Я обязан понимать мотивы критика, но критик обязан понимать способы создания спектакля, весь процесс его рождения, обязан понимать современные взаимоотношения актера и режиссера. Они уже не те, что были десять и двадцать лет назад…

Есть критики — я не читаю их, узнаю только — хвалят или ругают. Так, для общих соображений. Читать их нельзя — они пишут о театре, но они не критики. Так же как многие ставящие спектакли — не режиссеры. Количество таких критиков, к сожалению, увеличивается. Но есть иные, читать которых — наслаждение и польза. Критики — художники, аналитики, мыслители. Критики, пишущие об искусстве, о театре, но думающие о человеке, о мире…

Я говорю о них.

Я хочу читать не только о философии спектакля, хочу читать о его структуре. Даже лучшая критика, выполняя свои литературные, философские, публицистические задачи, не решается еще заняться технологией, анализом средств.

Смена ритмов в спектакле, его музыкальность, намеренная аритмия в поведении актеров в решающих пунктах. Контрасты цвета. Контрасты плоскостей. Световая гамма. Способ речи. Соотношение общественных структур, возникающих в спектакле, и масса еще других, на первый лишь взгляд технологических сфер — должны войти в критические статьи. *Содержание* спектакля в самом полном значении этого слова заключено не только *в речи* актера и не только в индивидуальном проявлении характера, но и в комбинации средств театра, в контрапункте приема. Все это должен знать критик, это должно все больше и больше входить в его анализ и в его философские и публицистические пассажи, ибо это также воздействует на зрителя.

{25} Например, недавно в спектакле «Традиционный сбор» я построил одну из идей спектакля (именно — построил!), взяв ритмическое, структурное сопоставление. Одна структура — общий вечер школы, сегодняшней школы, учеников шестьдесят седьмого года. Вторая структура — частный вечер класса. Класса выпуска сорок первого года. Вся школа танцует модный танец «Енка». И *этот* класс танцует модный танец «Енка». Первая структура едина по своей сути, она объединена жизнью, вторая — разделена, она разъединена жизнью. Тут между каждым из людей, положивших руки на плечи друг другу, — расстояние в четверть века *разной* жизни.

Я видел по реакции зрителей (они аплодировали), что, казалось бы, чисто формальная находка, контраст пластики, контраст ритма, контраст фигур, возникла неожиданно в спектакле, но была подготовлена всем ходом пьесы, ее содержанием и содержанием нашего спектакля. Находка наполнилась, вернее, выразила ту идею (то есть уже нечто не формальное, но содержательное), которую я и хотел выразить.

Хотелось бы, чтобы это заметили критики, поспорили бы или согласились, но увидели, потому что были настроены увидеть. Я хочу, чтобы лучшая критика анализировала то, что *есть* в спектакле, то, из чего он, собственно, складывается. Не могу сказать, что этого нет в статьях критиков, которые мне важны и интересны. Это есть. Но часто это лишь подножие для публицистики (в хорошем, разумеется, смысле слова). А в наш век, век объективного научного исследования, вся эта сфера приобретает, мне кажется, вполне самостоятельную суть…

А главное — мне, режиссеру (и актеру, и художнику, и композитору, и хореографу), это нужно, необходимо! Необходим контроль вкуса, чей-то глаз в этих вещах…

***Критику необходима универсальная образованность, но что такое образованность режиссера сегодня?***

И об этом я думаю.

С каждой прочитанной книгой, с каждой поездкой по стране или за границу чувствую: мало знаю. Надо успеть, надо прочитать, посмотреть, увидеть. Я обязан знать состояние своего искусства, обязан знать все течения, все направления, все «изыски», все «измы». Зачем? Чтобы быть самим собой.

Кажущийся парадокс. С 1957 года я езжу за границу. Смотрю театры разных стран. Однако в эти же годы наиболее высокую оценку получили наши спектакли русской классики. И вряд ли кто-нибудь может сказать, что прямое подражательство виденному на зарубежной сцене или в зарубежном кинематографе присутствует в спектаклях БДТ. Между {26} тем мне приходилось и приходится видеть, как режиссер, никуда не ездящий и мало что видящий, пораженный ярким впечатлением от произведения какого-либо из крупных мастеров современного западного искусства, тут же стремится претворить его в очередном своем спектакле…

Так рождается провинциализм.

Надо ездить и надо знать. Надо читать и непрестанно учиться. Учиться истории и теории искусств, учиться иностранным языкам, знать широкую сферу современной науки — физики, естествознания, социологии. Разумеется, не как специалист, но знать, что там происходит, чем там живут. И надо читать, читать и читать…

Нам нужна питательная среда. Нельзя только из себя, как из некоей чудодейственной колбы, доставать материал для следующего спектакля. Количественный опыт ничего не прибавляет. Это будет не новый спектакль, а сотый или сто первый акт все одного и того же спектакля, растянувшегося на всю жизнь.

***Но не утрачивается ли свежесть в творчестве из-за слишком большого знания? Ведь говорят о «чистом листе» сознания художника…***

Знание никогда не бывает слишком большим. «Чистый лист», по-моему, — легенда. Станиславский, Мейерхольд, Таиров — это не примеры неучей. Эйзенштейн — энциклопедист… Можно вспомнить одиноких гениев, знавших мало (впрочем, не из области режиссуры!). Но оставим в покое гениев, их пример ничего не доказывает. Я знаю эрудитов, лишенных специфического режиссерского таланта. Они были бы неплохими учеными. Просто они неправильно выбрали профессию. Но режиссер, обладающий талантом своей профессии и не желающий учиться и знать как можно больше, — мне непонятен.

Ах, да — «чистый лист»…

Вспоминаю одно стихотворение Поля Валери. «О розе». Поэт размышляет — что лучше для того, чтобы свежо, не повторяясь, описать розу — предмет, воспетый сто тысяч раз. Лучше знать все, что написано о розе, и постараться найти свое — сто тысяч первое — решение или не знать ничего и посмотреть на розу как бы впервые, «свежим глазом» (с позиции пресловутого «чистого листа», так сказать)? В первом случае есть шанс, говорит Валери, что ты найдешь свое решение. Во втором случае почти нет шанса, что ты не впадешь в банальность и не повторишь одного из ста тысяч образов. Хотя при тебе останется вся твоя «свежесть»…

Образованность, процесс образования — это тот же тренаж режиссера, тренаж его мысли, взгляда, вкуса. Один на {27} Невском, пройдя от Московского вокзала до Адмиралтейства, увидит больше и продумает больше, чем другой за три месяца жизни в Париже.

Надо быть подготовленным к восприятию и Ленинграда и Парижа. Невежество, говорил Маркс, еще никогда и никому не помогало!

Но образование режиссера имеет свою особенность. Эта особенность роднит его с писателем и ученым естественных наук. У писателя есть лаборатория творчества. Его экспериментальное поле — жизнь и чистый лист бумаги.

У режиссера есть своя лаборатория творчества. Это жизнь и сцена, актеры и зрители. Последние три элемента (повторю их — сцена, актеры и зрители) заменяют режиссеру лист бумаги. Это особенность нашей профессии. Ее аксиома. Более того, это первая особенность — первая аксиома.

Вспомним Художественный театр времени его расцвета, когда он сказал новое слово в развитии реалистического театрального искусства. Актеры Станиславского пришли к глубоким образам реалистической драмы, испытывая свои силы, тренируя свой актерский аппарат в любых жанрах, даже в оперетке («Алексеевский кружок»). Кто сегодня станет утверждать, что режиссерский кругозор Станиславского и его актерский диапазон не были нажиты на постановках и оперетт и пьес Гауптмана, Метерлинка, Андреева, Ибсена…

Пример из лаборатории писателя. Известно, что Лев Толстой пристально наблюдал душевнобольных, бывал в лечебницах. Аномалии человеческого поведения были важны ему. Известно также, что творчество Толстого на редкость здорово и никогда человек с ненормальной психикой не был героем ни одного его произведения. Подобные люди присутствуют в его романах, рассказах и повестях лишь как эпизодические фигуры. Но ему было необходимо знать весь диапазон человеческих проявлений. Нельзя знать половину диапазона, четверть диапазона — необходимо знать весь.

Так и мне, режиссеру. Необходимо хотя бы на экспериментальных площадках пробовать, ставить, искать. (Напоминаю — моя экспериментальная площадка предполагает хотя бы двух актеров, хотя бы комнатную сцену, хотя бы два десятка зрителей!) Я, режиссер, должен ставить мюзикл и чистый документ, прозу, пробовать любые нелогичные театральные построения. Мне и актерам необходимо уметь находить логику в самых нелогичных ситуациях… Ведь каждый День мы должны обогащать средства реалистического театра, искать в нем новые возможности, опасаться застоя. Наконец, мы должны учитывать, что современная фантастика (имею {28} в виду не только жанр литературы) — космический век, телевидение, кинематограф — так расширила возможности зрителя воспринимать новые выразительные средства, что не использовать эти возможности не только грешно, но и опасно. Духовная потребность современного человека должна удовлетворяться, иначе он обращается к иным видам искусства и информации и начинает считать театр учреждением в лучшем случае старомодным…

***Необходимо свободно плыть в стихии предстоящего спектакля…***

Я люблю не знать частностей, люблю даже не слишком точно знать текст перед репетицией. Я люблю в процессе репетиции совпасть с автором. Мне важна свободная импровизация, маневрирование, без всякого пиетета, любыми способами создания спектакля, в любой их последовательности и продолжительности. Все определяется необходимостью данного.

Вот для чего мне нужно мочь все, уметь все!

Ведь театральный режиссер сегодня — это не постановщик, *это автор спектакля*. Возможности режиссера в трактовке пьесы сегодня безграничны. Его роль в создании спектакля (и ответственность, следовательно) возросла во много раз даже по сравнению с годами расцвета режиссерского творчества самого Станиславского. (Я не сравниваю, разумеется, результаты творчества). Не нужно бояться признать это, как вообще не нужно бояться признавать естественные изменения в искусстве…

***Поэтический театр для меня — это такой театр, где царствует многозначность***.

Для меня однозначность того, что мы видим на сцене, даже если она положена на верное актерское существование, — главный враг образности в современном театре. Она убивает саму возможность появления поэтичности.

Реальное поле борьбы «однозначности» и «многозначности» для режиссера сегодня заключено, на мой взгляд, в его отношении к сценической метафоре.

Метафора — это когда происходящему на сцене сопутствует второй смысл. Этот второй смысл раскрывается вопреки живой правде актерского существования. Он апеллирует к рациональному началу в психике зрителя, к логической сфере его восприятия. Одним словом, этот второй смысл не чувственно входит в сознание зрителя, а как бы разгадывается, расшифровывается последним.

Таким образом, метафора — это не простой «подтекст». Метафора — это оружие режиссера, а не азбука актерского существования, чем является «подтекст».

{29} Так вот, образность сегодняшнего театра, по-моему, заключается в том, чтобы второй смысл, второе значение происходящего на сцене также возникало *только* через актера, через его живую жизнь. Ибо если этот второй смысл возникает через иные каналы современных сценических возможностей — а их количество возросло неимоверно, — всегда есть опасность однозначности, опасность неучастия в восприятии спектакля чувственной сферы зрителя. (Метафора может быть рациональна лишь в том случае, когда ее рациональность задана драматургом и составляет особенность и специфику данного драматургического произведения).

***Поэтому я думаю, что ассоциативность художественного образа таинственно возникает в тот самый момент, когда второй смысл происходящего точно так же естественно проживается актером…***

Вспоминаю выход Добронравова в «Турбиных». Это было не просто поразительно точно схваченное самочувствие человека, пришедшего из холода в тепло, не просто великолепно сыгранная сцена, когда с приходом этого человека мы почувствовали, что происходило на улицах Киева перед приходом Петлюры в 1919 году. Это все так, но это не поэзия еще (нажитая биография действующего лица, «подтекст» — знакомо, профессионально…). Поэзия началась тогда, когда с приходом этого человека возник некий дух обреченности. Вот в чем проявился этот второй смысл, о котором я говорю…

Это трудно сформулировать словами.

Впрочем, если б это было возможно или это было легко, то, наверно, при самой формулировке исчезла бы однозначность. Это как в музыке. Разве не странно читать комментарии музыковедов, пытающихся расшифровать и перевести на письменную речь сложный комплекс переживаний, порожденных музыкой… Я хотел бы видеть, например, сцену Булычова с трубачом, где второй смысл был бы не только в том, что Гаврила трубит конец миру — это хрестоматийно и поверхностно сегодня, — а и в том еще, что незадачливому жулику удалось на короткий миг всколыхнуть Булычова, и выразилось это в каком-то инфернальном его хохоте, смысл которого в том, что он смеется и над трубачом, и над собой, и над разрушенным миром — и все три объекта его смеха одинаково важны! Так возникает не однозначный, а многозначный второй смысл. Одним словом, не усложнение приема, а усложнение человека-актера…

***Существуют ли черты такого поэтического театра?..***

Конечно, существуют. Когда я думаю о моих коллегах, о тех, чьи театры и спектакли определяют лицо нашего {30} театра, от каждого мне хочется что-нибудь взять для того идеального театра, о котором я мечтаю, как и всякий художник.

У Юрия Любимова я взял бы его фанатизм, страстность в достижении своих целей. Его напор, его самодовлеющую театральность (Юрий Любимов вообще представляется мне, независимо от своих реальных достижений, неким катализатором театрального процесса. Это очень важно. Может быть, важнее всего, чтобы был такой театр, такого возбуждающего свойства).

У Олега Ефремова, наиболее близкого мне по своему художественному мировоззрению, — тонкое понимание современных выразительных средств актера, его внутреннюю интеллигентность.

У Львова-Анохина — его изящный рационализм, его последовательность, чувственность ума, его веру в эмоциональные возможности идей.

У Анатолия Эфроса — его особое чувство театра, его узнаваемость во всем, что он делает, завороженность магией театра.

Я мог бы назвать и других, и не малое их число. У каждого истинного художника театра есть чему поучиться. (Истинным считаю того, кто выше всего ставит свою художническую совесть и ненавидит спекулятивность…)

***Так вновь возвращаюсь к этике…***

К этике наших отношений, шире — к этике нашего искусства. То, что выстрадано в этой важнейшей сфере Станиславским (его «Этика»), не устарело. Но вряд ли достойно лишь повторять это положение. (Вообще мне кажется, что когда мы что-нибудь начинаем слишком часто повторять в искусстве, какое-нибудь положение, какую-нибудь саму по себе бесспорную формулу — здесь-то, в этот момент, и начинает выветриваться ее живое содержание. Возникают канон, догма, норма, дух заменяется буквой! Ведь любая формула в искусстве возникла в контексте. В контексте практики того, кому она принадлежит, и в контексте времени).

Настало, кажется мне, время подумать об этике современного нашего театра. Театра эпохи расцвета кинематографа, телевидения, радио. Уже одно то положение, что все эти искусства используют одних и тех же актеров (и надо перестать относиться к этому, как к чему-то прискорбному, временному, нежелательному, нельзя старчески брюзжать на новые искусства, на движение жизни), — уже одно это говорит о необходимости новых этических основ театра. Пример этического постулата: актер нашего театра имеет право выступать в телеспектаклях и кинематографе. Но следует ли отсюда, что роль, сделанную у себя в театре, в определенном {31} ансамбле своих партнеров, он может переносить в кино или на телевидение и, как пластинку в кассету, вставлять ее в совершенно иную художественную структуру? Это компрометирует спектакль, в котором роль родилась. Может ли актер пользоваться сыгранными ролями для произвольной их комбинации в других зрелищных искусствах?.. Я мог бы набросать и для режиссеров, и для актеров, и для художников театра ряд этических теорем, возникших в наши годы, уже после смерти Станиславского… «Режиссер и чужой коллектив», например. Хотя про себя думаю, что изменившееся положение режиссера в современном театральном искусстве в целом предполагает — *свой* коллектив, свой театр, предполагает его длительное сотрудничество со стабильной группой актеров.

Могут сказать — так было и пятьдесят лет назад. Разумеется, но сейчас это первое требование для расцвета нашего театрального искусства. Сегодня это решает его дальнейшее движение.

Время диктует новую формулу: сколько будет режиссеров-художников — столько будет и театров! То есть художественных организмов, достойных этого имени.

Режиссер-художник, а не просто режиссер-профессионал. Режиссер — мыслитель, философ — вот кто определяет движение театра сегодня. Таких режиссеров не так уж и много, но их становится больше. Им смело надо давать театры. Давать возможность создавать театры!

И актеров, соединяющих в себе высшую актерскую эмоциональность с сильным и самостоятельным интеллектом — а такие актеры и есть кровь современного театра, — становится больше.

***Оттого сегодня я смотрю оптимистически на наш театр***.

И еще потому, что зритель его становится интеллигентнее. И на него надо работать, на этого зрителя. Не на неуча, не на невежду, а на человека, живущего чувством сопричастности всему, что происходит в мире. Надо думать о таком зрителе, выбирая пьесу, думать о нем, вкладывая в свой спектакль круг проблем, — чтобы это были не мнимые проблемы, но идеи, выстраданные театром в результате серьезного взгляда на политику, нравственные и социальные проблемы нашего времени, нашей страны и всего человечества.

Мы должны реально представлять себе, что к нам в театр приходят граждане страны, оказывающей решающее влияние на судьбы мира, люди, не только испытывающие на себе величайшие социальные преобразования, но и творцы этих преобразований, люди, характеры, духовные интересы которых сформировались эпохой строительства социализма. {32} Коммунистическая партия в своей Программе призывает расширять и углублять сферу духовных интересов народа, помнить, что искусство, как никакая иная область духовной жизни, проповедует коммунистический идеал, делая его нормой повседневного поведения. Мы обязаны помнить также, что и зритель судит наше искусство с позиций этого идеала. Поэтому мы должны заботиться о добротности и долговечности мыслей, с которыми уйдет из театра наш зритель, *такой* зритель. Театр тянется к такому зрителю, театр и воспитывает такого зрителя. И в этом я вижу гражданский долг театра.

1967

# **{33}** Заметки для себя

## 1

Как жаль, что мы, люди, работающие в искусстве, в театре, слишком часто обращаемся к Владимиру Ильичу Ленину лишь за нужной цитатой. И куда как реже просто думаем о его повседневности. Скажем, в сопоставлении со своей повседневностью. А между тем его труд (я разумею не с большой буквы Труд, то есть все дело его жизни, а то, как он занимался с утра до вечера, каждый день), так вот, его труд — школа мышления. Я против мистики, против этакого «придыхания», коленопреклонения, когда речь заходит о нем. Маяковский когда-то восклицал в огорчительном недоумении: «Неужели и о нем — вождь милостью божьей!» Претит даже тень этой «божественности» (кстати, в театре нам всем надо с особой щепетильностью и чуткостью следить за этим, непроизвольно порой возникающим, эфирно «возвышенным»).

Он был человек, работал рядом с другими людьми, был учитель, учил, учился сам. Он был гений. Да, но он никогда не прикидывал себя на историю, не позировал перед ней. Это ему было чуждо по природе, по воспитанию.

У него надо учиться самому подходу к своему повседневному делу. Но научиться невероятно трудно! Потому что — это еще школа бесстрашия. Бесстрашия во всем. Что я под этим разумею?

Вот пример. Крошечный. Я признался в начале, что «мы, люди, работающие в искусстве, в театре, слишком часто обращаемся к нему лишь за нужной цитатой». Добрый советчик со стороны (а хотите, назовите его «внутренним редактором») говорит мне: ну зачем же так? Напиши вместо «слишком часто» спасительное «порой». Видите как! Но ведь он ни разу в жизни не нарушил принципа — называть вещи своими именами! Он обладал редкостным бесстрашием в следовании этому принципу. В сущности, это было чертой его характера. Он просто не мог иначе. Не понимал, как можно — иначе! Зачем нужно — иначе?! (Я читал где-то воспоминания профессора, лечившего его. Профессор писал: коммунистическая этика была автоматизирована в Ленине.)

Не первый десяток лет работаю в театре. Это бессонница моя, мое единственное дело. Хочу называть вещи своими именами. Мучаюсь, знаю по себе, как это трудно. Инерция, привычка — страшное дело. Между тем в театре никто не приносит такого вреда, как люди, говорящие неправду или полуправду, но хорошо овладевшие поверхностно-цитатным подходом. (В театре и вокруг театра).

{34} Ведь такие люди нанесли, например, большой вред естественному включению в практику нашего искусства открытий Станиславского. С энергией невообразимой одни (слава богу, в прошлом) вколачивали поверхностно, цитатно понятый его метод всюду и везде как обсуждению не подлежащий и к исполнению обязательный. Другие (к сожалению, не в прошлом) болтают об «устарелости» Станиславского. А между тем они не только никогда не попробовали испытать его метод в своей работе, они и знакомы-то с ним по популярным переложениям.

В тот самый момент, когда я пишу эти заметки, принесли «Литературную газету» со статьей о пекинских нападках на Станиславского. Не могу не сказать хотя бы двух слов об этом, да простит мне читатель!

Конечно же, присоединяюсь к защите Станиславского Вл. Прокофьевым и Г. Кристи. Право же, как-то неловко, обидно даже втолковывать серьезные вещи людям, у которых только одна цель — превратить театральное искусство в инструмент, при помощи которого из человека делается болванчик для полного подчинения «великому стратегическому плану» Мао. Для обесчеловечивания человека с самого его рождения. Боюсь, что доказывать таким людям, как именно Станиславский-актер разоблачил царского генерала Крутицкого, так же бесполезно, как объяснять им, почему Станиславский не «разоблачил» царского полковника Вершинина. Ведь взгляд их на человека, сам уровень их мышления на две эпохи отстает от той, когда идеи Станиславского обрели плоть. Это не капиталистическая, не социалистическая, это феодальная эпоха! Что ж тут говорить! Недаром же правило: если хочешь отвергнуть хорошее чужое, ты должен прежде всего отвергнуть хорошее свое — подтвердилось в полной мере в китайской театральной практике. Чтобы отвергнуть передовые достижения мирового театра, одним из великих реформаторов которого был Станиславский, надо было ликвидировать традиционный, любимый народом театр, унизить его, растоптать. Так это и было сделано в Китае.

## 2

«Шторм», «Разлом», «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14‑69» были спектаклями о революции и о Ленине, но без актера, играющего его роль. Душа революции — мысль Ленина — в этих пьесах пульсировала столь явственно и столь объемно, эта мысль, эмоционально владевшая персонажами, столь энергично передавалась в зрительный зал, что, конечно же, — это тоже Лениниана.

Потом настало время спектаклей, когда на сцену в качестве одного из персонажей как главный герой вышел Ленин.

{35} Теперь, по-видимому, приходит время, когда появляется все больше спектаклей, которые мы причисляем к продолжающейся театральной Лениниане, но где не появляется актер, играющий роль Ленина. Его нет в списке действующих лиц.

Регресс это или прогресс?

На мой взгляд, это естественное движение во времени театрального искусства. Вовсе не хочу сказать, что с завтрашнего дня такие спектакли следует утвердить как единственные. Думаю, продолжатся оба типа спектакля.

В театральной практике действует такая закономерность. Вначале театр предлагает нечто новое. Потом он к этому новому приучает и зрителя и всю сферу театрального дела. Привыкнув, зритель, в свою очередь, с трудом принимает нормальное желание театра предложить опять нечто новое.

Когда на сцену впервые вышел актер в гриме Ленина, это было событием, потрясением зрительного зала, эмоционально и исторически подготовленного для такого потрясения. Некоторым выдающимся актерам удалось тогда достигнуть большой художественной высоты.

Борис Щукин, Максим Штраух… История театра сохранит и некоторые другие имена. Круг театров, отважившихся на постановку, в которой делалась попытка создания образа Ленина, расширялся. В какой-то момент создалось положение, когда практически каждый театр, если желал, мог поставить такой спектакль. Появились и самодеятельные коллективы, которые предлагали своему зрителю такие спектакли. Течение, начавшись высоко, не испытывало качественного подъема.

Мне приходилось не раз встречаться с такой, например, уверенностью театра. Ему казалось, что коль скоро он принимал в репертуар пьесу, в которой была роль Ленина, художественный уровень самого театра как бы автоматически, независимо от его воли, повышался. Сотрудники его считали: ну, теперь все в порядке. Мы были неважным театром, и дела у нас шли нехорошо, но мы наконец взяли эту пьесу, и теперь все само собой образуется. Такой взгляд не высказывался, конечно, в каких-то формулах. Он как бы витал в воздухе, насыщал собой атмосферу театра. Увы — уровень театра оставался тем же. И спектакль это подтверждал!

Знаю людей в нашем искусстве (я имею в виду всю обширную сферу театрального искусства и производства, а не только непосредственно тех, кто выходит на сцену), которые как-то не отдают себе отчета, что пьеса, спектакль с образом Ленина подчиняются тем же законам театра, которым подчиняются и все остальные спектакли и пьесы. Более того, они, эти законы, становятся в этом случае как бы более {36} строги, их влияние более чувствительно и проникающе. И нужен огромный гражданский, художественный такт, чтобы эти законы не оставались нейтральны к спектаклю и, тем паче, не вступали с ним в конфликт.

## 3

Массовые искусства нашей эпохи — кино, радио, прожорливое телевидение — не только отбирают повседневно наш главный инструмент — актера, но и возвращают в наш старый и милый моему сердцу театральный зрительный зал иного зрителя, с иным психофизическим аппаратом, с иным внутренним чувством театральной правды.

Представление современного зрителя о театральной правде не то, что было лет тридцать назад. Его не шокирует ни присутствие занавеса, ни отсутствие его. Он легче, быстрее включается в условия игры, предложенные театром. Достоверность же последнего для него, сегодняшнего зрителя, заключена еще и в том, что театр не скрывает от него своей условности, не играет с ним в старую игру буквальной «похожести», прямого копирования вещественной жизни.

Нет! Достоверность театра для сегодняшнего зрителя в особо достоверном, быстром и тесном контакте с ним актера. Вот где зритель жаждет правды! Вот где он не простит ни фальши мысли, ни фальши чувства.

Поговаривали об огромной конкурентной способности телевидения, кинематографа, даже спорта по отношению к театру. А мне все кажется, что эти новые виды зрелищ сослужили театру свою службу. Они раскачали диапазон ассоциативных возможностей зрительского восприятия, явились для него школой новых пластических форм и, что очень важно, определили границы независимых владений театра.

Благодаря их массированному воздействию на зрителя театр может остаться театром. И зритель все больше это понимает. Он не ждет от театра той информации, которую дают ему газеты и журналы. Не ищет той безусловности, которую дает ему кинематограф, своей природой убеждающий его, что все, что показывает экран, есть сама жизнь.

В театре зритель ищет, и чем дальше, тем больше станет искать, — театр!

Он приходит встретиться с живым актером и вступить с ним в общение. Поэтому старая условность сцены — грим, парики, имитация, иллюстрация реальной действительности — все это, мне представляется, уже не так действует на зрителя, не вызывает его безусловного доверия. Особенно для сегодняшнего нашего зрителя, эстетический ценз которого сильно вырос, а если же принять во внимание исторический и художественный опыт народа в целом, что всегда {37} сказывается и на самом молодом его поколении, то об этом и говорить не приходится.

Уже и тридцать лет назад не было актера, который работал бы, как, например, скульптор Андреев, по личным впечатлениям. Понимаю, что такие впечатления от живого Ленина явились бы для выдающегося актера огромным творческим потрясением, громадной силы исходным импульсом для работы над образом.

Однако нашлись большие актеры, создавшие свою традицию. Теперешняя манера исполнения, как бы актер тщательно ни изучал источники, идет, как правило, от традиции пионеров образа Ленина в нашем театре. Это неизбежно, это закон театра. Он диктуется природой и условиями сценического искусства.

Традиция шла от традиции, и по тем же законам постепенно, неизбежно вырабатывался штамп.

Преодолеть его очень трудно.

Но и задачи спектаклей, посвященных Ленину, теперь в значительной степени новые. Образ должен быть создан прежде всего через мысли и дела его. Во всей их сложности.

Нужно так сформулировать задачу спектакля, чтобы из нее неизбежно возникали условия для оригинального творческого решения. Чтобы самой постановкой задачи исключалась возможность повтора, штампа, «благородного» копирования.

Пьесы, которая бы отвечала новым требованиям, новым задачам, современному этапу развития театра и, обладая этими качествами, могла бы достойно продолжить театральную Лениниану, мне кажется, еще нет. Верю, что она появится. Нам всем нужно думать об этом. Думать вслух. Было бы, наверно, полезно обсудить в печати весь круг возникающих творческих и организационных вопросов.

Одна из причин, которая, на мой взгляд, мешает здесь движению театра, — слишком большое сосредоточение внимания нашего театроведения на спектаклях прошлого. Разумеется, труды театроведов и критиков — все еще единственное, что сохраняет для истории слепок спектаклей той или иной эпохи. Но слишком любовная консервация прошлого, бесконечное дублирование одних и тех же спектаклей в сотнях разных книг разных авторов создают убаюкивающее впечатление благополучия. А это уже вредно. Театр живет завтрашним днем — такова природа его искусства. То, что играем сегодня, для самого театра день прошедший! Такова театральная диалектика. Отсюда глубочайшая в своей простоте формула Станиславского: «Из вчера в завтра!»

{38} Недавно прочитал в «Правде», в передовой статье, посвященной итогам декабрьского Пленума ЦК КПСС и VII сессии Верховного Совета: «Определенные причины наших трудностей связаны по существу с тем, что мы вступили в такой этап развития, который уже не позволяет работать по-старому, требует новых методов и новых решений». Это относится ко всему нашему строительству. Убежден, что в определенной мере это относится и к театру.

Нужны новые методы и новые решения!

## 4

Да, нужно, видимо, признать, что некоторые приемы театра (в их числе портретный грим, уже не производящий впечатления чуда) претерпели в глазах зрителя известную инфляцию. Зато воздействие приемов, рассчитанных на работу воображения, на способность зрителя чувствовать и мыслить по ассоциации, явно усилилось. А это, в свою очередь, открывает перед людьми, делающими спектакль (начать их перечень надо с драматургов), новые необозримые возможности.

Вижу, например, по реакции зала, чти сейчас сведения, получаемые зрителем о чем-то или о ком-то не непосредственно, а через другое действующее лицо, принимаются с большим доверием, действуют сильнее.

В нашем документальном спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!..» каждый раз отмечаю точную реакцию, когда один из персонажей, американский полковник Робине, говорит: «Однажды Ленин мне сказал о Брешко-Брешковской, что она годится только для картинной галереи!»

Мне кажется, что эта фраза, прозвучавшая в устах актера, игравшего роль Ленина, была бы воспринята не с такой верой в ее документальность, подлинность.

Здесь срабатывает сложная цепь. Известно (это задано в спектакле), что полковник Робине — реальное лицо. Известно, что он был в революционной России, встречался с Лениным. Возникает уже знакомый зрителю по другим достоверным источникам стиль ленинских бесед, характер его импровизаций в разговорах, характер его юмора. Возникает образ Ленина.

Когда смотрел кинофильм о Баумане (мы сейчас работаем над пьесой, созданной сценаристами фильма — Г. Капраловым и С. Тумановым), отметил точную реакцию в тот самый момент, когда Бауману передают письмо. Передающий коротко сообщает: от Ленина. Зрителю достаточно. Его ассоциативная цепочка заработала. Мог бы привести десятки таких примеров. Но есть целый спектакль — пример того, как образ Ленина создается использованием этой современной {39} ассоциативной способности зрителя: «Большевики» в «Современнике», третья часть историко-революционной трилогии театра.

Современный документализм в искусстве требует и от исполнителей роли Ленина совершенно новых качеств, так же как и от содержания самой роли, от ее текста.

К столетию со дня рождения В. И. Ленина наш театр подготовил спектакль «Беспокойная старость». В ожидании пьесы, о которой я говорил выше, мы поставили вещь старую, любимую зрителем. В ней, как читатель, вероятно, помнит, присутствует образ Ленина, однако же роли Ленина в ней нет. Герой спектакля профессор Полежаев говорит с ним по телефону. Мы надеемся, что в нашей трактовке пьесы сказался опыт театра, сказалась сама атмосфера современного документального искусства.

Влияние документализма в этом отношении весьма благотворно. Опыт такого фильма, как «Шестое июля», кажется мне примечательным. Здесь дело не в том, что фильм приближен к документальной хронике по всему своему строю, что операторская работа в нем, как бы приближающая нас к тональности старой фотографии, сама по себе безукоризненна. Здесь по-новому дана «расстановка сил». Ведь в спектаклях с ролью Ленина образ его создается не только актером, исполняющим эту роль, но и всеми его партнерами, многие из которых играют также исторических лиц. Вся система отношений в спектакле выстраивается по законам театра и по нашим современным представлениям о том, как люди, в том числе его ближайшие соратники, общались с Лениным.

Достоинство фильма «Шестое июля» вижу в том, что создатели его сделали удачную попытку преодолеть барьер прошедших лет и реконструировать отношение к Ленину его ближайших соратников, такое, каким оно могло быть в бурной повседневной работе совершаемой революции.

Главное — доверие зрителя!

А истинное доверие, особенно в общественно-политических спектаклях, по-моему, измеряется той суммой серьезных и новых мыслей и чувств, с которой зритель покидает театр и которые затем входят в его умственный потенциал.

## 5

Пытаюсь понять, что происходит в нашей драматургии. Будем называть вещи своими именами — в драматургии серьезный прорыв. В этом жанре всегда трудно. Не хочу присоединяться к поклонникам старой, как мир, формулы: драматургия отстает! От чего отстает? Как отстает? Драматургию можно сравнивать только с драматургией, а не с прозой, поэзией или другими жанрами искусства. Подобные {40} сравнения бесплодны. Ведь не от танцевальных ансамблей отстает драматургия! Ей грозит опасность разлада с духовным опытом зрителя, с его житейским и политическим опытом. Вот что волнует.

Пока мы спорим о «дозе» героического, о том, что пьеса обобщает и чего не обобщает, что типично и что не типично, что может подумать зритель и чего он не может подумать, на сцены пачками проходят пьесы, которые и отдаленно не являются искусством и компрометируют идеи, обозначенные в них чисто формально. А одновременно происходит массовая порча вкуса. Люди приучаются считать театр делом не слишком важным, предназначенным в лучшем случае лишь для отдыха.

Для того, чтобы убедиться в угрожающих размерах потока серой, бездарной драматургии, достаточно посмотреть репертуарную сводку, которую время от времени публикует журнал «Театр».

Как нам исправить положение? Какие новые методы и решения здесь необходимы?

Читаю в той же передовой статье «Правды», посвященной итогам декабрьского Пленума ЦК КПСС:

«Нередко на пути к решению стоит много лишних инстанций, которые только замедляют дело, ведут к затяжкам без всяких на то оснований. Приходится еще сталкиваться со стремлением некоторых работников уходить от решения порученных вопросов, попытками снять с себя ответственность за недостатки в развитии отдельных участков и переложить ее на другие органы».

Это, по-моему, и к нам относится, к театральному искусству, и особенно к тому его участку, с которого-то все и начинается — к драматургии.

И еще мне кажется, что у нас как-то не разработаны, не обобщены теоретически законы типизации явлений действительности в драматургии, не доведены как азбучные правила до всех, кто занимается нашим делом. У нас все еще принято удивляться, например, тому, что драма как объект свой стремится взять наиболее конфликтные социальные явления, наиболее острые этические ситуации. Многие, слишком многие не понимают, что сама природа и технология этого рода искусства предполагают обнажение конфликта, его очищение от всего случайного, а это, естественно, ведет к еще большей остроте. Что смягченный, «микшированный» конфликт, тщательно обставляемый объяснениями, справками, сносками, постепенно, даже незаметно порой для самого автора, перестает быть конфликтом.

Право, есть о чем задуматься.

{41} Например, беру газету «Правда» и читаю в передовой статье, озаглавленной «Наша марка», такой абзац:

«… Продукция выпускается с грубыми дефектами. Между тем кто-то виноват в этом первый — выдал брак, но рядом стоящий проглядел, мастер отвернулся, инженер смолчал, экономист нашел “объективное” оправдание» («Правда», 1970, 8 января).

Если содержание этого абзаца развернуть в талантливой сатирической комедии, может получиться нечто по остроте равное «Ревизору». Если в драме, — будет рассказана грустная история «срабатывания» человеческих характеров.

Скажут, но в статье есть и другие абзацы, почему вы выбрали наиболее конфликтный? Потому что другие абзацы — не в природе драматургии как жанра. Скажут, почему вы так обострили конфликты? Но таков закон типизации в драме.

Или, например, такое место из статьи «Ваши дети»:

«… Еще и в нашей среде порой вырастают люди инертные, равнодушные, себялюбивые. Чьи это дети? Наши с вами. Ни в малейшей степени не снимая вины с этих молодых людей за их неумение найти верную цель в жизни, все же надо признать, что в немалой степени здесь сказались родительские ошибки, неверные принципы воспитания.

Иные считают, что часть молодежи слишком избалована заботой, не прошла тягчайших жизненных испытаний. Слов нет, личный опыт борьбы, невзгод и жертв, присущий старшим, — великий педагог в формировании их духовного идейного облика. Но разве путь воспитания новых убежденных борцов, готовых в любой момент повторить подвиги старших, лежит в создании каких-то искусственных трудностей?» («Правда», 1969, 28 декабря). Не напоминает ли смысл этого отрывка содержание некоторых пьес Виктора Розова, которые одним представлялись излишним «сгущением» красок, других шокировали «ненужной» резкостью в постановке нравственных проблем?

Еще один пример. Это из статьи, которая называлась «Высокий долг идущих впереди»:

«Объединяя передовых, самых сознательных представителей трудящихся, партия не сулит им никаких привилегий. Стать коммунистом — значит добровольно взять на себя дополнительные и очень большие обязанности перед народом» («Правда», 1970, 4 января). Простите, но здесь-то что вы можете вывести на сцену? — слышу я вопрос.

Сцена может исследовать характер человека, который как раз уверен, что партия сулит ему привилегии.

Ах, как вы, право, — непременно вам надо что-нибудь неприятное! — уже слышу я. Не мне — драме! Конфликт — ее {42} кровь. Театр своими средствами осмысливает его, и, если театр хочет оставаться искусством значительным, таким, которое один из его великих основателей в России назвал кафедрой, с которой можно нести людям добро, он обязан быть впереди своего зрителя. Чуть-чуть, но впереди! Любым негативным явлениям театр противопоставляет свою идейную позицию. Последняя определяется всем строем спектакля, а не формальным сбалансированием персонажей и реплик!

А между тем судьбы пьес и спектаклей, отмеченных чертами подлинного драматического искусства, гражданским темпераментом и оригинальностью таланта их создателей, нелегкие. Тут есть о чем задуматься. За более чем тридцатилетнюю мою работу в театре не помню случая, чтобы был наказан работник, препятствовавший появлению нового талантливого произведения. А ведь такое произведение — государственная ценность, народное достояние. Небыли наказаны люди, тормозившие в свое время, еще при жизни Всеволода Вишневского, постановку «Оптимистической трагедии». Не получил даже выговора работник, не рекомендовавший к широкому показу фильм «Чапаев». А было бы полезно наказывать таких сверхосторожных любителей перекладывать ответственность на чужие плечи. Их и сегодня достаточно.

Считать театр художественным постскриптумом к событиям — значит недооценивать его возможностей в развитии и совершенствовании нашего общества и человека.

## 6

Развитие сценической Ленинианы находится в прямой связи с общим движением нашего драматического искусства. Очевидно, поэтому так получилось, что, начав эти заметки соображениями о сегодняшней интерпретации ленинского образа, я не мог не высказать некоторые наболевшие мысли о современной драматургии вообще.

Впрочем, мне бы и не хотелось, чтоб заметки воспринимались читателями как нечто, посвященное лишь знаменательной дате. Это моя повседневность, мое беспокойство, сама жизнь.

Сегодня некоторые явления в нашем искусстве внушают уверенность, что театр выработает новые методы создания современного общественно-политического спектакля, в том числе и спектакля с образом Ленина.

В движении театральной Ленинианы видятся новые возможности, новые решения.

Надо, чтобы мы превратили эти возможности в явления искусства.

1970

# **{43}** Собрание коммунистов мира. Человек. Искусство

Эти заметки — запись некоторых мыслей, возникших у меня в те дни, когда я, как и другие советские люди, как миллионы людей в иных странах, начинал свое утро с чтения сообщений газет о ходе международного Совещания коммунистических и рабочих партий в Московском Кремле.

Я не оригинален, конечно, в моем жгучем интересе к речам, произносившимся на Совещании, к свободной и демократической дискуссии, развернувшейся в Георгиевском зале, к всестороннему и подробному анализу сегодняшнего положения человечества, который производился делегатами.

На меня большое впечатление произвели документы, принятые Совещанием, и призывы, с которыми оно обратилось к населению нашей планеты. Призыв семидесяти пяти коммунистических и рабочих партий — «Независимость, свободу и мир Вьетнаму!» — это выражение чувств, никогда не затухающих в наших душах.

Художник по самой сути своей профессии, а лучше сказать, своего призвания, испытывает постоянное беспокойство, слышит, обязан, должен слышать неумолкающий голос совести, когда где-то в мире, далеко ли, близко ли от его собственной родины, льется кровь, когда люди в праведной борьбе защищают элементарные основы жизни, независимость, национальную и социальную свободу. Когда против них выступают люди, элементарно обманутые, обрекшие себя на положение винтиков гигантской военной машины крупнейшей капиталистической державы…

Документ Совещания «Воззвание в защиту мира» дорог моему сердцу, ибо ничто не может быть важнее в жизни художника, нежели мир — условие для духовного совершенствования человека. Мне кажется, художник всегда и всюду должен противостоять любым попыткам, какими бы сверхреволюционными лозунгами они ни обрамлялись, принизить значение человеческой жизни, исключить из расчетов ценность человеческой личности.

И, наконец, главный документ Совещания — «Задачи борьбы против империализма на современном этапе и единство действий коммунистических и рабочих партий, всех антиимпериалистических сил», эта динамическая, сжатая энциклопедия сегодняшнего мира, данная с позиций современного марксизма, — должен быть внимательно и неторопливо изучен каждым художником, каждым мыслящим человеком, ибо представляет широкое поле для размышлений, источник энергии для интенсивной духовной жизни.

{44} Обращение Совещания «О 100‑летии со дня рождения Владимира Ильича Ленина» — это теоретический импульс для активизации поисков в области сценической Ленинианы.

Мне кажется, что в развитии советского театра и в истории нашей сценической Ленинианы мы подошли к качественно новому рубежу. Убежден, что наши сегодняшние и завтрашние спектакли, посвященные Ленину, должны быть не только эмоциональным возбудителем интереса к личности и делам Ленина, но в гораздо большей степени, нежели раньше, школой ленинского мышления. И не только для зрителей — для театра, коллектива в первую очередь.

Современные средства театра, обогащенные открытиями Станиславского и открытиями Брехта, позволяют, если можно так сказать, сосредоточить в образе Ленина куда больший интеллектуальный, идейный потенциал, нежели раньше. К этому готов театр, к этому готов и зритель.

Известно, что содержание, прямой текст ленинской роли в любой пьесе, где Ленин присутствует в числе действующих лиц, заведомо и намного беднее любой его статьи, любой стенограммы его речи. Причем не только по ее духовному содержанию, но и по эмоциональному воздействию. Я уважаю и высоко ценю наших выдающихся исполнителей этой уникальной роли. Но голос Ленина, раздающийся с граммофонной пластинки, всегда производит на меня впечатление, которое я не в силах передать. Документальная запись голоса соотносится по силе воздействия с величайшими взлетами художественною гения.

Теперь театр может передать своими средствами самые сложные тексты Ленина. Вот о чем нам следует думать.

В дни работы Совещания я не только читал ежедневные сообщения газет о Совещании, но и вглядывался в фотографии делегатов, наблюдал их на пресс-конференциях, передаваемых по телевидению. Думаю, что здесь подсознательно, а может быть, и вполне направленно проявлялся мой специфически профессиональный ракурс наблюдения.

Какое разнообразие человеческих характеров, лиц, манер, темпераментов! Какая страсть идейной борьбы! Марксизм, воплощенный в индивидуальностях. Ленинизм, выступающий как движение на твоих глазах рождающейся мысли. Единство не как унифицированная группа, а как сумма личностей, диалектически выражающая собой разнообразие современного человечества.

Эти наблюдения поучительны, и, быть может, они скажутся и в моей театральной работе…

Это наблюдения. Я хотел бы сказать и о более важном. Об уроке мысли.

{45} Мне трудно подобрать формулу, я не теоретик, впрочем, это и не нужно. Это был урок глобального мышления. Само слово «глобальный» мы сейчас применяем довольно часто, но как еще редко мы в состоянии действительно подняться в своем взгляде на человека и его проблемы на уровень общеземного, исторического взгляда. Не декларативно, не формульно — недостатка в формулах и декларациях в нашем театральном обиходе и в театральной критике, как известно, нет. Я имею в виду общий, философский взгляд на человека, который присутствовал бы в нашей работе всегда. Репетируем ли мы новую пьесу, пишем ли ее, играем ли новый спектакль, работаем ли над новой ролью… Причем взгляд внутренний, окрашивающий собой всю работу, не требующий внешнего пафоса, клятв или повторений известного.

Две недели в Кремле люди, как своим повседневным делом, занимались осмыслением человека в современном мире. Они представляли собой часть, авангард наиболее мощного общественного движения. Но у этих людей есть свои характеры, свои личные черты, то есть существует то неповторимо индивидуальное, то частное, что особенно интересует художника театра — искусства, для которого, как известно, воплощение общего через индивидуальное есть азбучная основа.

Вот что меня занимало, увлекало. Здесь я чувствовал нечто будоражащее, нечто такое, что непосредственно касается меня как режиссера, обдумывающего образы, конструкцию спектакля. Глобальное мышление необходимо. Это знамение времени. Его потребность. Земной шар уменьшился в результате научно-технической революции, его вращение как бы ускорилось в результате возросшей интенсивности исторического процесса. Мир каждый вечер как бы ложится на нашу ладонь, как бы приближается к нашему уху, к нашему глазу. Но пусть каждый из нас, работающих в театре, в искусстве, признается себе, сколько конъюнктурных, мелкозлободневных, локальных, или, если сказать не столь научно, «коридорных», «кулуарных», «проблем» нас занимает, отвлекает, непрошенно присутствует в наших самых интимных творческих моментах. При этом читатель поймет, конечно, что кавычками я обозначил отнюдь не свое пренебрежение к упомянутым реальным местам действия, но лишь свое пренебрежение к способу, стилю мышления, отсутствию масштаба, побочным обстоятельствам, которые нередко назойливо лезут в главные…

Нам кажется, что глобальный взгляд на человека — это нечто сугубо современное. Между тем такой взгляд всегда, испокон веков, составлял качественное отличие мышления и творчества художников, действительно двигавших развитие {46} человечества, действительно бывших олицетворением его растущего самопознания. Не говорю о философах, таких, как Дидро, Гегель, Фейербах. Подобный взгляд — сущность их подхода к миру. Не говорю о философах-революционерах Марксе, Энгельсе, Ленине; такой взгляд — сущность их борьбы за социальное переустройство мира. Говорю сейчас о художниках.

Шекспир всегда поражал меня одной особенностью своего художественного мышления, своего способа обработки действительности — умением вписать человека в человечество.

Кто не знает, что у Шекспира энциклопедическое разнообразие человеческих индивидуальностей, говоря нынешними понятиями — у Шекспира огромный социологический диапазон. Он изощренный и утонченный мастер индивидуального портрета. И тем не менее у него индивидуальный портрет всегда и портрет типа. Точно так же как общество в его пьесах — человечество. Кто упрекнет Шекспира в незнании или в пренебрежении конкретной жизнью людей его времени, в пренебрежении реальной, ежедневной жизнью его героев. Может быть, у него в пьесах не пьют, не едят, не дерутся, не любят, не изменяют, не предают, не остаются верными — короче говоря, может быть, у него нет слепка бытия и быта его дней, его повседневности?!

Нет, разумеется, все это есть, есть в полной мере. Чаша жизни в его пьесах переполнена!

Но в то же время есть соотношение человека с человечеством. Здесь чудо его, его секрет, его метод. Ему не перестаешь удивляться. Могут сказать: четыреста с лишним лет отделяют от нас Шекспира. Его повседневность давно звучит для нас как обобщение… Нет, не в этом дело!

Горький близок к нам. Но возьмите «На дне», пьесу, к которой вновь обращено внимание наших театров. То же самое! Люди пьют, дерутся, обманывают, голодают, любят… Да и что это за люди! Да и что это за место действия! Но с этой подземной площадки стартует великая мысль художника, обнимающая человечество. Сатин соотносится с человечеством, а не с человеком, честно играющим в карты. Лука соотносится с человечеством, а не с ученым странником. Настя соотносится с человечеством, а не с честной женщиной или с прописной истиной о том, что торговать собой, например, нехорошо. Современникам этой Насти вспоминались, наверно, и другие Насти, встреченные ими в жизни. Но можно было вспомнить и Магдалину из христианской легенды. Вот в чем дело! Вот в чем шекспировское.

А ведь во времена написания «На дне» не было недостатка в пьесах, рисовавших общество, подобное горьковским ночлежкам, {47} но не поднимавшихся выше прописных истин или добротного бытописательства.

Человек и человечество!

И заметьте, ни Шекспир, ни Островский, ни Чехов, ни Горький — никто из великих драматургов не боялся брать всю, как говорится, прозу жизни за объект своего исследования. Не боялся этого Вишневский, не боится этого и Леонов. Более того, это закон театра, закон драмы. Автор, который стремится поставить вопросы общие, выбирает конкретные ситуации, как бы самой жизнью приготовленные для того, чтобы быть экспериментальной площадкой для художественного исследования, хотя подобные ситуации на первый взгляд могут показаться и уникальными. Все дело в характере мышления драматурга и театра. В их способности соотнести человека и человечество.

Не надо бояться ситуаций. Не надо бояться типов. Надо бояться худосочия художественной мысли. Ситуация может быть прямо-таки глобальной, типы — прямо-таки ангельские, а мысль автора и театра — мелкозлободневной, расчетливо удобной — не в этом ли беда многих и многих пьес и спектаклей, на которых стоят опознавательные знаки современности. Не потому ли возрастает интерес наших зрителей к классике?

Это был урок глобального мышления…

Не знаю, все ли читали стенограммы конгрессов Коминтерна, происходивших при жизни Ленина. Совещание мне напомнило эти конгрессы. Как они были сложны, как они были интересны, как насыщены мыслью, теорией, ритмом сражений революции, и каково было включение в их работу, в их орбиту Ленина! Его поведение, характерные черты личности, отношение к нему окружающих. Соотношение страны, как места и активного фона действия, и конгресса. Соотношение мира и конгресса. Соотношение всего этого с Лениным.

Соотношение человека и человечества…

И я вновь обращаюсь к этой мысли. Здесь, в конгрессах Коминтерна, в работе Совещания коммунистических и рабочих партий, мне видится интеллектуальный, эмоциональный, пластический образ самой жизни, некий жизненный прототип будущих ленинских спектаклей.

Что такое Совещание? С точки зрения обозримых судеб мира — крупнейшее политическое событие. Но для художника это еще и импульс к общей мысли о своем искусстве, о человеке, о соотношении его с человечеством…

1969

# **{48}** Режиссура и современность

Сегодня мы не можем решить ни один хотя бы узкопрофессиональный, технологический, ни один творческий вопрос изолированно, оторванно от общего движения нашего общества к коммунизму. Убежден, что так думает каждый из нас, деятелей искусства.

Что значит связать вопрос профессиональный, вопрос искусства, в частности драматического искусства, режиссуры, с историческими решениями нашей партии? Мне кажется, для этого необходимо в самих планах и их цифрах увидеть нашего человека — строителя коммунизма. Это он гением своей партии определяет перспективу движения, его трудом цифры планов превращаются в факты действительности.

Предметом гуманистического, реалистического искусства всегда был человек, поэтому и хочется говорить о строителе коммунизма — нашем современнике. Его облик должен воплотить в своих созданиях советский театр, и в этом деле важнейшую роль призвана сыграть наша режиссура.

В этом смысле у меня нет соображений, которыми я кого-либо могу удивить. Просто мне хочется поделиться мыслями о режиссуре, которые возникли как сугубо практические выводы из собственной творческой работы.

Мне кажется, что если подходить к нашей профессии с самых высоких позиций, то, вероятно, это самая трудная профессия в мире. Всем известен диалог Гамлета с Гильденстерном о флейте. Так вот режиссер должен уметь играть на человеческой душе, должен знать колебания, которые позволят ему руководить душой артиста и с ним вместе, «через него», находить отклик в душах зрителей. Передать человеческие чувства через чувства другого человека — этот сложный, двойной контрапункт требует глубокого знания психологии человека, его душевных движений. Мы одновременно работаем с образом и с артистом, который должен слиться с ним. Между произведением и нами стоит артист, посредник между авторской и режиссерской мыслью, который решает нашу творческую судьбу. Вероятно, подобная задача не стоит ни перед кем из занимающихся искусством. Вот почему наша профессия — самая трудная.

Но противоречие ее заключено в том, что она позволяет быть и самой легкой. Ни одна другая профессия не позволяет быть в своем существе настолько дилетантской, насколько может позволить себе профессия режиссера! Я не буду вдаваться в корни этого вопроса, каждый режиссер знает, видит это по самому себе. Во всяком случае, я могу сказать, что {49} дилетантизм сидит в корне нашей профессии. Ведь если перед вами настоящая пьеса, и если вы имеете дело с хорошими артистами, а оформлял спектакль прекрасный художник, то ваша роль может быть сведена к минимуму. А между тем создается вполне достойное зрелище! Если же эти первоэлементы спектакля (пьеса, актеры, художник) находятся на низком или лишь частично удовлетворительном уровне, то ваша роль, сколько бы вы на этот раз ни вложили труда, все равно почему-то будет меньше всего видна…

Поэтому, мне кажется, для того, чтобы суметь выполнить те огромные задачи, которые перед нами встают, надо как на самое первейшее дело обратить внимание на вопросы профессионализма, вопросы мастерства. Меня лично эти вопросы беспокоят сегодня больше всего.

Мне кажется, что часто наша профессия из художественной превращается в организационную, руководящую, административную. Тогда образная природа нашего искусства выплескивается. В лучшем случае она остается декларативной частью режиссерского творчества, то есть как будто бы присутствует в замысле, присутствует во всех предпосылках к работе и очень редко входит в самую суть того, чем занимается режиссер. Она словно бы выносится за скобки. И это очень печально, это то, с чем нам, людям, занимающимся этой профессией, нужно прежде всего научиться бороться.

Что это значит? Это значит не позволять себе того, что мы — пусть даже только иногда — но все-таки позволяем. Надо не забывать, что «организационно-руководящий» метод работы режиссера, по существу, уничтожает нашу профессию. И особенно печально, когда в большой творческий коллектив, где работают опытные, видавшие виды артисты, приходит такой режиссер, и это не вызывает протеста, не вызывает возмущения.

Говорят, что, имея двадцать репетиций на спектакль, работать другим — творческим, аналитическим — методом просто невозможно. Это очень серьезное возражение. Я бы лично не решился, имея двадцать репетиций, ставить спектакль в областном театре и при этом начинать с этюдов и дальше идти по всем «ступенькам» системы Станиславского. Потому что за двадцать репетиций, на мой взгляд, этого сделать нельзя, немыслимо, невозможно. Должен быть какой-то минимум, с которого начинается искусство. И органы, занимающиеся искусством, должны внимательно проанализировать эту проблему, ибо, повторяю, в сегодняшних условиях нельзя за пятнадцать-двадцать репетиций выпустить спектакль, напоминающий искусство.

{50} Известно, правда, что «Братья Карамазовы» в Художественном театре были сделаны за два месяца. Но тут, на мой взгляд, совсем особый случай, случай такой великолепной труппы художественников тех лет, какой ни у кого никогда не было, ни до, ни после, и какой нет до сих пор. И два месяца — это не механически отмеренные два месяца. Это была работа, когда актеры уже ощутили свои образы, характеры, когда замысел автора, атмосфера произведения стали как бы их собственными. Я уже не говорю об исключительном вдохновении, с которым работался спектакль. Тут уже каждый день равнялся месяцу…

Но дело даже не в сроках. Я вообще не могу понять, почему сегодня мы должны делать спектакли в двенадцать дней. Разве сегодня речь идет не о том, чтобы создать настоящий, большой спектакль, большое произведение искусства? А если это так, — значит, этому надо помочь, значит, необходимо для этого создать условия.

Другой вопрос, насколько мы готовы или, вернее, насколько мы не готовы к этому. Сколько нужно еще учиться, чтобы создать большое произведение о современности!

И тут я перехожу к тем собственно профессиональным вопросам, о которых мне и хотелось поговорить.

Мне кажется, в нашей профессии утеряно в какой-то мере то, что мы называем одержимостью. Речь идет о том, что мы не умеем копить, не умеем переносить из спектакля в спектакль крупицы своего творчества. Достаточно вспомнить, как, скажем, такой большой артист, как Орленев, находясь в труднейших условиях дореволюционного провинциального театра, создавал лучшие свои роли. Он создавал их из года в год, создавал на разных сценах, переезжая из одного города в другой, играя огромное количество и других ролей и в каждой откладывая какие-то крупицы. В результате создалось шесть или семь ролей, которые и сделали его большим актером. Как это происходило? Сегодня сыграл с пяти репетиций царя Федора, завтра — в другом театре сыграл его с двух репетиций, в следующем городе снова обратился к этому образу, что-то из роли уходило прочь, что-то оставалось, накапливалось…

И вот это кропотливое вынашивание того, что сегодня мной в Туле было найдено и что переедет на будущий год в Ярославль, этот отбор того, что происходит во мне, — это непременно должно присутствовать. Я это называю жизненной одержимостью, которая должна быть в каждом режиссере. Если сегодня вы поставили спектакль, который вас глубоко не удовлетворяет, который не получился и в силу внешних условий и потому, что вы сами чего-то не сделали, {51} но, тем не менее, если была хоть одна репетиция, в которой вы сумели в себе отложить что-то и эту частицу сумели перенести в следующий спектакль, — тогда вы режиссер, который будет двигаться вперед.

Уметь нести это в себе, независимо от успеха или неуспеха, — очень трудно. Очень трудно из безуспешного спектакля, из провалившегося спектакля для себя самого сделать правильный вывод. Это трудно и с точки зрения самолюбия. Всегда естественнее искать причину неуспеха вовне, в артисте, в плохой пьесе, даже в публике (чаще всего мы ищем именно такие мотивы!) и очень трудно отдать самому себе отчет, в чем же твоя вина. Как говорят, важно не то, чтобы не совершить ошибку, а важно не совершить ту же ошибку во второй раз. А для того, чтобы честно взглянуть правде в глаза, как бы она ни была горька, и извлечь из нее уроки, нужно иметь огромную волю.

И тогда одержимость будет помножена на вдохновение, тогда рядом с вдохновением будет присутствовать и расчет. Быть может, ни в одной профессии не должен сочетаться так Моцарт и Сальери, как в нашей, потому что если мы можем представить себе артиста, в котором больше Моцарта, чем Сальери, или, напротив, больше Сальери, чем Моцарта, — то в режиссере это должно гармонически сочетаться, как ни в одной другой профессии.

Поэтому, мне кажется, очень важно проследить первые шаги молодого режиссера.

Первый этап — обучение и воспитание молодого режиссера в стенах вуза. Правда, у меня от московского ГИТИСа впечатление двадцатилетней давности. Но я знаю Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии. И вообще речь идет не о ГИТИСе или о каком-то другом конкретном театральном институте или театральной школе. Речь идет о самой системе воспитания молодых режиссеров.

В Москве, при ГИТИСе, создан Учебный театр. Во многих вузах, где обучаются режиссеры и актеры, таких театров нет. И вот получается, что мы, так сказать, обучаем пианиста без инструмента. Мы долго рассказываем ему, какие есть ноты, рассказываем теорию, он может издали посмотреть на инструмент, но практически не подступает к нему. Он слушает Рихтера и других крупных пианистов, но сам практически сесть к роялю не имеет возможности. И это большая беда в воспитании режиссеров!

Еще один момент, может быть, чисто психологический, но я отмечу его. Мне кажется, что нынче студенты режиссерского факультета очень спокойны, их воспитывают в покое. В каком смысле? Сейчас поясню. Дело в том, что определить {52} способности человека, его творческую пригодность к занятию режиссурой сложнее, чем в какой бы то ни было другой отрасли, настолько еще не выявлены, даже не познаны до конца черты дарования, специфичные именно для этой профессии. И поэтому мало, если студент волнуется только в момент приемных экзаменов, а у нас, в сущности, это так. За исключением явно одаренных людей, мне кажется, каждый студент, попавший в институт, в течение многих лет должен продолжать решать для самого себя вопрос — правильно ли он поступил, выбрав эту специальность? Это нужно для того, чтобы находиться в беспрерывном состоянии проверки. Да и позиция педагогов в этом смысле должна быть более жесткой на этом факультете. Студента режиссерского факультета нужно держать в состоянии постоянного экзамена, постоянного тренажа его данных, его актерских данных, чтобы это был человек, тренированный, как спортсмен, но в области своего духовного аппарата. У меня же впечатление, что сегодня студенты режиссерского факультета слушают лекции, сдают экзамены, но в решении главного вопроса — смогут ли они стать режиссерами — совершенно спокойны. И это неправильно.

Мне кажется далее, что на режиссерских факультетах существует огромная перегрузка теоретическими предметами — во зло основной специальности. Я считаю, что в институты нужно брать людей уже с такой общей подготовкой, при которой главным для студента была бы его будущая профессия, чтобы он занимался ею 70 процентов времени, проведенного в стенах института. Между тем он занимается максимум 20 процентов времени непосредственно профессией и 80 процентов всем остальным. Теоретические дисциплины необходимы. Но нужно понять, что никакой вуз, никакая теоретическая подготовка все равно не может дать тот общий уровень культуры, который требуется для режиссера. Институт может дать только опознавательные знаки, только направление. Но только в стенах института студент может заниматься профессиональной подготовкой, чтобы прийти в театр не головастиком на хилых ножках, а человеком, практически подготовленным к своему — труднейшему — виду искусства.

И еще один вопрос, которого я коснусь и который, вероятно, многим покажется спорным.

Существует заблуждение, что режиссер — это «возрастная» профессия. У нас очень мало самостоятельно работающих режиссеров, которым меньше 30 лет.

Но почему нужно считать, что режиссер должен иметь большой, долгий жизненный опыт для того, чтобы иметь {53} право заниматься режиссурой? По-моему, тут что-то глубоко неправильное.

Станиславский говорил, что режиссера нельзя воспитать, режиссером нужно родиться. Стало быть, у человека, который режиссер по призванию, временные категории для постижения жизненного опыта, для того, чтобы у него возникла своя эстетическая платформа, — иные, чем у человека, который не приспособлен к этому. И тогда мы можем себе представить, что режиссер в 22 года и в 23 может быть художником, который способен создать настоящее произведение искусства. В журнале «Огонек» есть раздел: «А знаете ли вы?» А знаете ли вы, что Гоголю было 22 года, когда он написал «Вечера на хуторе близ Диканьки», Грибоедову было 27, когда он написал «Горе от ума», Добролюбов умер в 25 лет, Шиллер в 25 написал «Разбойников», Эйзенштейн в 27 снял фильм «Броненосец “Потемкин”», Вахтангов в 30 ставил лучшие свои спектакли. Блок в 24 написал «Стихи о Прекрасной Даме», Шолохов в 23 создал первую часть «Тихого Дона», Рахманинов в 18 лет — оперу «Алеко».

Мне скажут — «это гений». Правильно! Но мы привыкли всегда равняться по самому лучшему.

Для того чтобы Эйзенштейн в 27 лет смог снять «Броненосец “Потемкин”», ему, наверное, было оказано доверие, наверное, имелись и внутренние основания, по которым это доверие было оказано. Не может быть, чтобы менее талантливой стала наша молодежь, чтобы она не давала той «продукции», которая необходима, чтобы возникали такие основания для доверия.

Все это важно потому, что талант (может быть, это парадокс) «усыхает». Важно сделать в 23 года нечто такое, что, может быть, будет и заблуждением, о чем пожалеешь, когда тебе станет 30, но что, тем не менее, важно иметь за спиной, чтобы в 30 сделать что-то настоящее.

Вот почему в вопросе о доверии к молодежи нужно проявлять большую смелость, большую гибкость. Мне лично не хватает таких молодых людей, которые вели бы себя в этом отношении дерзко. А «дерзкие молодые режиссеры», которым уже далеко за 30, повторяют зады старого театра и при этом считают, что они новаторы, не зная, что все это уже было давным-давно. Кстати, это не удивительно уже по одному тому, что мы очень мало освещаем историю советского театра, а ее нужно освещать, причем не только позитивные, но и негативные ее стороны.

На одном из совещаний кто-то из режиссеров спросил: «А кто такой Фэкс? Я думал, что это какой-то режиссер, а оказывается, это совсем не то». Действительно, ФЭКС, {54} «Фабрика эксцентрических актеров» — явление сложное в истории советского театра. Но почему человеку, занимающемуся режиссурой, не знать, что такое ФЭКС? Почему бы ему не знать, чтобы не повторять старых заблуждений?

Одна из слабостей режиссуры заключается в том, что у многих людей, занимающихся этой профессией, отсутствует образное видение. Если это так — дело совсем плохо. Но бывает, что оно присутствует, но присутствует как бы не в своем виде искусства.

Мне пришлось иметь дело с одним молодым режиссером, который прекрасно и образно, по-настоящему интересно рассказывал о сцене, которую он поставил. Но как же плохо это оказалось, когда он показал сцену! Тут выяснилось, что все, что он рассказывал, ему лишь казалось, в самой же сцене начисто отсутствовало. Беда! Человек мыслит образно, но не пластически, не средствами театра. Он видит все литературно, как-то иначе, а к тому, на что прежде всего должен быть навострен его глаз, он как раз слеп.

И это — не случайный пример. Тут есть какая-то типическая болезнь — неумение пусть даже тонкое, интересное, но литературное решение увидеть в специфически театральной форме.

Одно из главных качеств таланта режиссера, о котором мы мало говорим, это чувство зрелищности. Без этого чувства нет человека нашей профессии. И о какой бы пьесе ни шла речь, будь это даже психологическая драма Чехова или Ибсена, все равно без чувства зрелищности не может быть режиссера, который интересно поставил бы такое произведение, хотя, казалось бы, оно меньше всего внешне подходит к понятию зрелища.

И это тоже связано с вопросом воспитания молодого режиссера. К сожалению, преподаванием режиссуры не всегда занимаются авторитетные люди. Часто этим занимаются неудавшиеся режиссеры и артисты. Они-то и прививают ту серость, ту скуку, которые из института идут дальше — в театр.

Вот откуда возникла «теория» о том, что система Станиславского виновата в серости наших спектаклей. Многолетнее изложение системы с позиций тоскливых и антитворческих привело к тому, что серость связали с системой Станиславского.

Скажу откровенно, что горой я не решаюсь применить термин «система», потому что за этим, я знаю, в сознании некоторых сразу встает скучный ряд интерпретаторов Станиславского.

Нужно еще приложить много сил, чтобы уничтожить это заблуждение, чтобы практически доказать, что Станиславский {55} тут ни в чем не виноват, чтобы сделать живым и практическим оружием его метод.

Мне кажется, существуют две тенденции, которые тормозят наше движение вперед. Одна тенденция — та, которую обычно называют серостью, а я для себя назвал бы будничным реализмом. От названия суть дела не меняется, она всем хорошо понятна.

Что это за явление? Это — набор привычных театральных представлений, внешне правдоподобных, но по существу не имеющих никакого отношения ни к автору, ни к пьесе, ни к той жизни, которая показана в этой пьесе.

Наш театр, когда он попадает в плен такого будничного реализма, становится удивительно архаичным. И тогда, несмотря на то, что на сцене идет пьеса о современных людях, спектакль по своему существу старомоден и принадлежит прошлому веку, а не нашему.

Жизнь создает новые свойства нашего человека, новые качества его, новую психологию, жизнь создает и новую выразительность. Не стану говорить, что и драматургия вяло чувствует эти новые черты. Но и тогда, когда пьеса их обнаруживает, мы не умеем поставить ее так, чтобы эти черты современности открыть в своем спектакле.

В нашей жизни есть явления, которые свидетельствуют о кардинальных переменах в быту и психологии людей. Но у нас, к примеру, пока нет пьесы, которая показала бы весь сложнейший процесс внутреннего преображения крестьянина, пришедшего к коллективному хозяйству. У нас есть пьесы, констатирующие этот переход, показывающие результат, этих людей сегодня, но нет пьес, которые показывали бы сложнейший процесс ломки, когда тысячелетнее «это — мое!» перестало определять психологию крестьянина.

Я говорю о новых чертах современности потому, что они мне представляются самыми главными. Именно благодаря им драматургия должна становиться новой.

В жизни произошел качественный скачок. Он должен произойти и в искусстве, для того чтобы оно оказалось способно отобразить чувства современного человека.

Сегодняшнему человеку, мне думается, не свойствен открытый пафос, риторика, открытое выражение чувства. (Я говорю именно о выражении чувств, а не о самих чувствах.) В нашей драматургии, в наших спектаклях зритель должен больше угадывать, чем непосредственно видеть. Драматург и театр должны искать, пытаться нащупать эти черты нового, современного. Но речь идет не о драматургии, а о режиссуре, а именно она и должна нащупать в тех произведениях, с которыми мы сталкиваемся, эти черты. Это поможет и писателям. {56} Когда драматург видит свою пьесу по-современному воплощенной на сцене, он дальше и сам будет увереннее в способе отбора современных выразительных средств.

Недавно у меня была репетиция одной современной пьесы, где автором уловлена эта черта современного человека — «закрытость» чувств. Но молодой режиссер, который вел сцену, и талантливая актриса невольно пошли по пути драматургии и выразительных средств прошлого века.

Там речь идет о любви. Два человека встречаются. Не виделись семнадцать лет. Когда-то любили друг друга. Но вместо того, чтобы показать, как происходит этот процесс, чтобы постепенно перед нами вырастала картина прошлого, чтобы мы только догадывались о том, что творится в сердцах этих людей, нам уже на первой минуте продемонстрировали открытое чувство любви, и было ясно: она без него не может жить.

Это не случайная ошибка. И происходит она потому, что мы все еще находимся в плену привычного, в плену старых театральных представлений и мало думаем о современности в глубоком и всеобъемлющем значении этого понятия.

Сейчас наступает время глубокого психологического раскрытия человеческой души в современной форме ее выражения.

И другая тенденция — псевдоноваторство.

Псевдоноваторство — это непомерное оригинальничанье, это подмена образа аллегорией, которая становится уже умозрительной шарадой, а не средством эмоционального художественного воздействия.

Все это возникает тогда, когда режиссер прежде всего хочет быть оригинальным, забывая о своей первейшей задаче — раскрыть актера. А излишнее стремление к оригинальному всегда приводит к тому, что режиссер начинает оригинальничать. И любопытно, что в конечном счете это «новаторство» всегда проявляется в наборе одних и тех же надоевших приемов, переходящих из одного спектакля в другой. Это — отсутствие занавеса; это — выход из зрительного зала; это — «японский» мостик и прочее.

Разумеется, когда открытая — без занавеса — сцена вытекает из сути произведения, из замысла спектакля, когда это является органической необходимостью — словом, когда закрывать занавес в данной пьесе, в данном ее решении просто невозможно, тогда это, конечно, может быть. Когда же отсутствие занавеса (я это беру для примера) переходит из спектакля в спектакль — ничего хорошего в этом нет.

Мне кажется, что настоящее, талантливое, новаторское решение всегда

{57} а) должно быть логичным;

б) закономерным и одновременно неожиданным.

Вот если сочетание *неожиданного, закономерного и логичного* имеется, тогда мы имеем дело с настоящим художественным решением. Это формулировка моя собственная, я ее ни для кого не считаю обязательной, но мне лично она необходима.

В этом смысле я совсем не могу понять термин «условный реализм». Что это значит? Это что-то вроде масляного масла или металлического железа. Что значит условный реализм? А разве есть искусство вне условности? Без условности искусства не бывает, оно всегда условно! Это элементарно.

Разумеется, в театре необходима та условность, которая будит воображение зрителя и адресует его в нужном режиссеру и актеру направлении, условность, которая помогает видеть ту жизнь, которая стоит за пьесой. Пусть на сцене стоит один столб, но если он будит воображение таким образом, что это помогает движению пьесы, помогает в конечном счете автору, — тогда эта условность нужна и необходима.

Если же эта условность существует как самоцель, чтобы только зритель на нее обратил внимание, тогда эта условность становится порочной и ненужной.

Здесь должно быть все ясно для нас. У нас должны быть общие критерии. И здесь очень важные задачи встают перед нашими театральными критиками. Кому, как не критикам, нужно нам в этом помочь, сделать это за всех и для всех остальных, чтобы мы могли в своих оценках исходить не только из частных своих воззрений, но и из общих позиций.

Пусть мы поспорим о вкусах, хотя о них и не спорят, о каких-то частностях, но не будем, да и не плодотворно спорить о таких вещах, которые должны определять самую принадлежность того или иного явления искусства к реализму или к не реализму.

Мы часто говорим о разнообразии индивидуальностей, о ярких спектаклях, непохожих один на другой. Я думаю, что если режиссер каждый раз будет идти от актера, то и индивидуальность режиссера в каждом спектакле будет раскрываться по-новому, будет в чем-то иной. Мы получим огромное разнообразие форм, огромное разнообразие спектаклей — действительно разных.

С проблемами режиссуры непосредственно связана и проблема актерского профессионализма. Когда иждивенчески настроен актер, когда он не умеет делать простейшие вещи, то режиссер не доходит до главного: он вынужден заниматься педагогикой, в то время как надо образно решать спектакль.

{58} Мы должны стремиться к тому, чтобы режиссер-педагог постепенно с ростом профессионализма артиста уступал место режиссеру-постановщику. Если метод станет общим, если мы будем понимать друг друга уже с полуслова, если не нужно уже будет делать замечаний по части логических недоразумений — вот тогда можно будет заниматься режиссурой, так сказать, режиссурой в ее чистом виде, в ее главном предназначении.

1959

# **{59}** От замысла — к воплощению

В этих заметках мне хотелось бы поделиться некоторыми размышлениями о нашей режиссерской профессии. Я не претендую ни на постановку каких бы то ни было важных теоретических проблем, ни тем более на широкие обобщения и выводы. Не являясь теоретиком-искусствоведом я, как режиссер, как практик, хотел бы обменяться с моими многочисленными коллегами своими мыслями на волнующую меня тему: как первоначальные представления о будущем спектакле, возникающие на первых этапах работы над пьесой, приводят к реальному, практическому результату. Точнее, речь пойдет о том, как в сознании режиссера рождается еще не оформленный замысел, как возникает интуитивно угаданный образ будущего спектакля и как это первоначальное видение изменяется, обретает окончательную сценическую форму.

Делая попытку разобраться в таком сложном и малоизученном вопросе, я заведомо локализую разговор о рождении замысла спектакля. Естественно, что все, о чем пойдет речь в этой статье, неразрывно связано с целым рядом идейно-творческих задач, которые возникают перед режиссером и в конечном счете могут быть решены только с позиций марксистско-ленинского мировоззрения художника.

Вероятно, все то, о чем я стану здесь говорить, будет во многом субъективно, во многом спорно и, разумеется, совсем не обязательно для моих коллег, практика которых может подсказать им совершенно иные выводы, противоположные высказанным в этой статье. Но, может быть, мысли субъективные и дискуссионные тоже принесут известную пользу?

Я не раз пытался для себя сформулировать: что же мешает или что помогает возникновению будущего образа спектакля в сознании режиссера? Как развивается мысль на этом трудном и мало еще изученном пути от первого возникновения замысла до его реализации? При этом я имею в виду не самый репетиционный процесс, а, так сказать, психологический этап созревания, вынашивания и окончательного оформления режиссерского замысла.

Мне кажется, что уже на самой ранней стадии возникновения мысленного представления о будущем спектакле мы нередко сами умножаем препятствия, встречающиеся на этом сложном и весьма ответственном творческом этапе, от которого во многом зависит конечный художественный результат. К сожалению, многие из нас недооценивают этот важный период и совсем немногие пытаются разобраться в своей собственной творческой лаборатории.

{60} В режиссуре, так же как и в литературе и в актерском искусстве, существуют свои установившиеся штампы. И корни этих штампов лежат у самых истоков создания будущего спектакля, когда после прочтения пьесы начинает работать воображение, когда оно должно как бы изнутри вскрыть природу авторского замысла, идейный смысл произведения. Вот на этом этапе и подстерегают его, воображение, опасные враги, которые в самом своем зарождении убивают нормальный и свободный процесс формирования образа спектакля.

Возможно, моя мысль будет выглядеть парадоксально, но я считаю, что главным тормозом в начальном периоде поисков режиссерского решения, вынашивания замысла является так называемое видение будущего спектакля, которое возникает сразу же после прочтения пьесы.

Преждевременно появившееся видение спектакля не может быть тем подлинным творческим видением, которое возникает только в результате длительного и сложного процесса постижения внутреннего содержания пьесы.

Первоначальное видение неизбежно будет носить характер умозрительный, и находится оно обычно в плоскости очень привычных и очень избитых представлений.

Простой пример. Если вам скажут: «Венеция XVIII века», у вас сразу возникает первое представление об этом сказочно-красивом городе, городе улиц-каналов, гондольеров в плащах, городе мраморных дворцов и старинных соборов. Возникновение такого представления закономерно и понятно. Но исчерпывает ли оно все явление в целом? К сожалению, первое представление иногда подменяет собой все реальное многообразие и глубину того или иного явления, и, пользуясь им, мы переносим в наши книги, фильмы, пьесы, спектакли лишь первые попавшиеся ассоциации, внешние признаки, оболочку.

И опасность здесь не только в стилизации. Опасность глубже. Именно на этом пути создаются условия для возникновения бескрылых, творчески не решенных спектаклей, внешне как будто бы и правильных, но таких уныло-безрадостных.

Одним словом, мне кажется, что первое представление часто бывает дилетантским, даже обывательским. Оно и содержит в себе банальность, которая мешает проникновению в глубину содержания данного произведения. Вот почему я думаю, что самое главное на первом этапе работы — суметь мужественно отказаться от того результата, к которому так настойчиво рвется ваше воображение. А сделать это чрезвычайно трудно.

{61} Это стремление к первому представлению о роли свойственно и актеру, когда он с первой репетиции, как ему кажется, «видит» будущий образ и не понимает всей опасности этого видения, которое превращается в тяжелые путы, сковывающие процесс истинного рождения в нем будущего образа. Мы, режиссеры, знаем, что как только у актера возникает готовое представление об образе, его немедленно тянет к результату. Мы знаем, как это мешает ему творить свободно. Ведь в основном природа штампов такова, что артист сразу начинает играть свое первое представление о роли и сохраняет его на протяжении всего процесса создания характера. Та же опасность подстерегает и режиссера. И я убежден, что нельзя переходить к результату до тех пор, пока не произошел иной, более сложный процесс, часто не связанный с нашим первым видением пьесы.

Не менее опасна, на мой взгляд, также довольно распространенная среди режиссеров склонность с самого начала видеть свой будущий спектакль в конкретных сценических формах, в конкретном сценическом выражении. Еще нет образа спектакля, нет решения, а режиссер уже стремится представить себе конкретную планировку и зафиксировать ее во всех подробностях, точно наметить, кто, когда и куда входит и выходит, где стоят стол и кресла. Режиссер еще не решил, как течет жизнь в доме Прозоровых, но ему уже ясно, на какой стул сядет или в какую дверь войдет тот или иной исполнитель чеховской пьесы. Безвозвратно пропущен важнейший процесс творческих поисков! Режиссер сам себя обокрал, лишился возможности обнаружить образное решение, выражающее самую суть авторского замысла.

Образ финала первого действия «Оптимистической трагедии» ограничен двумя словами авторской ремарки: «Идет отряд!» Надо было создать длительный для сценического времени ход боевого отряда, покидающего родной город ради жестоких, решительных боев. Мне было еще не ясно, как мы это достигнем, повернется ли круг, будут ли проекции, как будет решаться движение людей отряда, но образ был ясен. Многие ремарки Вс. Вишневского кажутся чересчур абстрактными, неконкретными. Да, у Вишневского немного материала для подобных планировок! Но у него всегда есть образ, который тормошит воображение, заставляя его пускаться в неизведанные творческие поиски. Как реализовать этот образ, как технологически и практически достигнуть наиболее точного решения — это уже следующий этап.

Следовательно, первый этап работы режиссера — это определить для себя, к чему он будет стремиться, направить свое воображение исходя из образа, заданного автором, не {62} ограничивая и еще не связывая себя конкретным сценическим видением и технологической стороной дела.

Иногда технологическое решение может быть неожиданно для нас простым и легким, но к нему надо прийти сложным путем размышлений в пределах жизненной и авторской логики.

Как показать блуждания смятенного князя Мышкина по Петербургу? Можно ли сделать это средствами театра, не прибегая к приемам кинематографа? Такую задачу мы перед собой поставили в самом начале работы над «Идиотом», не ограничивая себя технологией сцены. Важно было показать, как Мышкин в течение многих часов бродит по улицам и мостам большого города, снова и снова возвращаясь к своим взбудораженным мыслям и предчувствиям. И технологическое решение нашлось, оказавшись до крайности простым… Вот Мышкин начинает монолог, меняется освещение, луч прожектора освещает только лицо и… наш герой, неожиданно для самого себя (именно это обстоятельство подчеркивает автор), обнаруживает, что он очутился в темном подъезде гостиницы «Весы», где его ждет роковая встреча с Рогожиным. В этом простом и, казалось бы, элементарном решении нас больше всего удовлетворяло совпадение логики сцены с логикой романа, потому что в этом совпадении с логикой автора и заключены цель и смысл режиссерского искусства.

Читая роман, я обратил внимание на то, что у автора очень многое происходит как бы на ходу. Вот Мышкин и Ганя Иволгин идут по улицам Петербурга и между ними происходит серьезное объяснение… По темным коридорам и лестницам отцовского дома идет Рогожин вместе с Настасьей Филипповной… Мышкин в течение одного дня, только выйдя из вагона, совершает свой путь к Епанчиным, потом к Иволгиным, потом в гостиную Настасьи Филипповны. А что это значит на языке сцены: человек идет по улице или переходит по длинным коридорам из одной комнаты в другую? Первый импульс — построить оформление на кругу и таким образом создать внешнюю динамику действия. Между тем в этом первом приходящем на ум решении таится и первая опасность. Внешняя динамика, как мне кажется, вступила бы в противоречие с напряженной внутренней духовной жизнью героев Достоевского, решение оказалось бы слишком громоздким для камерного, психологического строя романа. Если бы я поддался первому побуждению, то тем самым отказался бы от того, что мне представляется наиболее верной находкой в нашем спектакле. Я имею в виду ту связь, которая образовалась между всеми картинами, построенными на непрерывном движении всех персонажей в пределах {63} *неподвижной* сценической коробки, трех движущихся занавесок и дверей, каждый раз указывающих место действия и создающих ощущение длинных коридоров и лестниц. Этот прием, который, кстати, пришел не сразу, стал принципом построения спектакля, когда мы, как бы следуя за Мышкиным, переходим от картины в интермедию, а от интермедии вновь к следующей сцене.

Создана беспрерывность действия, на мой взгляд, совершенно необходимая для сценического воплощения этого романа. Такой прием отнюдь не рассчитан на самостоятельное воздействие. Напротив. Он кажется нам верным именно потому, что в процессе восприятия спектакля зритель его не замечает.

Я привел этот пример как простое подтверждение того, что если мысль и фантазия режиссера тянутся к привычным штампам, то уже на первом этапе он связывает себя по рукам и ногам, навсегда лишает себя возможности обнаружить верное сценическое решение пьесы. Надо научиться не связывать, а развязывать свою фантазию при самом рождении замысла.

Многие наши молодые режиссеры, еще не знакомые с «кухней» и технологией театра, на студенческой скамье зачастую мыслят и фантазируют смелее и интереснее, чем тогда, когда переходят к практической самостоятельной работе. В театре с его реальными возможностями, где многое кажется несовместимым с условиями сценической коробки, начинающего режиссера «спускают с облаков на землю». Молодой и талантливый человек, обретая опыт и становясь на твердую почву режиссерского «практицизма», калечит свою главную силу — воображение и фантазию — и неминуемо движется к ремесленничеству. Нужна большая чуткость руководителей театров, чтобы помочь молодому режиссеру овладеть технологией сцены, не «выплескивая с водой ребенка». Только тогда знание технологии, которое, конечно, необходимо каждому профессиональному режиссеру, принесет реальный результат.

Как это ни парадоксально, но чем больше режиссер овладевает технологией, тем больше он имеет прав не задумываться о технологической стороне дела на первом этапе созревания замысла. Тогда он может направлять воображение по внутренней логике жизненного процесса, заданного в пьесе. «Как ни мала, как ни бедна технически моя сцена, — она волшебна: здесь можно сделать все», — вправе сказать тогда режиссер.

Очень важно сразу же после прочтения пьесы установить: куда направляется ваша фантазия? Думаю, что она должна {64} устремляться не в плоскость будущего спектакля, не в будущее, а в прошлое. То есть нужно думать не о том, как это будет конкретно выглядеть на сцене, а как это могло быть в жизни, как совершались события в действительности, стоящей за пьесой. Речь, повторяю, идет об определенном этапе созревания режиссерского замысла.

Я знаю, многие со мной не согласятся. Но, право же, творческие результаты и удачная реализация замысла независимы от технических возможностей сцены, если даже она представляет собой шестиметровую коробочку без кулис и без верха. Мне приходилось ставить спектакли на маленькой сцене, и надо сказать, что там мысль работает не менее изобретательно, не менее интенсивно и там таятся большие возможности, нежели это кажется на первый взгляд.

Я глубоко убежден, что на нашей театральной сцене можно показать все. Даже в большей степени, чем на экране кинематографа.

Парадокс? Нет! Ведь природа театра в большей мере условна, и поэтому он допускает такие приемы, о которых кино и мечтать не может.

Мне кажется, что режиссеру в процессе рождения замысла (а не его воплощения) не нужно отказываться от «кинематографического» видения будущего спектакля. Мы должны видеть события и людей пьесы в движении, в широком охвате жизни, не стесняя себя на этом этапе мышления рамками сценической коробки.

Ход наших мыслей должен зависеть не только от возможностей театра, но и от других смежных видов искусства, в первую очередь от литературы и от кинематографии. Для себя я сформулировал это так: способ мышления кинематографический, средства воплощения — театральные.

И мне думается, что как только у вас раскрепощено воображение, как только вы перестали себя связывать, тут начинается уже второй этап работы — реализация замысла. И тогда самым главным становится обнаружение той меры условности данного произведения, которая поможет найти точную, завершенную форму для воплощения нафантазированного в первой, так сказать, идеальной части замысла. И здесь ваши союзники — и артист, и художник, и осветитель, и все те участники будущего спектакля, которые вместе с вами должны реализовать этот замысел.

Очень важно и артиста и художника-оформителя сделать не просто исполнителями, выполняющими задание, а творческими соавторами в полном смысле этого слова.

Мой опыт показал, что художнику, например, гораздо интереснее включаться в работу над будущим спектаклем, когда {65} выполнение режиссерского замысла поначалу кажется неосуществимым. И это закономерно: сам процесс творчества гораздо интереснее тогда, когда вы ставите немыслимую, почти фантастическую задачу.

По-моему, дурную услугу режиссеры оказывают и себе и художнику, когда сразу предъявляют ему готовые требования, когда режиссеру сразу совершенно ясно, что ему нужно от художника. Я надеюсь, читатели меня верно поймут. Я не говорю, что режиссер ничего не должен знать заранее, — не о лености мысли здесь идет речь. Вредна только та крайность, когда первые театральные представления так прочно засели в голове режиссера, что ему кажется ясной даже планировка будущего спектакля. И он диктует ее, сковывая фантазию художника, своего творческого соавтора.

Уже здесь истоки той бедности, которую мы часто наблюдаем и в самом замысле спектакля и в его воплощении. Спектакль получается только тогда, когда все его участники одинаково чувствуют себя авторами. Ведь если весь наш метод работы коллегиальный (не в смысле юридическом, а в смысле сотворчества), то вдруг оказывается, что, будучи втянутым в творческий процесс, какой-нибудь тихий макетчик, который сидел обычно в сторонке, способен неожиданно сделать такое свежее предложение, что оно принесет огромную пользу будущему спектаклю.

Бывает и так. Чем вы определеннее предложили актеру конкретную и результативную задачу на первом этапе репетиций, тем пассивнее становится он сам, ибо вы прикрыли его собственную фантазию в тот момент, когда он мог преподнести нечто такое, чего нельзя предположить заранее.

Чтобы этих потерь не было, прежде всего я стремлюсь включать артиста в ту жизненную часть моего представления о спектакле, которую условно определил «не как будет в спектакле, а как было в жизни». И мы вместе выясняем: как же это событие происходило? А окончательное сценическое решение остается пока заманчивой загадкой. И не потому, что решение этой загадки я знаю, но не говорю. Я и за собой оставляю вначале право его не знать и не формулировать. И чем больше я работаю в театре, тем смелее я позволяю себе не знать всего заранее. Когда я был менее опытным режиссером и меньше себе доверял, я скорее мчался к окончательному решению. Но жизнь научила меня не спешить к результату, искать и фантазировать вместе со всеми создателями будущего спектакля, сообща находить ту форму сценического выражения драматургического материала, которая наиболее полно и ярко смогла бы передать содержание данного произведения во всех его особенностях.

{66} И вот тут самое важное — найти необходимую меру условности. Известно, что каждое произведение отражает действительность, жизнь. Но как точнее определить отличие одного автора от другого? Если представить себе, что художественное произведение, пьеса — это зеркало, которое отражает кусок жизни, то, вероятно, угол отражения этого зеркала должен быть у каждого автора своим. И то, под каким углом поставлено это зеркало, и есть, по-видимому, особенность данного автора, его манера и стиль.

Самое сложное — определить точно «угол отражения», потому что этот угол и этот ракурс никакими приборами не измеришь. Вот тут, очевидно, на первый план выступает та особенность нашей профессии, которую можно определить как умение «чувствовать автора». Оно, это умение, должно быть предельно тонким и гибким. Ведь понятие «реалистическое произведение» очень широко. Достоевский, например, начинает с того, что в произведении любого автора могло бы быть его кульминацией. У Чехова — наоборот. Вот в «Вишневом саде» — люди приехали, пожили и уехали. Но это незаметное событие вырастает до грандиозной внутренней драмы.

Искусством проникновения в тональность произведения, в природу авторского вымысла, искусством выявления меры условности, свойственной данной пьесе, великолепно владели К. С. Станиславский («Горячее сердце»), Вл. И. Немирович-Данченко (чеховские спектакли), Е. Б. Вахтангов («Принцесса Турандот»). Не случайно эти спектакли навсегда остались в памяти нашего поколения. А мы иногда, вместо того чтобы подчеркнуть различие и своеобразие автора, ищем только общее. И таким образом нивелируем авторов, начиная от Шекспира и кончая Маяковским. Есть художественный мир Тургенева, и есть особый мир Салтыкова-Щедрина, хотя оба эти писателя — реалисты. И разве одинакова мера условности в их произведениях?

Как же ее обнаружить, эту индивидуальную для каждого писателя меру условности и свойственную каждому произведению природу чувств?

Совершенно очевидно, что универсализм в подходе к каждой пьесе является губительным. Причина однообразия, серости многих наших спектаклей заложена и в том, что мы недостаточно задумываемся, как играть данного автора. Скажем точнее: ведь то, что для решения пьесы Толстого допустимо, совершенно недопустимо для Шекспира. Обнаружить верно природу чувств — значит наиболее точно отобрать предлагаемые обстоятельства. Весь отбор обстоятельств в точном камертоне произведения и создает ту природу самочувствия {67} самого существования артиста в образе, которая может быть свойственна только данному автору.

Это необычайно важно — играть пьесу в ключе автора.

Все сказанное относится, разумеется, не только к актеру, но и к художнику.

Каким, например, должно быть вещественное оформление при постановке Достоевского? Надо чутко осознать, какой вещественный мир должен окружать артиста, какая среда. Это необходимо для того, чтобы определить опять-таки ту меру условности, которую Достоевский допускает. И тут можно сделать своеобразное открытие: у Достоевского не существует вещей просто «для атмосферы». Если в доме у Рогожина висит портрет его отца, он непременно сыграет свою драматическую роль. Если здесь же стоит диван и на нем лежат подушки, то это те самые подушки, на которых улягутся Рогожин и Мышкин недалеко от мертвого тела Настасьи Филипповны. Если появится портрет женщины, то это портрет именно той женщины, которой суждено сыграть роковую роль в судьбе Мышкина, и т. д. На эти индивидуальные свойства авторской манеры и нужно обратить пристальное внимание художника.

Что значит найти меру условности? Ведь многие воспринимают верно найденный прием как некую удачную находку, которую режиссер попросту придумал, а не открыл в глубине содержания пьесы. В. Э. Мейерхольд в свое время говорил, как важно найти в творчестве автора тот импульс, который заставил его написать данное произведение, найти его для того, чтобы обнаружить творческую природу автора. Режиссеру необходимо уметь силой своего воображения проникнуть во внутренний мир писателя. К сожалению, у самого Мейерхольда его собственное воображение часто шло мимо автора.

Короче говоря, второй этап реализации нашего замысла есть перевод его в мир театральной условности. Но с определенной и обязательной оговоркой: в тот мир, который будит воображение зрителей в направлении, нужном для данного автора, для наиболее глубокого и точного современного его прочтения.

Никаких новых приемов вне автора открыть нельзя, и ценность всякого режиссерского приема зависит от его полного совпадения с творческой природой данного драматурга. Если же этого совпадения не происходит, то грош цена любой находке, ибо тогда она сразу же превращается в формальный трюк. Как бы ни был талантлив режиссер, он творчески ограничен, если открывает все пьесы одним ключом.

1959

# **{68}** Центральная проблема

Режиссура была и остается центральной проблемой театра. Мы знаем, как важны проблемы драматургии и актерского искусства, но пока советский театр не обеспечен одаренными, квалифицированными режиссерами, пока во главе каждого драматического театра не будет поставлен творческий руководитель-режиссер, поступательное движение искусства будет задержано.

Объективный ход процесса развития театрального искусства привел театр к необходимости выделить некое лицо для координации творческих сил. Не удивительно, что им оказался режиссер.

Ведущей силой театра была и остается драматургия. Центральной фигурой его — артист. И тем не менее фигура режиссера в современном театре неизмеримо выросла и на первый взгляд даже заслонила автора и актера. Но только на первый взгляд. Сущность режиссуры в том и заключается, чтобы наиболее полно и выразительно раскрыть автора, раскрыть его через актера.

По моему убеждению, оснований для конфликтов между режиссурой и артистами нет. Есть конфликт между плохим режиссером и хорошими артистами. Есть конфликт между хорошим режиссером и плохими, остановившимися в своем росте ремесленниками. Между подлинными художниками может быть подлинный творческий спор, творческий конфликт, а не распря. Расхождения в художественных позициях, вкусах — процесс закономерный и плодотворный, способствующий расцвету индивидуальностей.

К сожалению, значительная часть конфликтов между артистами и режиссерами имеет не творческое начало. Конфликт между искусством и ремеслом — не творческий конфликт.

Конфликт между теми, кто «любит искусство в себе» и «любит себя в искусстве», — конфликт художника и посредственности, творчества гражданственного и безыдейности, высоких идеалов и честолюбия.

Талант обладает удивительной силой притягивать к себе способных людей. Вокруг одаренного художника непременно возникает творческая атмосфера. Любящие искусство, одержимо преданные ему, стремятся друг к другу. Театральные коллективы, как чуткий барометр, реагируют на появление нового режиссера. Нет большей радости в театре, чем приход талантливого режиссера. И нет большего горя, если {69} за импозантной внешностью и эффектными декларациями скрывается равнодушие, цинизм, бедность фантазии, нищета мысли.

Как ни печально, но артисты чаще испытывают разочарование, чем радость. Разочарование же постепенно переходит в неприязнь, вражду, ненависть. Артисты терпимы к посредственности в своей среде, но посредственность режиссера они не прощают. Это закономерно.

В последние годы отряд таких крупнейших режиссеров, как Н. Охлопков, Ю. Завадский, Л. Вивьен, Н. Акимов, Р. Симонов пополнился режиссерами следующего поколения — В. Плучеком, Е. Симоновым, О. Ефремовым, А. Эфросом, А. Шатриным, Б. Львовым-Анохиным, А. Гончаровым, Ю. Любимовым. Новые руководители московских театров — одаренные люди, и театральная общественность ждет от них многого.

В Москве немало сделано, чтобы преодолеть режиссерский голод. Ленинградские театры еще ощущают нехватку в одаренных режиссерах. Но на периферии положение продолжает оставаться крайне неудовлетворительным. В значительной части театров терпят плохих режиссеров из страха, что получат еще худших. Число случайных в режиссуре лиц, количество самозванных режиссеров растет.

Смена поколений на периферии происходит быстрее, чем в столице. Имена Н. Синельникова, Н. Собольщикова-Самарина, И. Ростовцева, Г. Главацкого, А. Ридаля, А. Треплева, А. Канина, Л. Самборской и других уже принадлежат истории. Но, к сожалению, сменившие их сегодня не так уж молоды. Оставили театр Н. Бондарев, А. Добротин. Рядом крупных периферийных театров руководят режиссеры, которые десяток лет назад не могли бы там служить очередными. Растеряли былую славу некогда отличные театры. Кто ныне поверит, что лет тридцать назад театры Иванова и Смоленска, например, стояли в одном ряду с лучшими театрами периферии? А Тбилисский, Бакинский, Саратовский, Харьковский театры были лучше многих столичных…

Я далек от мысли, что плохо везде. В ряде театров работают одаренные режиссеры, и театры идут в гору. Но много ли таких? Хватает ли хороших режиссеров на все театры?

Обидно, что талантливых, крупных, значительных режиссеров мало. Но совсем плохо, что не хватает просто способных, просто квалифицированных, просто интеллигентных режиссеров. С этим мириться нельзя.

Количественная сторона режиссерской проблемы, к сожалению, не может быть решена увеличением выпуска {70} режиссеров из театральных институтов. Не хватает не режиссеров, а хороших режиссеров. А «качество» выпускников пока что оставляет желать лучшего.

Жизнь идет вперед. Перестройка образования в средней и высшей школе потому и была предпринята, что надо было сократить разрыв между наукой и производством. Разрыв этот всюду успешно сокращается. Одни только режиссеры продолжают осваивать профессию в полном отрыве от живых артистов, от сцены, от зрителей. До постановки дипломного спектакля студент-режиссер с профессиональными артистами не встречается, как и с художником, композитором, электроосветителем, костюмером.

В учебных планах и программах театральных институтов предусмотрена практика. Что же это за практика? В течение сезона в театрах Ленинграда появляются группы молодых людей. С ними беседуют. Что-то им показывают и объясняют. Это и есть «практика».

Практика — это дело, работа. Своими руками. Своими мозгами. Смотреть, как кто-то работает, — это не режиссерская практика, тут явное заблуждение.

Повинны ли в этом театры? Нисколько. Ни один режиссер не доверит репетицию неведомому человеку. Ведь студент-режиссер лишь гость в театре, чужой человек.

Так называемая «ассистентская» практика малопродуктивна в театрах, где штат постановщиков, режиссеров, ассистентов укомплектован. Счастливый случай, если студент-режиссер получает возможность репетировать с актерами. Но и этот период до обидного краток; практика началась, а репетиций еще нет, практика кончилась, а спектакль еще не выпущен…

Вызывает серьезные сомнения необходимость траты студенческого времени на черчение планшетов сцены, освоение допотопной штанкетной системы, изучение вопросов документации постановочной части, техники работы помрежа. Знание технологии театра не может заменить главного — умения работать с актерами. На бумаге практика есть. На самом же деле ее нет.

Единственный вид «практики» студентов состоит в том, что они, прикидываясь актерами, репетируют друг с другом. Счастливцам иногда удается попрактиковаться со студентами-актерами. Как правило, «контрабандно»…

В Москве и Ленинграде открыты учебные театры. Студенты-актеры наконец-то получили возможность встретиться со зрителями. Что же получают от учебного театра студенты-режиссеры? Допустим фантастический вариант — студентам-режиссерам на целый месяц отдают сцену учебного театра. {71} Но разве это выход? Сцены маленькие, плохо оборудованные.

Существующие здания театральных институтов мало пригодны для подготовки режиссеров. Под учебные театры отданы помещения, на которые серьезные театры не претендуют. А логика требует, чтобы учебный театр был наиболее совершенным по архитектуре, оборудованию, оснащению механизмами, мастерскими, лабораториями.

Студенческие спектакли актерских групп должны чередоваться со спектаклями, поставленными студентами-режиссерами с профессиональными актерами. Именно в эти студенческие театры драматурги особенно охотно должны отдавать новые пьесы… Театральные институты обязаны стать творческими лабораториями и экспериментальными мастерскими — драматургии, режиссерского, актерского и декоративного искусства.

Но и в нынешних условиях можно и должно улучшить систему подготовки режиссеров.

Это возможно при одном непременном условии: надо признать, что ныне существующая система подготовки творческих кадров устарела. Значительная часть педагогов и практических деятелей театра это ощущает давно. Но немалая часть педагогов театральных школ, потерявших связь с театральной действительностью, упорно отстаивает принципы педагогики, найденные 20, 30, 40 лет назад. Театральные институты от года к году теряют специфику художественных вузов и скоро уже ничем не будут отличаться от технических, педагогических или медицинских…

Смешно говорить, но посещение репетиций и спектаклей, не говоря уже об участии в них, при нынешней системе невозможно, нежелательно и даже вредно. Театр, как это ни парадоксально, отражается на воспитании молодых режиссеров и актеров только как дезорганизующая сила. Для ревнителей ныне действующих правил идеальной была бы следующая картина: режиссеры и актеры оставляют работу в театре и переходят на постоянную службу в институты — их тогда можно обязать приходить на уроки в любое время. Театры прекращают подготовку новых пьес — у студентов отпадает соблазн уходить с уроков на просмотры. Вечерние спектакли отменяются, ибо из-за них студенты не успевают подготовиться к экзаменам.

Театральные институты все больше и больше начинают походить на цитадели, отгороженные от жизни таинством педагогического процесса, боязнью всего нового. А было бы полезным знакомство с системой театрального образования в других странах. В Польше, например. Там на режиссерские {72} курсы принимают лишь тех, кто имеет высшее гуманитарное образование. Соответственно принятые занимаются только специальными дисциплинами. В Польше не существует режиссерских курсов, руководимых одним мастером. Студенты-режиссеры с первого же года обучения направляются в театр. Там они знакомятся со всей техникой сцены, организацией творческого процесса, проходят путь от участника закулисных шумов до артиста, от ассистента до постановщика. Уроки режиссуры проходят в театре. В стенах института студенты-режиссеры занимаются только теоретическими дисциплинами.

Я не утверждаю, что польская система совершенна. Но есть нечто привлекательное в том, что придумали наши польские коллеги. Почему бы и нам в порядке эксперимента не испробовать метод не группового, а индивидуального воспитания режиссера?

Русская советская театральная школа получила международное признание и по сей день служит образцом. Достижения ее бесспорны. Призыв к пересмотру нынешней системы не имеет в виду пересмотр реалистических основ учения Щепкина и Станиславского. Метод социалистического реализма в театре, нашедший свое законченное выражение в системе К. С. Станиславского, режиссерские принципы Вл. И. Немировича-Данченко, Вс. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, С. М. Михоэлса, К. А. Марджанова, А. Я. Таирова, А. Д. Попова — огромное богатство. Не от него надо отказываться. Нужно лишь творчески пользоваться им.

И, наконец, надо повысить личную, персональную ответственность преподавателей кафедр и института в целом за своих выпускников. Пока эта ответственность носит призрачный характер.

Проблема режиссуры шире проблемы подготовки новых режиссеров в театральных вузах. Серьезно озабоченные положением с руководящими кадрами театра — режиссерами, Министерство культуры и ВТО создали курсы повышения квалификации, институт режиссеров-стажеров, режиссерские лаборатории. Издательства «Искусство» и ВТО выпустили немало хороших книг, сборников, брошюр, материалов режиссерских конференций и семинаров. Но все это меры временные. Да и способы повышения творческого уровня режиссеров во многом продолжают оставаться «заочными». Практическое искусство режиссуры осваивается только теоретически. Благие намерения, не подкрепленные организационной работой, снижают результаты большого дела. Что получают режиссеры-стажеры, только присутствующие на репетициях Московского Малого или Ленинградского Большого драматического театра? Можно, конечно, поручить им некоторые {73} ассистентские функции — вводы, подготовку репетиций и т. д. Но ведь стажеры — уже режиссеры! В московские и ленинградские театры они приходят с суммой знаний, взглядов, вкусов, сомнений и замыслов. Пока с ними познакомишься, проходят положенные для стажировки полгода. Может, следует сроки стажировки продлить еще на год-полтора?

Но перестроить систему подготовки молодых режиссеров и повысить квалификации всех остальных еще не значит полностью решить проблему режиссуры.

Вопрос соотношения режиссера и театра — творческий вопрос. Чем объяснить, например, неудачу Р. Быкова в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола? Огромная сцена потребовала от одаренного режиссера размаха, ему не свойственного. Чем объяснить неуспех Т. Кондрашова в Ленинградском театре имени Ленсовета? Театру имени Ленсовета нужен был на том этапе энергичный режиссер-организатор, а не режиссер-педагог.

В Москве и Ленинграде, как показывает опыт, не всегда изучают вопрос «сопряжения» руководителя и театра. А на периферии этот вопрос даже не поднимается. Поэтому, поработав год-другой, главрежи переезжают из города в город. Поэтому бесконечно вертится режиссерская карусель. Три года для обычного и пять — для крупного театра — срок жизни нового главрежа. Конвейер руководителей театра движется безостановочно…

К. С. Станиславский не создал бы своей системы, кочуя из МХАТа в Малый, из Малого в Александринку. Что было бы с Охлопковым, Симоновым, Завадским, если бы они не имели своих театров?

Краткий период пребывания в «чужом» театре был самым печальным в жизни Н. П. Охлопкова. Лучшим периодом А. Д. Дикого было время, когда он руководил Театром ВЦСПС. Неразумные руководители тогдашнего Комитета по делам искусств закрыли интереснейший театр, заставили А. Д. Дикого за десяток лет сменить четыре коллектива. И советский театр потерял огромного мастера, «недополучил» минимум полтора-два десятка спектаклей.

Сейчас поздно говорить, но уходы А. Д. Попова из Театра им. Е. Б. Вахтангова, из Театра Революции, из Центрального театра Советской Армии пагубно отразились на театрах и на его здоровье. В ЦТСА А. Д. Попов жестоко страдал оттого, что был вынужден работать на огромной сцене. В это же время Н. П. Охлопков мучился от тесноты Театра Революции. Разве не выиграли бы оба театра, оба мастера, весь советский театр, если бы А. Д. Попову и Н. П. Охлопкову были {74} даны театры, соответствующие характеру их дарований? Думаю, что Олег Ефремов и его театр «Современник» не пожелают обменять свою маленькую сцену на огромную.

Только беспринципным режиссерам все равно, где и с кем работать, когда и что ставить…

Почему же то, что плохо для Москвы, Ленинграда, терпимо в Минске, Саратове, Горьком?

Я далек от мысли, что все без исключения перемещения плохи. Далек от мысли, что все снятые с работы главрежи — жертвы несправедливости, и не хочу возводить случайность в правило. Многочисленные беседы с самыми различными театральными деятелями убеждают только в одном — назначения и перемещения часто бывают непродуманными.

Перемены в руководстве не происходят по злой воле начальства. Обычно идея сменить главрежа возникает внутри коллектива. И в конце концов коллектив добивается своего. Почему же артисты так неразумно отказываются от режиссеров? Почему они так капризны и разборчивы?

Вопросы эти отнюдь не риторические.

Приход нового руководителя всегда означает перестройку коллектива. Далеко не всем это нравится. Новый репертуар, новые принципы работы, переоценка творческого состава грозят отдельным артистам потерей ведущего положения, переходом на другие роли. «Обиженные» уходят в «подполье», объявляют главрежу «холодную войну» и, дождавшись, когда новый руководитель оступится, ошибется, дают ему открытый бой… Хорошо еще, когда директор доверяет главрежу. А что может сделать главреж, если директор все решает по-своему? Либо главреж смиряется, превращается в замдиректора по художественной части, равнодушно взирает на падение театра и, естественно, теряет всякий авторитет, либо он воюет, спорит, портит отношения и… подает заявление об уходе.

Но не менее редки случаи, когда, получив широкие права, главрежи выставляют хороших актеров, берут скверных и разваливают театр. Как же быть? Давать права или не давать? Что понимать под «сопряжением» режиссера и театра? Обязательна ли горячая любовь труппы к руководителю? Кто является хранителем традиций театра и выразителем его взглядов? Старожилы? Молодежь?

Вопросы сложны, но ответ на них прост. Арбитром в споре режиссера и труппы является зритель. Он определяет, правильны или нет репертуарные и идейно-художественные позиции театра.

Главный режиссер, приняв обязанности, должен получить права.

{75} Надеюсь, что идея восстановления института художественных руководителей восторжествует. Это особенно важно на периферии, где частая смена главных режиссеров приводит к чрезмерной власти директора театра. В театрах Москвы и Ленинграда этот вопрос не стоит так остро — там отношения директора и главного режиссера решаются практически в каждом отдельном случае и, как правило, соответствуют реальному соотношению сил. А на периферии творческой жизнью театра часто руководит не художник, а администратор. Не в этом ли одна из важных причин текучки режиссерских кадров? Процесс этот сложный, но в результате получается некий заколдованный круг.

Творческой жизнью в театре должен руководить не администратор, а художник. Он может именоваться директором, как это делается в ряде социалистических стран, или художественным руководителем, как это было принято у нас. Не в названии дело. Актерская среда порождала и будет порождать новых режиссеров. Умные, талантливые актеры — вот один из реальных резервов режиссерских кадров. Но, к сожалению, переходят в режиссуру далеко не самые талантливые, далеко не талантливые, далеко не самые культурные артисты. Многих толкает в режиссуру честолюбие, корысть, актерская несостоятельность.

В газете я прочел объявление: «Требуются дипломированные кочегары». От кочегара требуется диплом. От режиссера диплома не требуется. Достаточно справки.

Поставить спектакль может почти каждый актер. И не только актер. Но есть постановка и «постановка». Есть режиссура и есть «разводка».

К сожалению, эта разница усвоена не всеми. Для многих директоров, начальников театральных отделов и театральных критиков еще не ясно, что режиссура — это особая профессия, это особое искусство. Почему же режиссером может стать каждый? Это непонятно и обидно.

Политика «открытых дверей» в режиссуру — серьезная беда театра. Двери в режиссуру должны быть открыты только одаренным и профессионально вооруженным людям.

Но даже самое разумное решение вопросов улучшения качества подготовки режиссеров, повышения квалификации уже работающих и «стационирования» главрежей не может быстро поднять советский театр на новую ступень. Все поставленные выше вопросы требуют серьезного обсуждения, времени. Восстановление института художественных руководителей — важная мера, но не панацея от всех бед.

… Как известно, 30‑е годы были периодом расцвета театрального искусства. Москва этого периода была театральной {76} «Меккой». Не стоит ли нам использовать накопленный опыт, продолжить хорошую традицию? Не попытаться ли решить проблему режиссуры и театра одновременно, одним разом? Режиссеров и артистов в каждом из театров 30‑х годов было меньше, чем теперь. Но самих театров было больше. Режиссеры рождались или погибали одновременно с театрами. Открытие нового режиссерского имени было открытием нового театра. Прошли годы, и единство режиссера и театра было нарушено. Режиссеры — сами по себе, театральные труппы — сами по себе. Голова отделилась от тела, тело — от головы. Возникали странные организмы о двух головах, с головами, непропорциональными по отношению к телу, и просто безголовые…

Режиссер и творческий коллектив находятся в сложном единстве — руководитель театра воспитывается этим же театром. Актеры и режиссеры взаимно формируют друг друга. В уже сложившихся театральных коллективах рождение новых режиссеров происходит медленно и болезненно. Часто коллектив подминает режиссера, навязывая ему свои вкусы, манеру, традиции. Нелегко режиссеру удается привить коллективу свои представления, взгляды на искусство, приемы работы.

Неизмеримо быстрее, успешнее раскрывается индивидуальность режиссера в коллективе единомышленников, в коллективе, объединившемся вокруг самого инициативного, самого горячего, сумевшего увлечь товарищей своей талантливой идеей.

Именно так родились многие режиссеры, многие театры. Энтузиазмом Евгения Багратионовича Вахтангова была создана студия, ставшая одним из интереснейших театров страны. В этой студии расцвел талант выдающегося режиссера Е. Б. Вахтангова. Студии, созданные Р. Н. Симоновым, Ю. А. Завадским, Н. П. Хмелевым, дали не только Р. Н. Симонова, Ю. А. Завадского, Н. П. Хмелева, но и А. М. Лобанова, М. О. Кнебель, В. Г. Комиссаржевского и других. Вместе со студией «Современник» родился талантливый режиссер О. Н. Ефремов.

Не все студии выдержали испытание временем.

«Новая студия» под руководством Ф. Н. Каверина потеряла свою индивидуальность, получив огромное помещение. Но студия под руководством Н. П. Хмелева, влившись в небольшой, ютящийся на окраине Москвы Театр им. М. Н. Ермоловой, дала столице новый, интересный театр. Сегодня, когда так остра проблема режиссуры, стоит вспомнить опыт создания студий, студийных театров и экспериментальных трупп. Жизнь убедительно доказывает, что самым лучшим, {77} самым быстрым, самым плодотворным решением многих проблем театра является создание студий.

Такие студии не должны, не могут быть созданы административно. Не приказом, а инициативой энтузиастов рождаются художественные коллективы. Надо только создать минимальные условия для возникновения новых театров. Материальные блага, хорошо оборудованная сцена и т. д. отнюдь не обязательны. В тепличных условиях не может окрепнуть даже здоровый от рождения коллектив.

Не сомневаюсь, что десятки молодых режиссеров давно живут мыслью о студии-театре, созданном единством взглядов. Есть немало опытных режиссеров, которые оставят удобства работы в столичных театрах ради студии.

Не надо пугаться того, что какая-то часть студий отцветет, не успев дать обильные плоды, рассыплется через год-другой… Даже такие недолговечные студии могут дать жизнь новому драматургу, новому режиссеру, новым артистам.

Сотни, тысячи, десятки тысяч клубных сцен и помещений, вовсе не специально построенных, могут стать площадками для новых театров и студий.

Несколько, а может быть, даже один спектакль новой студии-театра может убедительно свидетельствовать, что эксперимент удался. Тогда надо помочь новому художественному коллективу — разрешить ему играть спектакли, дать ему возможность жить, расти, развиваться.

Я работаю в хорошем театре, располагающем большой труппой, великолепно оборудованной сценой. Однако, как ни покажется это странным, давние мечты о театре-студии не покидают меня и ныне, в зрелые годы. В Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии учатся актеры и режиссеры. На выпуске — студия при нашем театре. Мне бы хотелось на базе Большого драматического театра составить небольшую труппу из молодых артистов — выпускников театральных учебных заведений. Пусть это будет пока филиал нашего театра. Но главное — возникнет сценическая площадка, где смогут пробовать свои силы молодые режиссеры, тоже выпускники театральных школ. Не каждый театр рискнет сразу дать самостоятельную постановку молодому режиссеру, а при наличии молодежного театра наиболее одаренные вчерашние студенты-режиссеры смогут дебютировать на его сцене. Многое здесь прояснится сразу, и театры не будут вынуждены приглашать «кота в мешке», а сумеют заведомо присмотреться к работе нашей смены. Возможно, что через некоторое время в результате такой работы в новом коллективе появится лидер из среды молодых режиссеров и возникнет подлинно новый театр, театр-студия, самостоятельный {78} творческий организм с собственной творческой программой… Это моя мечта, но мечта, как мне кажется, вполне реальная[[1]](#footnote-2).

Может быть, это мероприятие в какой-то мере будет способствовать ликвидации режиссерского голода и выявит реальные возможности наших молодых режиссерских кадров. Эта попытка будет носить экспериментальный характер, и многое тут зависит от инициативы и самостоятельности тех людей, которые будут с нами работать.

Надо отдать должное энергии, вере, энтузиазму О. Ефремова и небольшой группы его единомышленников, добившихся признания театра «Современник». Надо отдать должное московским организациям, оказавшим доверие режиссеру Ю. Любимову. Спектакль «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта, осуществленный учениками Вахтанговской школы, дал Москве нового режиссера и новый театр.

Создание новых театров возможно в больших и в малых городах, на фабриках и в университетах. Театр нужно открывать, когда есть одаренный режиссер и группа одержимых искусством, вдохновленных идейно-художественной целью.

… Лев Толстой творил в Ясной Поляне, А. П. Чехов — в Ялте. Михаил Шолохов живет и пишет в станице Вешенской.

Интереснейшие театры Европы иной раз расположены не в столицах. Греческий театр, приезжавший к нам, не Афинский, а Пирейский. Итальянские гастролеры приехали к нам из Милана и Неаполя. Театр де ля Ситэ, руководимый Роже Планшоном, работает в Лионе. Талантливые режиссеры и актеры рождаются всюду… В основе возникновения художественных коллективов должно лежать творческое, а не административно-статистическое начало.

Успехи режиссуры теснейшим образом связаны с драматургией, актерским искусством. Без хорошей пьесы и без хороших артистов режиссер ничего сотворить не может. Но без режиссера хорошие артисты на основе самой хорошей пьесы не создадут хорошего спектакля. Решение проблемы режиссуры — настоятельное требование времени. Артисты ищут талантливого режиссера. Режиссеры — талантливых артистов. А талант — это искра, рожденная творческим столкновением артиста и режиссера…

1965

# **{79}** О новом — по-новому

Если бы возможно было проверить впечатления двадцатилетней давности, вновь увидеть спектакли, актеров, поразивших некогда наше воображение, то каждого из нас постигло бы глубокое разочарование. То, что когда-то казалось нам сложным и страстным, мудрым и трепетным, показалось бы теперь элементарным, наивным и, может быть, даже смешным.

Мы меняемся, а память фиксирует ощущения, испытанные нами, когда мы были не теми, что сейчас…

Кино с неумолимой жестокостью показывает происходящие в нас перемены. … Много лет назад американский фильм «Большой вальс» произвел на нас огромное впечатление. Сегодня «Большой вальс» — наивная сентиментальная картина. Лет двадцать пять назад австрийская кинозвезда Франческа Гааль единодушно была признана выдающейся актрисой. Посмотрите ее сейчас, и вы убедитесь, что сегодня Франческа Гааль ничем нас поразить не может.

Никто не подвергает сомнению величие русской артистки Марии Николаевны Ермоловой, но никому из нас не удается сколько-нибудь приблизиться к ощущению этого величия, слушая ее голос в записи. Если даже сделать скидку на несовершенство записи, скидку на то, что Ермолову надо смотреть и одновременно слушать, то все равно разочарование останется. Умаляет ли это величие Ермоловой? Означает ли это, что слава Ермоловой мнима, что восторги зрителей «Овечьего источника», «Уриэля Акосты» или «Орлеанской девы» были неподлинны, а гениальность актрисы преувеличена? Конечно, нет! Но будь Ермолова жива сейчас, она играла бы иначе… Способы, которые она использовала полвека назад, сегодня уже устарели.

Выразительные средства театра, как и живые люди, умирают, стареют, рождаются… Ход событий общественной жизни меняет зрителей, меняет их восприятие искусства и должен менять выразительные средства театра.

Более полувека назад такой пересмотр выразительных средств театра произошел — возник Московский Художественный театр.

История театра восстановила картину борьбы МХТ за новое, но и сейчас трудно до конца осознать величие и смелость его подвига. Вспомним две «Чайки»: «Чайку» в императорской Александринке и «Чайку» в Художественном театре. Конечно, зная, как гениальны были К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, как талантливы были их {80} ученики и воспитанники, многим теперь ничто не кажется странным. Но тогда, в конце XIX века, они еще этого не успели доказать. Противниками же молодого Художественного театра были прославленные артисты императорской сцены.

Сила нового опрокинула старое. Возникла новая система выразительных средств, и старый Малый театр, а за ним и вся огромная театральная Россия пошли на выучку к молодежи.

Прошли годы, десятилетия. Художественный театр одержал блистательную победу. Он вошел в мировую историю театра. Мы вечно будем благодарны ему. Несколько поколений воспитано на спектаклях МХАТа, в его многочисленных студиях. И как это ни печально, но надо прямо сказать, что на определенном этапе Художественный театр перестал быть эталоном прекрасного в жизни современного советского театра. МХАТ постарел, потускнел, остановился. Это печально, но закономерно. Это неизбежная диалектика процесса. Такое переживал в свое время и Малый театр, и театр Французской Комедии. Такое происходило и с более «молодыми» театрами — Камерным, Театром сатиры, Ленинградским БДТ имени Горького.

На историю не надо обижаться. История неумолима. Можно понять законы истории, но изменить их нельзя… Средства выразительности театра, найденные когда-то, постепенно становятся традицией и препятствуют движению дальше, вперед.

Я ничего не хочу предрекать Художественному театру; возможно, ему предстоит прекрасное будущее. Придут новые творческие силы, и под белой чайкой старого МХАТа забьется новая жизнь. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко это отлично понимали, создавали новые студии, воспитывая творческую смену.

Законы творчества, открытые Константином Сергеевичем на опыте Художественного и всего мирового театра, как законы Ньютона и Кеплера, Павлова и Сеченова, вечны. Они вечны, потому что каждый раз в новых условиях, в новом зрительном зале они вновь открываются, вновь применяются и вновь рождают новые средства художественной выразительности.

Современный театр может быть построен только на прочном фундаменте системы К. С. Станиславского. Все лучшее у Вахтангова и Мейерхольда, у Марджанова и Дикого, Михоэлса и Попова подтверждает правоту великого учения Станиславского. Без системы мы никуда не денемся, потому что система — закон актерского творчества. Только пора {81} согласиться, что кончилась монополия на заветы К. С. Станиславского.

Наше время требует нового стиля актерской игры. На основе гигантского опыта Художественного театра возникает новое, «старая» система К. С. Станиславского дает новые творческие плоды. Попытаюсь назвать те черты нового, которые имеют перспективу, рост. Наверное, многого я еще не увидел, не заметил, многому сегодня еще невозможно дать определение.

Где проходит рубикон между старым и новым в искусстве? Почему порой актер, казалось бы, и правдивый, и простой, не волнует, не будоражит зрителя? В чем приметы нового, современного в актерской игре?

Главный признак современного стиля, по определению Вл. И. Немировича-Данченко, есть мужественная простота,

А что такое «мужественная простота»? Огромная эмоциональная напряженность при внешней сдержанности.

Это бесспорное для многих определение вызывает у некоторых критиков и режиссеров сомнение. Они возражают примерно так: «Почему это в эпоху, когда мы подходим к коммунизму, советский человек должен сдерживать свои чувства? Напротив, есть все основания для того, чтобы эти чувства не сдерживать. Ведь чувства гордости за свою Родину, радости труда, ненависти ко всему враждебному, косному — прекрасные чувства. Почему надо их стеснять? Человек стал хозяином жизни, он имеет право на прямое, открытое, свободное выявление своих чувств. Сдерживать надо только мелкие чувства зависти, корыстолюбия, чревоугодия и т. д.».

Оппоненты изложенного выше положения понимают сдержанность чувств как измельчение этих чувств, а само чувство путают со способом его выражения.

Я не был свидетелем прибытия Гагарина в Москву из исторического путешествия в космос. Как и многие миллионы людей, я сидел у телевизора и видел, как это происходило. Сцена встречи Юрия Гагарина еще раз убедила меня в правильности формулы Вл. И. Немировича-Данченко — советский человек сдержан в проявлениях своего чувства.

Припомните… Когда Гагарин вышел из самолета и направился к трибуне для рапорта, внешне это выглядело регламентом обычного рапорта, такого же обычного, как, например, ритуал смены караула. Но какая за этим спокойствием чувствовалась огромная эмоциональная напряженность!

Казалось бы, сцена встречи первого сына Земли, побывавшего в космосе, давала повод для наиболее открытого {82} выражения чувств. Радость и гордость переполняли сердца героев дня. Но если в театре сыграть эту сцену, то от актеров нужно было бы требовать максимального приближения к тому, как это было на самом деле.

Особенность существования современного актера на сцене — в умении быть точным и кратким. Мы идем все к большему и большему лаконизму. Это можно заметить во всем. Вспомните диалоги в романах Писемского или даже Гончарова. Реплики героев измеряются страницей, минимум полустраницей. Современный диалог Тендрякова, Антонова, Хемингуэя — по два слова в строке. Это, конечно, внешний признак, но тем не менее существенный. Двумя словами можно сказать современному читателю очень многое. Современный читатель, как и зритель, многое знает сам. У него отличное воображение. Он легко и просто досказывает за автора. Ему ничего не надо вдалбливать. И дело, конечно, не в объеме романа или пьесы, а в емкости. Грустный афоризм «жена — есть жена» у А. П. Чехова более емок, чем вычеркнутый автором монолог.

У героев Чехова многословие — признак характера, не больше. У многих современных авторов многословие идет от недоверия к себе, артистам, зрителям. Я бы сказал, что хорошие писатели пишут сейчас по методу физических действий Станиславского.

В современной литературе и современном театре происходят схожие процессы поисков новых выразительных средств, и в театре мы должны все меньше описывать, объяснять, подсказывать результаты, а все больше создавать догадку о происходящем в сознании зрителя.

Современный артист обязан беспрерывно как бы задавать зрителю загадки, которые тот должен разгадывать. Процесс «отгадывания», решения задач интересует зрителей больше, чем результат. Если же артист дал себя опередить и зритель понял все раньше, чем артист это сыграл, — способ его игры — архаический способ. Артист всегда обязан быть впереди зрителя. Если зритель его обогнал, действие остановилось, спектакль кончился. «Поддавки» — не игра, а забава…

Слово «лаконизм» тоже почему-то многих пугает. Не понимаю, почему лаконизм кому-то страшен и чем он, собственно, плох? Тем не менее появились люди, объявившие лаконизм и лаконичность влиянием буржуазного искусства и западной модой. Я не могу с этим согласиться. Лаконизму нас учили Пушкин и Чехов. Лаконичными были Роден и Микеланджело, Гаршин и Маяковский. Доказывать, что краткость, экономия — закон всякого искусства, — такое же злободневное занятие, как, скажем, добывание огня трением. {83} Как-то даже стыдно тратить время на споры о преимуществах ракеты над пищалью… Как-то неловко напоминать иным критикам, что после изобретения Кириллом и Мефодием азбуки прошло немало столетий.

Опасения, что зритель чего-то не поймет, желание все на свете ему разъяснить, разжевать и втолковать идет от недоверия к зрителю, от непонимания того, что сегодня представляет зрительный зал. Нельзя ориентироваться на некоего ограниченного зрителя. Только тогда мы сможем по-настоящему взволновать зрителя, когда поставим его перед собой как равного.

Лицо современного артиста может быть и непроницаемым, но зрители непременно должны догадаться, что происходит в его черепной коробке. Внешне можно оставаться одним и тем же, играя миллионера и каменщика. Но по существу они должны быть предельно разными. Каким способом этого достичь? Способом думать, способом видеть окружающий мир.

Умение думать на сцене — редкий дар. Понять не то, что артист говорит, а то, чего он не говорит, понять, о чем он молчит, что думает, — настоятельная потребность современного зрителя.

Вот поэтому в последнее время «говорящего молчания» становится все больше и больше. Паузы и ремарки расширились за счет диалогов и монологов. Паузы у Чехова объясняют смысл порой ничего не значащих без этой паузы слов. Открытые А. Д. Поповым «зоны молчания» есть прямое развитие принципов А. П. Чехова.

Истина, что слово — самое главное в театре, что слово — наилучшее средство для выражения содержания произведения, стала хрестоматийной. Но сегодня эта истина приобрела новый смысл. Ведь Станиславский, всю жизнь занимавшийся словом, введший понятия «подтекста», «словесного действия», под конец своей жизни пришел к физическому действию.

Слова в современном театре должны не слушаться, а входить в наше сознание через действие. Как только в театре начинают слушать слова, современный театр кончается.

Мы не имеем права отдельно слушать слова и отдельно смотреть действия. Мы должны слышать и видеть одновременно.

Надо искать современные и совершенные способы соединения слова с физическим действием, слияния их, соподчинения до такой степени, чтобы зрители как бы слышали физические действия и видели слова.

Это не значит, что сегодня голос артиста может быть тусклым, менее богатым интонациями, это не означает, что {84} сегодня речь артиста может быть невнятной. Владение искусством слова в современном театре должно быть во сто крат более совершенным. Умения ставить ударения недостаточно Надо уметь снимать ударения. Надо научиться шепотом кричать и выделять самое главное, важное не только силой звука.

Переоценка силы слова, приоритет слова над действием — рудименты прошлого. Когда мы в дурном смысле дорожим словом, мы его, по существу, теряем.

Есть ли черты нового в режиссуре? Мне кажется, есть. Старое и новое в сложном сочетании присутствует во многих спектаклях советского театра. Но сейчас очень важно отделить старое от нового и старое назвать старым, в какие бы новые слова оно ни рядилось.

На мой взгляд, нет ничего пагубнее для современного театра, чем канонизация (под флагом «борьбы за реализм») натуралистического способа отражения жизни. Найти меру и природу условности каждого автора, каждой пьесы — одна из главных задач современного режиссера.

Если условность будит воображение зрителя в нужном для автора направлении, если условное становится в восприятии зрителей безусловным, — это условность реалистического театра.

Мне кажется, что чем условнее среда, в которой происходит действие, тем достовернее должно быть бытие артиста. Между условным и безусловным, между достоверным, живым человеком и условной средой — прямая зависимость. Благодаря достоверному бытию артиста условная среда становится в сознании зрителя безусловной и достоверной.

Современность в режиссуре — это гражданственность. Идеологическое решается только через эстетическое. Режиссер, не вдохновленный гражданскими идеями, не может быть современным и в способе выражения.

Мне представляется театр будущего как театр высокой гражданственности. Театр будущего, наверное, будет сродни хирургической операционной. В руках актера, как и хирурга, должно трепетать сердце или мозг человека…

Мне кажется, что современный режиссер должен создать в спектакле некое подобие электромагнитного поля такого внутреннего, незримого для глаза напряжения, в котором становятся видимыми движения мельчайших частиц человеческой души. Если режиссеру удается создать в спектакле такой «воздух», он имеет право оперировать «на сердце» зрителей. И если мы можем создать идеальную тишину, знаем свое дело, совершаем его стерильно чистыми руками, операция проходит успешно.

{85} Главные враги нового в художественных средствах современного театра — это архаика в актерском исполнении и псевдоноваторство в режиссуре.

Новаторов-актеров мы видим редко, а псевдоноваторски поставленные спектакли — частенько. Сочетание псевдоноваторства с архаическим актерским исполнением — это совсем уже не редкость.

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

Пусть борьба за новое происходит в каждом театральном организме, чтобы каждый вносил по мере сил и возможностей свою лепту в строительство театра будущего. Искать трудно. Еще труднее не потерять найденное. Не так просто учиться на своих ошибках и чужих победах.

Признать новое — значит зачеркнуть многое в своей творческой биографии. Это не так-то легко. Борьба за новое должна вестись честно, искренно, с полной отдачей сил, пусть с переменным успехом, но всегда во имя главной цели — найти новые выразительные средства, достойные будущего советского театра.

1967

# **{86}** Открытое письмо Николаю Охлопкову

Уважаемый Николай Павлович!

Передо мной ваша статья «Об условности»[[2]](#footnote-3). Как все, что вы делаете, — это взволнованное, страстное обращение к современникам — мастерам театральной культуры. Вы далеко выходите за рамки задачи, определенные названием статьи. Здесь и раздумья о специфике искусства театра, и куски автобиографии, и попытка осмыслить свой долгий и трудный путь в искусстве… Но главное, что тревожит, волнует вас, — это состояние современного советского театра.

Своими спектаклями вы уже давно объявили борьбу серости, обыденности, приземленности. Теперь вы пытаетесь сформулировать свои теоретические взгляды, создать эстетическую концепцию, покоящуюся на прочной научной базе.

Я, как и вы, не искусствовед, а практик. Но проблемы, рассматриваемые вами, волнуют и меня, поэтому и я решил взять в руки перо. Пора, давно пришла пора перейти от театральных боев «местного значения» к развернутому наступлению против рутины, косности, примитива, с одной стороны, и штукарства и декадентства — с другой.

Я ни минуты не сомневаюсь в искренности ваших чувств и мыслей. Я не сомневаюсь, что вы сами глубоко верите в целительность лекарств, которые рекомендуете советской режиссуре против болезней, имя которым — натурализм и «подножный» реализм. Имя лекарству — условность.

Вы много раз оговариваете этот термин. Просите не путать предлагаемую вами условность с условностью эстетской, декадентской. В вашей статье достается не только натуралистам, но формалистам. Обстоятельно, с ссылками на классиков вы доказываете необходимость единства формы и содержания, взаимозависимость их.

Но, странное дело, чем чаще вы излагаете абсолютно правильные мысли об идейности, содержательности искусства, ратуете за единство формы и содержания, тем большие сомнения вызывает во мне и ваш «диагноз» и ваше «лекарство».

Разговор об условности, о различных толкованиях этого понятия и для вас, Николай Павлович, и для меня связан с самой сущностью нашей профессии. Это нас объединяет. Но вы активно защищаете свои принципы режиссуры, я — свои. Всех, кто инако мыслит, вы считаете творческими противниками, или, на худой конец, заблудшими или непосвященными. {87} Я тоже. Каждый из нас выступает от своего имени. Никто нас не уполномочивал. Отстаивая, однако, свою программу, мы не о себе лично беспокоимся. Слава богу, и вы, и многие другие режиссеры, и я в том числе, свободны в выборе выразительных средств и ныне не можем жаловаться на догматическую критику. Вы у себя в театре осуществляете свои теоретические взгляды. И я, по силе возможностей, к этому стремлюсь. Мне никто не мешает. Но мне далеко не безразлично то, что происходит в других театрах. Очевидно, для каждого художника наступает время, когда подлинную творческую радость приносят не только твои успехи, а огорчение — не только твои провалы. Думаю, что беспокойство за советское театральное искусство в такой же степени личное дело каждого режиссера, как и министра культуры.

Творческое вероисповедание — дело не только личное. Почти что совсем не личное. За режиссером стоит коллектив театра. А каждый театр — это десятки тысяч зрителей. Поэтому творческая «веротерпимость» — нетерпима. Я за горячие споры, за боевые дискуссии. За откровенный, честный, пусть не всегда приятный разговор. Пора нам выйти из своих репетиционных лабораторий, раскрыть свои «секреты», вытрясти свои творческие «копилки» и попытаться «доругаться». Авторитета у нас не убудет, а молодому отряду новой режиссуры — явная выгода. Пусть посмотрят, послушают, подумают, ввяжутся сами в спор, который начался давно, и, разгоряченные новыми мыслями, пойдут дальше, чем мы с вами.

Прежде всего, против кого направлена ваша статья? Кто они — идеологи и теоретики «подножного» реализма, враги условности, «отрыватели» формы от содержания? Кого вы вызываете на творческий бой, кому бросаете перчатку? Ни один режиссер и критик не примет на свой счет ни одного вашего обвинения. Ну, скажите, кто сознательно и добровольно хочет стать «подножным» реалистом? Где, когда, в какой книге, газете или журнале теоретически оправдывались бы отрыв формы от содержания, нудность, банальность, мелкое правдоподобие и т. п. Все ныне работающие в театре люди — актеры, режиссеры, художники, критики и театроведы — самым искренним образом воюют с этим самым натурализмом, восстают против «подножного» реализма, возмущены пренебрежением к форме… но, к сожалению, не у себя в театре, а в театре «соседа».

За последние полтора-два года на десятках широких и узких совещаний, на конференциях, пленумах и съездах театральных работников бесчисленное множество раз раздавались призывы к смелости, новаторству, экспериментаторству, {88} гневные и сатирические речи в адрес серости, заземленности, примитива и штампа.

Не раз молодые и не очень молодые люди заносили руку на учение Станиславского и рукоплескали при имени Мейерхольда, толком ничего не зная о нем, не зная ни его ошибок, ни его добродетелей.

Аудитория, к которой вы обращаетесь, Николай Павлович, многочисленна и неоднородна. Кого же вы хотите убедить? Кого вы хотите опровергнуть?

Ведь в число ваших «союзников», теоретиков и практиков театра вы записали всех, начиная с Эсхила и кончая А. Довженко. Вам дороги и Станиславский, и Немирович-Данченко, и даже в какой-то степени «отец» натуралистов — Э. Золя.

Вы расширили понятие «реализм» до таких пределов, что в него укладывается абсолютно все! Ведь вы серьезно хотите нас уверить, что реалистическими и одновременно условными были и церковные представления, и средневековые мистерии, и балаган, и театр Кабуки, и Густав Доре, и Айвазовский. Мало того, все они, по вашим словам, владели той самой народной, реалистической условностью, которая так дорога вашему сердцу.

«Союзников» у вас много. Кто же «противники»?

По непонятным мне причинам вы не хотите назвать их по имени. Видимо, им самим придется открыть себя. Ибо ваше решение одной из главных проблем современного театра — проблемы условности — вызывает решительные и принципиальные возражения.

Доказывать, что условность вообще присуща искусству, доказывать, в частности, необходимость условности для такого вида искусства, как театр, — занятие ненужное. Истина слишком очевидна. Не об этой условности идет у вас речь. Вы утверждаете необходимость реабилитировать, восстановить в правах, очистить от скверны ту условность театра, без которой вообще жить можно. Но не нужно. Вы за условность, которая выше правдоподобия. За условность обобщающую, типизирующую, заменяющую фотокопию жизни. Вы утверждаете, что наличие этой условности поможет избавиться реализму от такого нелестного прилагательного, как «подножный».

Прошу поверить, что я абсолютно разделяю вашу ненависть к натурализму и серому, нудному, мелкому «подножному» реализму. Я ваш союзник в этой драке. Я абсолютно разделяю ваши мысли и обиды, когда вы бросаете заслуженный упрек части нашей критики, упорно путающей такие слова и понятия, как форма и формализм. Я с уважением {89} отношусь к вашим рубцам и ранам, нанесенным невеждами и догматиками — перепуганными охранителями традиций, во всем видящими крамолу и поношение «святынь».

У меня тоже есть свой счет к категории тех, кто считает всех инакомыслящих еретиками и врагами социалистического реализма. К счастью, таких деятелей становится все меньше. Но они еще существуют. Надо разоблачать их демагогическую фразеологию и не позволять им путать молодежь. Тут я ваш союзник. Но именно потому, что союзники должны быть уверены друг в друге, я обязан вам сказать, что если в негативной части вашей борьбы вы можете рассчитывать на мою помощь, то в борьбе за позитивные позиции вашей программы на меня не рассчитывайте. Тут я уже не союзник, а противник. И ни почтенье к вашим заслугам, ни личное уважение к вам, как большому художнику, не заставит меня молчать или превращать спор о важнейших проблемах театра в галантную пикировку. В борьбе за то, что является самым важным в нашей жизни, недомолвок и намеков не должно быть.

Вы утверждаете, будто существуют два вида условности: реалистическая, то есть народная, и формалистическая, то есть эстетская и декадентская. Первая вообще не условность. Это сам реализм, его составной элемент, без которого реализм просто не существует как реализм. Не может существовать! Вторая условность — плод формалистических изысков, штукарство, словом, дело прошлое. И, наконец, есть якобы искусство вообще без условности, то есть натурализм или «подножный» реализм, что примерно одно и то же.

Что существует реализм, натурализм и формализм — спорить не приходится. Не стоило тратить усилий, чтобы с таким пафосом доказывать деятелям советского театра преимущество реализма перед натурализмом и формализмом. Тут у вас тоже будут одни союзники. Но вот как понимать реализм? Какая условность реалистическая, а какая — декадентская? Вот в чем вопрос.

Если условность сугубо театральная, или, как вы ее называете, эстетская, то это формализм? А если условность «площадная», народная — это реализм? А как разницу определить? К примеру, Мейерхольд пользовался приемами commedia dell arte, которые, как известно, рождены народным итальянским театром. И все равно всем ясно, что это условность эстетская. Вы пользуетесь приемами народного японского театра. Вы думаете, что тем самым уже застраховали себя от формализма? Почему?

Китайский театр тоже условен по своей природе. Условен совсем иной условностью, чем европейский театр. Для {90} китайского народа все в его театре понятно, правдиво и реалистично. Но если вы, я или кто-либо другой попытаемся впрямую перенести в советский театр приемы китайского народного театра, то не миновать нам эстетства и формализма. И поделом! Эстеты и декаденты всех времен и народов весьма часто пользовались не только отдельными приемами, а всей системой образов средневековья, например, или эллинской культуры, или культуры восточных стран. От этого они не переставали быть декадентами, эстетами, формалистами.

Таким образом, принадлежность тех или иных условных приемов к тому или иному народному виду театра еще не делает их реалистическими. А перенесенные из одного века в другой, оторванные от национальной почвы, они большей частью теряют право называться народными.

… Вы утверждаете невозможность изобразить на сцене библейский всемирный потоп, уличное происшествие на Крещатике, «Старика и море» Хемингуэя, «Фауста» Гете и «Божественную комедию» Данте средствами натурализма и «подножного» реализма. Вы тоскуете по пьесам с космическими масштабами, с условными персонажами — Земля, Гроза, Засуха, Ливень, Народ…

Почему вы так горячо ратуете за условность? Потому, что иными средствами невозможно воссоздать на сцене стихийные бедствия — потоп, ураган, пожар и землетрясение? Потому, что невозможно вывести на сцену настоящие корабли, паровозы и самолеты? Потому, что невозможно показать все двадцать пять картин первой части «Фауста»?

Помилуйте, Николай Павлович, разве это теперь главное? И разве к подобным «космическим картинам» идет театр, идет современное искусство? Наконец, когда, где, в какие времена театр отказывался от этих эффектов? Изображались они весьма различно. И приемами иллюзорности и условно. Иногда это делалось талантливо. Чаще — пошло. Нужно ли тратить усилия, чтобы доказывать преимущества образного, условного изображения морской стихии перед попыткой наполнить сцену настоящей водой?

Мне просто неловко и помыслить, что несовершенство нашей театральной техники могло подвигнуть вас на солидный теоретический труд. Техника сцены — важная проблема. Весьма своевременно поставить ее перед Министерством культуры, и главным образом перед Гипротеатром, отставшим от современных требований минимум на полвека…

Но проблемы реализма, формализма, условности куда шире частного вопроса о том, с помощью какого рода эффектов можно изобразить на сцене движение поезда или даже извержение вулкана. Вы, наверное, все-таки заботитесь {91} о чем-то более важном, чем театральная техника. Вы, очевидно, ратуете за пересмотр выразительных средств, за замену старого, заржавевшего оружия более совершенным. Таким оружием вы считаете условность.

Вы призываете придумывать, изобретать, находить в прошлых театральных культурах новые и новые виды и формы условностей. Но разве можно что-либо придумать «вообще»? Открыть «вообще»? Изобрести «вообще»?

Вы призываете изобретать новые условные изображения поезда «вообще», манифестации — «вообще», быстрой смены мест действия — «вообще». Нигде в своей статье вы словом не упоминаете о какой-либо связи этих изобретенных условностей с определенной пьесой, требующей только этих выразительных средств, именно этих условных приемов. Вашему условному поезду все равно, по какой территории он проходит. Ваше условное изображение пожара или наводнения безразлично к эпохе, веку, стилю пьесы. Вашей условности нет никакого дела до той конкретной пьесы, в которой тонут или горят, до того конкретного автора, которому понадобилось утопить или сжечь своего героя.

Мне приходится напоминать хрестоматийную истину, но это, действительно, так, что центральной фигурой театра всегда был и будет человек в его сложных связях с социальной средой, с его сложной гаммой мыслей и чувств. Борьба, столкновение людей, отстаивающих разные позиции в жизни, стремление людей изменить лицо мира или сохранить его, воздействовать на природу и людей — вот цель театра. Пожар или буря, потоп или кораблекрушение важны, поскольку они помогают выяснить позиции людей, «проявить» их скрытые стремления или свойства.

Вы много и подробно пишете о значении содержания, о неразрывности содержания и формы. Но, хотите вы того или нет, предложенное вами понимание условности игнорирует содержание, безразлично к нему.

Если бы Христофор Колумб тыкался со своими кораблями во все стороны, желая вообще что-нибудь открыть, — он бы не открыл ничего. Для того, чтобы открыть новый материк, он должен был уверовать, что Земля кругла, должен был решиться на далекий путь и двинуться не по старым дорогам — на восток, а по неизведанным — на запад…

Нельзя открывать и защищать условные обозначения «вообще», находить условные решения «вообще», придумывать условные формы «вообще».

Так как же определить, какая условность нужна реалистическому театру, а какая категорически противопоказана ему?

{92} Только такая условность реалистична, которая будит воображение зрителя в направлении, нужном для данной пьесы.

Только та условность реалистична, которая целиком и полностью опирается на актеров, выражается через них.

Только та условность реалистична, которая задана пьесой, выражена через актера и находится в точном соответствии с временем, с психологией современного зрительного зала.

Реалистическая условность покоится на «трех китах» — на пьесе, на актере, на зрителе.

Ваша же условность, Николай Павлович, покоится только на вашем воображении. Ваша условность существует особо от драматурга, актера, зрителя. Она существует как некое материальное явление, которое можно принести, которым можно одарить и которое можно изобрести.

Вы берете некое явление — стихийное бедствие, героический поступок, ситуацию или просто факт — и утверждаете, что натуралистическое изображение этого либо невозможно, либо они будут обеднены и что лишь условное выражение жизни может быть впечатляющим, убедительным, эмоциональным. Примеры вы берете и из жизни, и из драматургии. Для вас это не существенно. То есть вы, естественно, предполагаете, что потоп или трамвайная катастрофа, манифестация или полет на Луну стали содержанием пьесы, стали диалогом или ремаркой.

Я допускаю, что пьесы эти написаны. Что авторы их преодолели косность штатных расписаний и финансовых смет, поверили в безграничные возможности фантазии зрителей и режиссуры, отказались не только от бытующих литературных схем, но и от исконных традиций русской драмы с ее обращенностью к внутреннему миру человека. Что появился новый «Фауст», новая «Нумансия», и все это про нашу современность. Предположим, что это случилось! Но… Как же вы собираетесь ставить эти пьесы? Судя по декларации, вы просто хотите удивить нас новым способом показа идущего поезда или кораблекрушения, манифестации или блокады Ленинграда… Я не говорю, что вас не волнует факт, мысль, событие. Нет, вы страстно и горячо выражаете свои гражданские чувства. Но в вашей теории жизненное явление, попадая на сцену, упорно перескакивает через такое звено, как автор.

Вы берете факт жизни (не будем ограничивать это слово такими прилагательными, как «мелкий», «будничный», «незначительный» и т. д.) и придумываете ему условное выражение на сцене. Вы делаете это, совершенно не считаясь с тем, что факта жизни, как такового, в искусстве просто {93} нет. Есть факт жизни, понятый и преображенный автором. Увиденный индивидуально, по-своему. Выраженный в свойственной только этому автору манере.

По-вашему получается, что и хроникерская заметка — драматургия. И вы, я верю в это, можете ее поставить. Ибо у вас есть факт, есть гражданское отношение к нему и богатое воображение художника. Но если так рассуждать, то к любому драматургу можно отнестись как к хроникеру. Тогда вам безразлична его позиция, его вкус, его темперамент, стиль и манера. Вам будет интересно только то, что, о чем он написал. А не как. Это может питать ваше воображение и рождать сценические образы. Может быть, поэтому вы и в вашей статье так тщательно обошли автора, как первосоздателя произведения театра? Может быть, поэтому и в вашей практике ни один автор не похож на самого себя, но все они похожи на Охлопкова.

Вероятно, это вам покажется недоказательным? Я отнюдь не собираюсь рецензировать ваши спектакли, но, чтобы избежать упрека в бездоказательности, я вынужден буду привести некоторые примеры из вашей практики.

«Гостиница “Астория”».

Поверьте, ленинградцы давно ждут пьесу о беспримерном в истории подвиге осажденного Ленинграда. Осада Лейдена или Нумансии — ничто по сравнению с тем, что вынесли и совершили ленинградцы. Но такой пьесы, увы, нет. То, что написано, верно, порой даже талантливо, рисует лишь некоторые частные стороны этой эпопеи. Но вам хочется поставить трагедию о ленинградской блокаде. И вы берете пьесу «Гостиница “Астория”». Я тоже хочу поставить трагедию о ленинградской блокаде. И поэтому я не беру пьесу «Гостиница “Астория”». Не потому, что она плохая. А потому, что она совсем не о блокаде. Она лишь по месту и времени действия связана с блокадой. А. Штейн и не собирался писать о блокаде. Он написал психологическую драму, намеренно ограничил ее рамки номером в гостинице, чтобы тщательнее проследить за судьбой немногих действующих лиц. В центре событий — несправедливо обвиненный человек.

Не будем вдаваться в оценку пьесы А. Штейна. Это дело вкуса. Но пьеса написана, если так можно выразиться, «прозой», действие ее протекает в павильоне. В списке действующих лиц — рядовые граждане, обыкновенные люди, говорящие будничные слова.

Но вас, Николай Павлович, пьеса заинтересовала совсем не этим. Вы поставили совсем не пьесу А. Штейна, а свое отношение к героическому подвигу города. Поэтому вам понадобились два оркестра, карта военных действий, «дорога {94} жизни» (бывшая японская «дорога цветов») и т. д. Драматург, его индивидуальность, стиль, манера оказались для вас глубоко безразличными.

Не случайно вы сами инсценируете полюбившиеся вам романы. Вы отбираете из них то, что вам близко как режиссеру. С собой как автором вы, конечно, считаетесь. Но что бы вы сказали, если бы кто-нибудь поставил вашу инсценировку «Молодой гвардии» как интимно-психологическую пьесу? Или как приключенческую? Вы из романа Фадеева отобрали все героико-патетическое, все романтическое и поставили ту самую пьесу, которую написали. Так поставили, как написали. В том же ключе, в том же приеме, на том же градусе накала. Отсюда — полный, безусловный, закономерный успех. И никто не выдавал условность «Молодой гвардии» за эстетическую условность и форму не путал с формализмом.

Вам как талантливому художнику удается (хотя и не всегда) подменить собой автора и высказать интересные мысли, отложив в сторону авторский экземпляр. Но каково смотреть спектакль, в котором менее одаренный режиссер противопоставляет автору свои худосочные видения жизни, свои корявые и пошлые мысли по поводу пьесы?

Вас не тревожит то, что, видимо, опираясь на вашу «Гостиницу “Асторию”», режиссер М. Гершт в Горьком в «Интервенции» тоже повесил карту, тоже устроил в зрительном зале помост? Конечно, никто из нас не огражден от плагиата. К сожалению, наши режиссерские права никем не охраняются. В литературе плагиат именуют попросту воровством, в музыке это именуют уже помягче — заимствованием или еще мягче — реминисценцией. А в театре «ободрать» другого режиссера называется «учиться». Но ведь эксперимент Гершта опасен не тем, что он «учился» у вас. Гершт уверовал, что автор, его характер, его стиль — не указ для режиссера. Поэтому у него и в «Обрыве» Гончарова на сцене стоит рояль, а на рояле играют Рахманинова, Глиэра и других композиторов, имеющих с Гончаровым весьма сомнительное сходство. Поэтому он и сцену свадьбы в «Братьях Ершовых», про которую автор пишет, что она была скромной, разрабатывает до того, что она удивительно напоминает сцену свадьбы из отличного спектакля Госета «Фрейлехс».

Понятное дело, подменяя автора собой, один думает — «я его улучшаю», другой — «я его углубляю», третий — «я его расширяю». Уверен, что дело не в честолюбивых или благородных намерениях режиссеров. Позиция исключения стиля автора из стиля спектакля — порочна, ибо неизбежно ведет к отрыву формы от содержания. В лучшем, редком {95} случае мы теряем пьесу, но приобретаем нечто интересное в режиссерской заявке («как бы я написал пьесу на эту же тему, если бы умел»), в худшем, наиболее вероятном случае — мы получаем искаженное, превратное изложение идеи, тем самым ослабляем силу идеи или просто опровергаем ее.

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

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

Артисты с этим давно примирились. Авторы — еще не совсем. Сейчас артисты выбирают театры (если имеют эту возможность), исходя из того, какие там режиссеры. Публика еще по старинке идет в театр смотреть актеров. Но и тут происходят роковые переоценки…

Необузданная, ничем не ограниченная фантазия режиссера стала считаться чуть ли не главной добродетелью его. Режиссеров стали судить по количеству фантазии. Появились термины: «режиссерская пьеса», «режиссерский спектакль».

Я не за умаление режиссера. Я за режиссера, который не умирает, а живет в спектакле. Я не против крупного шрифта на афишах. Времена актерской самодеятельности прошли.

Режиссер, по праву занимающий эту должность, был и будет чрезвычайно важной, много определяющей и поэтому возглавляющей театр фигурой. Но…

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

Подлинная свобода режиссера заключается не в том, с какой он страстью и богатством воображения ломает {96} планшет сцены, устраивает световые или водные фантасмагории, всовывает в спектакль кино, симфонический оркестр, вращает круги, тратит километры мануфактуры, тонны арматурного железа и кубометры пиломатериалов.

Благородное величие нашей профессии, ее сила и мудрость — в добровольном и сознательном ограничении себя. Границы нашего воображения установлены автором, и переход их должен караться как измена и вероломство по отношению к автору. Найти единственно верный, самый точный, на одну, только на одну, эту самую пьесу условный прием — высокая и самая трудная обязанность режиссера.

Условность — понятие относительное. Условен и самый взаправдашний павильон и серые сукна, условен и лепной карниз и геометрически точный станок… Тот же самый павильон, серые сукна, карнизы и станки могут служить и реализму и декадентству, быть и правдой и ложью. Все зависит от приложения приема к пьесе. То, что хорошо для Шекспира, — бессмысленно для Чехова. И наоборот. Найти, подобрать, изготовить ключ, которым открывается замок пьесы, — кропотливое, ювелирное и чрезвычайно хитрое дело… Не сломать замок, не выломать дверь, не проломить крышу, а открыть пьесу. Угадать, расшифровать, подслушать то самое волшебное слово — «сезам!» — которое само распахивает ворота авторской кладовой…

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

По мне, лучше отказаться ставить пьесу, если ключ к ней не найден. Все мои неудачи проистекают от двух причин: либо я не нашел, не увидел в пьесе тот сценический прием, который задан автором, либо в ларчике, который я долго открывал, вообще ничего ценного не оказалось.

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

К сожалению, нам свойственно влюбляться в собственные решения, восхищаться собственной выдумкой и подавать зрителям рагу из зайца собственного изготовления. Мы забываем, что в нашем деле главным является автор. У него и меткий глаз и чуткое ухо. Это он в жару и слякоть, часами, а то и годами, как следопыт и ученый, по неприметным признакам обнаруживает новое, прокладывает тропы и ведет нас по ним.

{97} Наше дело — поварское. Тонкое дело. Как, с каким «гарниром», на каком подносе подать зрителям человеческую судьбу, характер, конфликт. Подать так, чтобы сохранить индивидуальный, неповторимый аромат и вкус авторского произведения.

Содержание и форму пьесы определяет драматург. Нашей же задачей является отыскать, услышать, увидеть, ощутить индивидуальный строй автора, особый, неповторимый строй данной пьесы и переложить все это на язык сцены. Конечно, режиссер, как и автор пьесы, должен знать жизнь, людей, события, изображенные в пьесе. Ему, как и автору пьесы, какие-то люди, факты, мысли должны быть глубоко симпатичны, какие-то отвратительны. Он, как и автор пьесы, непременно обязан быть влюбленным или разгневанным, мужественным или насмешливым. Никогда ничего хорошего не может получиться, если режиссер и драматург стоят на разных позициях, если они по-разному воспринимают явления жизни и искусства. С автором можно спорить о частностях, о побочных линиях, о неточностях языка и ошибках отдельных сцен. С автором можно спорить, если он по неопытности или заблуждению нарушил логику, созданную им же самим, оказался непоследовательным, не убедительным в доказательствах идеи пьесы. Но спорить с автором можно, лишь стоя на его позициях. Точнее, на своих собственных, если они совпадают с авторскими.

Нелепо ведь считать слабостью Вс. Вишневского напряженный эмоциональный строй речи и просить его упростить ее, снизить ее градус. Бессмысленно было бы просить его не убивать Комиссара в конце пьесы. Но так же бессмысленно просить Арбузова показать идущий поезд метро в «Дальней дороге» или убрать вороненка из «Тани», хотя сюжет пьесы от этого не изменится… Сюжет «Истории одной любви» логичен был для молодого К. Симонова и абсолютно невозможно предположить его у А. Довженко. Ничего удивительного нет в том, что писателю В. Некрасову чужд образный строй Довженко. Не стоит на него за это ополчаться. Не стоит их защищать друг от друга. Каждый хорош по-своему. Самое нелепое — прикладывать одного художника к другому и, соответственно, отрубать одному ноги, другому — голову.

Но даже один и тот же автор создает весьма различные произведения. У Арбузова и в «Городе на заре» и в «Иркутской истории» в списке действующих лиц существует Хор. Но строй этих пьес так различен, что функции и положение Хора в этих спектаклях непременно должны быть различными. Творческий почерк В. Розова совсем не одинаков даже {98} в таких, казалось бы, близких по своему характеру пьесах, как «В добрый час!» и «В поисках радости». Тот же Розов и уже не тот же Розов. А спутать Розова с Арбузовым или Володиным — уже просто недопустимо.

Примеры можно было бы умножить. Но и этих достаточно, чтобы понять ускользающую истину — каждый автор, каждая пьеса имеет свое содержание и свою форму. Образное сценическое решение каждого спектакля не может быть найдено вне пьесы. Каждый автор для каждой пьесы находит свою систему условностей, свои «условия игры». Если они не нравятся режиссеру — не надо ставить пьесу. Но если вам нравится пьеса — будьте добры открыть, разгадать и соблюдать правила, предложенные вам автором. А не сочинять свои собственные. «Условия игры» данной пьесы и есть та самая искомая, реалистическая условность, о которой мы с вами ведем спор.

Пьеса — отражение жизни.

Что же, режиссер видит жизнь, только отраженную кем-то? Ему самому знать жизнь не обязательно?

Все дело в том, что способы отражения жизни принципиально различны. Если для писателя, драматурга жизнь — источник вдохновения, то для режиссера непосредственным источником вдохновения может быть только пьеса. Знание жизни нужно режиссеру для того, чтобы искать и находить настоящие пьесы, чтобы отыскивать в этих пьесах подлинно новое, чтобы жизнью проверять правду пьесы, чтобы помочь автору улучшить, углубить или расширить пьесу. Нельзя быть современным режиссером, зная современность по современным пьесам. Но самое глубокое, самое полное знание жизни останется фактом личной биографии режиссера, если нет у него пьесы, глубоко и полно отражающей эту самую жизнь. Автор выражает свое отношение к жизни через пьесу. А режиссер — через спектакль. И если нет современной пьесы — нет современного спектакля. Никакое знание жизни не пригодится режиссеру, если он тратит время на постановку схематичных, ложных, фальшивых пьес, вся современность которых заключена во фразе: «Действие происходит в наши дни…»

Знание жизни куда шире знания мод, примет времени и прочих внешних подробностей жизни. Знание жизни — это знание внутреннего мира современников. Но я еще и еще раз утверждаю, что знание жизни может обогатить спектакль только в том случае, если свое отношение к жизни, свое зеркало он поставит под тем же углом, под которым оно поставлено автором.

{99} Кинооператоры знают, что съемки разных объектов требуют разных объективов. Этот набор зеркал, объективов, фильтров и линз есть и у авторов. Для разных пьес, разных проблем они пользуются разными способами отражения. Кое‑кто подсматривает жизнь только с боковым видоискателем, у вторых — существуют только широкоугольные объективы, третьи — пользуются стереоскопической аппаратурой. У одних жизнь изображена на контрастном снимке, у других — очень мягко, чуть-чуть не в фокусе, у третьих — изображение цветное, у четвертых — черно-белое…

Режиссер, как и всякий человек, видит жизнь под своим собственным углом. Но после встречи с жизнью, отраженной и преображенной автором, он обязан еще раз взглянуть на жизнь, но уже под авторским углом зрения. Он обязан определить с наибольшей точностью «угол зрения» автора, цветовую гамму, композиционные приемы, степень резкости, «выдержку» автора и все индивидуальные показатели его способа отражать жизнь. Вот тогда, только тогда, знания, впечатления, ощущения жизни режиссера и актеров попадут в спектакль, наполнят авторский текст плотью и кровью, обогатят авторское видение жизни…

Только жизнь продиктует, подскажет режиссеру нужные, необходимые, единственно возможные для данной пьесы «условия игры», или, иначе говоря, принцип отбора выразительных средств, который в конечном итоге и определит реализм избранной условности.

К сожалению, мы часто видим, как режиссеры «обогащают» пьесу своим видением жизни, не считаясь с авторским «углом зрения». Еще в памяти современников спектакли, где режиссерское и авторское отношение к жизни находилось в полном противоречии. Поэтому действие «Ревизора» переносилось в Петербург, поэтому Чацкий оказывался то декабристом, то либералом-болтуном, Карандышев читал стихи Есенина… Совсем недавно мы узнали о том, как один из режиссеров посадил Катерину… в клетку.

Автор не прямо и не категорически заявляет о своих пристрастиях — режиссер же решает все «досказать». Автор в другом случае прямо и публицистически-страстно определяет свое отношение к людям, фактам, событиям, а режиссер хочет «смягчить» его прямолинейность. Автор безразличен к подробностям быта, места действия — режиссер считает это слабостью пьесы и «уточняет» ее. И, наоборот, автор через частности показывает большую правду жизни, а режиссер «укрупняет» его…

Как правило, режиссеры проделывают все эти операции с пьесой, руководствуясь лучшими намерениями. Очень часто, {100} приступая к работе над спектаклем, режиссеры мучительно решают: «смягчить» или «расширить» автора? «углубить» или «поднять»? «обнажить» или «спрятать»?.. Поверить, во всем довериться автору стало считаться признаком творческого бессилия режиссера. Идти за автором стало стыдно… Из всего изложенного явствует, что я признаю примат автора над режиссером и считаю, что обратное — хочет того режиссер или не хочет — неизбежно приведет его к конфликту с содержанием и формой пьесы, к противопоставлению формы пьесы и формы спектакля, а наилучшие намерения и прогрессивные взгляды не спасут… Как известно, дорога в ад вымощена благими намерениями…

Ложность вашей программы, Николай Павлович, еще и в том, что вы начисто исключаете из проблемы «реализм и условность» актера. По-вашему, получается так: автор приносит факт. Я, режиссер, определяю, изображаю, нахожу условную, обобщенную форму выражения этого факта. Артист же произносит текст автора в моих мизансценах.

Я не приписываю вам ничего. Я просто делаю такой вывод из всей вашей концепции. Ведь понятие «условность» у вас связано лишь с художником спектакля, с формой сценической площадки. По вашему представлению, всякий хороший актер — реалист. Какая еще условность или даже формализм может быть в актере? Но это же не так!

Я помню Мартинсона в «Ревизоре». Он виртуозно играл Хлестакова. Но это был чистейший формализм. А ведь он был одет в подлинный фрак и на лице его все было, как у нормального человека: один нос, один лоб, два глаза… Формализм его исполнения был в том, что он играл не живого человека, а некое существо, воля и разум которого были переселены в другого человека, сопровождавшего его как тень и именуемого в списке действующих лиц «заезжим офицером».

Примеры можно было бы продолжить.

Вы устанавливаете, что условность — дело режиссера. Как он наделяет ею артистов — ваша тайна. Раскройте ее, если это возможно! Я же убежден, что условная, обобщенная форма выражается в каждом атоме спектакля и, стало быть, в самом главном его компоненте — актере.

Режиссер обязан «настроить» актеров на нужный лад, показать, рассказать, определить разницу в манере исполнения разных пьес и авторов. Призыв к режиссуре изобретать «новые условности» ровным счетом ничего не стоит, это пустышка и забава, если это не преломлено в артисте, если не стало ключом, которым артисты, только артисты открывают суть и форму пьесы.

{101} Каждый автор определяет свои «условия игры», свой характер отношений артистов и зрителей. У каждого автора своя «точка кипения» и свой счет времени. Все свое.

Особенности пьесы не только в сюжете, в характерах, но и во всей системе взглядов, в этих самых «условиях игры». Порой они лежат на поверхности, чаще они лежат глубоко. Открыть, найти эти «условия игры», определить характер и форму общения актеров со зрителем — значит найти ту меру условности, тот характер ее, который должен определить весь строй спектакля. Вот эту условность — не вообще условность, а именно это ее конкретное выражение — и надо искать. Эту, и только эту. Она, эта авторская условность, определит и актерскую манеру игры, и форму сценической площадки, и то, как делать поезд — в натуральную величину или обойтись только паровозными фонарями, как в «Анне Карениной», или не показывать даже их, как это сделал Р. Быков в одном спектакле, где все участники на глазах зрителей без всяких световых эффектов и шумовых аппаратов играли в поезд, как это делают дети; в этом случае режиссерский условный прием был до конца обнаружен в природе актерской игры.

Самое опасное, самое тревожное, самое обидное заблуждение многих режиссеров заключается в том, что новаторство они видят только в декорациях спектакля. Новое прочтение классической пьесы или так называемое смелое прочтение новой, современной пьесы заключается отнюдь не в том, чтобы отказаться от занавеса, во что бы то ни стало вертеть круг и выпускать действующих лиц из зрительного зала. (Возможно и это, но если сама пьеса того требует). Новаторство не в том, чтобы пересматривать жанр пьесы, характеры действующих лиц, места действия. Всегда новым, всегда смелым будет лишь незримый способ общения актеров и зрителей, определяющий манеру актерской игры. Этот способ, эти «условия игры» заданы пьесой. Открыть их через актера — труднейшая, но увлекательнейшая задача. Мы имеем классические примеры этого.

«Принцесса Турандот» в театре Вахтангова только потому и вошла в историю советского театра, что Е. Б. Вахтангов и вся труппа театра, помножив старую сказку на современность, нашли точный ключ к пьесе и зрителям. Ироническое отношение к трагическим событиям жизни принцессы Турандот, принца Калафа, короля Альтоума наиболее полно выражали четыре маски — Тарталья, Панталоне, Бригелла и Труффальдино. Об этом спектакле очень много писалось, и нет нужды доказывать, что его блестящая форма не существовала бы вне неожиданной и смелой игры Щукина, {102} Симонова, Мансуровой, Басова, Завадского, Орочко и многих других.

А чего бы стоила режиссерская выдумка Станиславского в «Горячем сердце», если бы Москвин, Тарханов, Грибунин, Хмелев, Шевченко и многие другие не поверили бы, что именно эту пьесу Островского именно в эти годы надо играть только как острый психологический гротеск? А это самый трудный способ игры.

В. Н. Пашенная не только потому великолепно играет Вассу Железнову, хозяйку Нискавуори, что она великолепная актриса. Она играет так хорошо потому, что играет эти роли в ключе автора, в единстве с его замыслом.

Мы видели немало спектаклей, где актеры, руководимые режиссером, проникали в тайную лабораторию автора и играли по тем же правилам, по которым он сочинял пьесу. Немало мы видели пьес, верно и интересно открытых режиссерами, но сыгранных приемами «соседнего» спектакля.

Редкой способностью играть разные пьесы по-разному обладал Б. Щукин. Он не только разные характеры играл, он играл их по-разному. И. Ильинский не просто хорошо играет городничего и Акима. Он их по-разному играет. Ибо каждая пьеса — игра новая, с новыми условиями, а не только с другими сюжетами и характерами.

Сейчас все чаще и чаще режиссеры пытаются определить границы жанров и способы актерской игры в определенном жанре. Это похвально. Но сегодня этого уже мало. Надо определить географическую точку, а не материк. Водевиль водевилю рознь. Трагедии Шекспира не похожи на трагедии А. К. Толстого. Драма у Алешина — не драма у Арбузова. Комедии Софронова — не комедии Шкваркина.

И не может быть особых правил игры драмы, правил игры комедии. Даже такие дополнительные определения, как «бытовая», «лирическая», «салонная», «плаща и шпаги», не помогают делу. Припомните, как работал Станиславский над мелодрамой «Две сиротки» и мелодрамой «Битва жизни». А что общего между тем, как он работал над комедией «Безумный день, или Женитьба Фигаро» и комедией «Горячее сердце»? Над водевилем «Лев Гурыч Синичкин» и водевилем «Квадратура круга»?

Жанр — понятие важное, но очень уж общее… Во многих классических пьесах авторы пользуются приемом a part (в сторону). Но разве можно произносить a part, каждый раз оборачиваясь к публике и прикрывая ладонью лицо? A part — это мысль, произнесенная вслух. Иногда она адресуется всему миру. Иногда зрительному залу. Иногда только определенным лицам, сидящим в нем.

{103} Способы общения с залом многообразны. В одной пьесе мы как бы уславливаемся, что зрителей не видим. В другой мы приглашаем их вступить в дискуссию с нами. Причем для этого нет необходимости прямо им это сообщать.

У актера-образа с залом должны возникнуть сложные отношения. Допустим, актер может и должен вызвать насмешливое отношение к своему образу, но тотчас же обидеться на смешки, ибо он горд! В другом случае он должен пренебречь реакцией «толпы». В третьих — разыгрывать зрителей, обещая им то, чего потом не произойдет.

Когда начался спектакль, актер и только актер посвящает зрителей в «условия игры». Это он говорит зрителям: «Ничему не верьте с первого взгляда, смешное здесь имеет трагическую подкладку, трагическое — комическую». Это он в другом случае уславливается со зрителем: «Не прислушивайтесь к словам, следите за тем, что под ними». Это он взывает ко вниманию: «Подумайте… решайте сами…»

Отношение актеров к зрителям, способ общения с залом не следует путать с пресловутой трамовской теорией «отношения к образу», «актер — докладчик роли» и т. д. Ведь «четвертая стена» — тоже своеобразный способ общения с залом!..

Как же можно решать самые важные проблемы современного театра без актера? Только актер может решить, «быть или не быть» реалистическому театру, возвысить ли реализм до символа или снизить его до «подножного», жалкого копиизма.

Величие и скромность нашей профессии заключаются в том, чтобы всю свою душу, весь пыл ее, всю фантазию отдать актеру.

Без актера, вне его никакой условности нет.

Третий компонент, который вы упустили, — зритель.

Вы пишете о зрителях, ссылаетесь на их письма, прислушиваетесь к их мнению. Но я не об этом.

Поговорим о зрителях в плане теоретическом Договоримся заранее, что я, как и вы, понимаю, что наши зрители — те самые советские люди, которые совершили революцию, выиграли войну, запустили в космос спутники и лунники. Что наши зрители — самые строгие и самые благодарные и что мы у них в долгу. Все это так. Но это еще не определяет их поведения на наших спектаклях. Ибо во время спектакля седые генералы, видевшие смерть чаще, чем восход солнца, плачут, когда девушку бросает любимый, а ученый, принимавший участие в расчетах орбиты спутника, теряется в догадках, кто открыл сейф начальника контрразведки.

{104} Зрители — понятие очень сложное и весьма непостоянное. Легко провести водораздел между просвещенной частью купеческой публики, дореволюционной интеллигенцией и публикой колхозной, между зрителями начала и середины XX века. Куда сложнее отличить зрителей эпохи первой пятилетки и эпохи первой семилетки. А разница есть. И очень существенная. Нынешний рабочий мало чем похож на рабочего 30‑х годов. Очевидно, очень скоро пункт анкеты — «социальное происхождение» — потеряет всякий смысл. Уже сейчас никак не определишь в ученом его крестьянское происхождение, а в рабочем пареньке — то, что он сын этого самого ученого…

На психике советских людей отразились трудные и героические годы Великой Отечественной войны, суровое послевоенное время, смерть И. В. Сталина и восстановление ленинских принципов руководства, небывалый расцвет науки, культуры, литературы, все расширяющиеся связи с зарубежными странами, приближение коммунизма…

Магнитофон, телевизор, панорамное кино перестали быть новинкой и вошли в быт.

Маяковский из «непонятного» стал самым популярным поэтом. Прокофьев и Шостакович, Сарьян и Коненков имеют огромную аудиторию, любящую и понимающую этих мастеров…

Да и сама повседневная жизнь с космическими станциями, сверхзвуковыми скоростями, сложнейшими машинами не могла не изменить внутренний мир современников. И советскому юноше часто уже совсем неинтересно то, что было интересно его сверстнику двадцать-тридцать лет назад.

Было время, когда велись горячие дискуссии о… галстуке. Может ли его носить комсомолец? Была даже такая пьеса «Галстук» А. Глебова. И шла она с большим успехом. С огромным успехом шла в Трамах оперетта «Дружная горка», доказывающая, что комсомольцы имеют право… влюбляться. Да‑да, и эта проблема когда-то стояла. А в пьесе А. Безыменского «Выстрел» первые ударники производства становились жертвами классовых врагов. Их убивали из-за угла. Так было в жизни. Как это далеко от нынешних событий и задач. Ушли в предание вредители и пьесы о них. Ушли в предание старые специалисты, долго мучающиеся, принять ли им новый, социалистический строй. Ушли и пьесы о них. Ушел нэп, и забыты пьесы «Константин Терехин», «Вредный элемент», «Междубурье» и другие.

Ушли не только проблемы, никого ныне не волнующие, ушли не только типы, которых уже давно нет в живых, ушли и старые выразительные средства.

{105} Раньше писали «звуковой, говорящий фильм». Потому что были звуковые, но еще не говорящие картины. Теперь мощные динамики доносят до зрителей самый тихий шепот, скрип половиц, треск ломающихся сучьев и тиканье ручных часов.

Приемы рирпроекции, «блуждающей маски» и прочие тайны комбинированных съемок позволили кинематографу без особых затрат достигать невероятных эффектов.

Коненков и Рокуэлл Кент, Сарьян и Пикассо, Прокофьев и Шостакович, Твардовский и Хемингуэй открыли для зрителей, слушателей, читателей новые мысли, новые ощущения, новые сочетания линий, красок, звуков, слов.

Каждому периоду жизни народа соответствует своя особая форма восприятия искусства. Нашим современникам, как и нашим недалеким предкам, нужна правда, достоверность. Но своя, особая достоверность. Достоверность пятидесятилетней давности кажется сейчас наивной и… не очень достоверной.

Наиболее полно это ощущаешь, глядя на старые киноленты. Какими тонкими, глубокими и страстными казались нам киногерои немого кино Мозжухин, Лысенко, Максимов… Мы не замечали несовершенства раннего киноискусства: мелькания кадров, слабого света, примитивного монтажа. Зачарованные, мы смотрели на экран, убежденные в том, что видим высшую правду, абсолютную достоверность. Наше воображение заставляло нас не только видеть, но и слышать надписи. Герой фильма что-то кричит. Мы видим надпись: «Стой!» Герой продолжает кричать. Надпись «стой!» увеличивается. Еще раз крупным планом мы видим героя. Он кричит все громче, и надпись заполняет весь экран! И пусть в это самое время тапер выстукивал на расстроенном пианино какие-то непонятные тремоло или сентиментальный вальс «Раненый орел», мы верили не тому, что слышали, а тому, что видели…

Посмотрите сейчас эти фильмы — они только смешны.

А в театре?

Провал в люк, из которого вылетал огромный язык пламени, казался не так уж давно очень сильным эффектом. Он вызывал ужас и потрясение. Сейчас этим не удивишь даже малышей.

Нет, нынешнее время требует нынешней правды, нынешней достоверности. Зритель меняется. Нельзя сказать, что у «недоверчивого» сегодняшнего зрителя фантазии меньше, чем у «доверчивого» зрителя, скажем, времен Шекспира. Но фантазия эта стала изощреннее, совершеннее, тоньше. Многое для нас просто потеряло смысл.

{106} Подробности быта Островского и Чехова знакомы уже очень немногим. И если они что-то означали для зрителей — современников Островского и Чехова, то для наших современников они, как правило, ничего не означают. Более того, иной раз эти подлинные подробности жизни воспринимаются как бессмысленное изобретательство, как неправда. Так было однажды на спектакле, в котором режиссер и художник повесили в комнате керосиновую лампу с абажуром, поднимающуюся и опускающуюся специальным и весьма распространенным лет шестьдесят-семьдесят назад способом — противовесом.

Не так давно фикус, герань и канарейка считались первыми признаками мещанства. Это были его опознавательные знаки. Ныне, для современных юношей и девушек, этот иероглиф ничего не означает. Вещи и предметы перестают «работать». Устарели и исчезли из лексикона многие слова. Ушли в небытие и вещи. И понятия. И обычаи.

Ну кому из молодежи сейчас известно, что старший сын обязан был сидеть за столом по правую руку отца? Что к черному фраку положен белый жилет и белый бантик? Что дама, днем придя в гости, обычно не снимала шляпки?

Старые вещи, привычки, порядки перестали воздействовать на зрителей. Достоверность старины перестала быть достоверностью. Через десять лет окончательно забудут, что такое «хлебные карточки», «закрытый распределитель». Треугольная форма конверта перестанет восприниматься как фронтовое письмо, ручные часы — как предмет роскоши. Искусственные драгоценности вошли в моду, и уже никто не называет их фальшивыми драгоценностями. «Частником» называют теперь только владельцев автомашин. «Хозяином» — директора или заведующего предприятием. «Чиновник» — бранное слово… Что из всего прошлого надо сохранять в спектакле о прошлом? Очевидно, только то, что важно по ходу пьесы, что будет понятно, что можно объяснить.

Да, жизнь изменилась. Изменились и люди. Имеет ли это отношение к проблеме условного в искусстве? По-моему, — самое непосредственное. И речь идет не только о классике. Речь идет о выразительных средствах для сценического воплощения любых, и прежде всего современных пьес.

Размах фантазии режиссера, его изобретательность должны быть ограничены, с одной стороны, пьесой, с другой — зрительным залом. Эти ограничения на самом деле дают безграничный простор воображению и в каждом конкретном случае порождают новый вид условности, то есть порождают тысячи новых и новых видов ее и форм. Вы же, Николай Павлович, ратуя за приемы условного изображения, все {107} время переадресовываете нас к наследию прошлого — к приемам балаганного, средневекового, «школьного» театров. Все это уже делалось. И не раз. Но эффект был невелик.

Балаганный, площадной театр был хорош на площади, для простого люда, который читать по складам не умел, живопись знал лишь по церковным росписям, а железные дороги считал бесовским наваждением. Балаганный театр имел свой репертуар, не претендующий на психологическую глубину. Балаган умер. Нечего ему делать во Дворцах культуры, городских театрах. Не доставит он удовольствия трактористу с десятилетним образованием, студенту, вернувшемуся с очередного фестиваля молодежи, рабочему, только на прошлой неделе слушавшему в филармонии Одиннадцатую симфонию Дм. Шостаковича.

Кому нужен балаган после фильмов, после телевизора?

Мне рассказывали, что в одной из стран Азии, недавно освободившейся от многовекового колониального гнета, до сих пор плохо, с трудом воспринимают киноискусство. Совсем непонятен для них монтажный принцип кино. «Человек вышел в дверь. И исчез. Как, куда он пошел, мы не видели. А потом он внезапно появился совсем в другом месте», — говорили зрители, только год или два знакомые с кино.

Условностей кино они не понимают. Но куда большая условность их национального искусства им абсолютно понятна! Хотя совсем непонятна просвещенным европейцам. Таким образом, понятия «просвещенный» и «непросвещенный» зритель в равной степени относились и к иностранцам и к аборигенам.

Условность становится реалистической только в том случае, если она точно учитывает все социальные и национальные особенности зрителей; если принимает во внимание силу, стойкость, распространенность традиций.

Мы видели театр Комеди Франсез и театр Жана Вилара. И тут и там шел Мольер. Но в Комеди Франсез свято сохраняют традиции и приемы условности времен Мольера. А в театре Вилара ищут новое, современное решение Мольера. В первом случае мы познакомились с прошлым, оценили высокий класс актерской игры. Во втором случае — мы были захвачены драматизмом событий, глубиной мысли, силой чувств и современностью пьесы, отдаленной от нас на несколько веков.

И в том и в другом французском театре режиссеры отталкивались от пьесы. Но Комеди Франсез — только от пьесы, а TNP — и от пьесы, и от зрителей…

Не знаю, как ваг, Николай Павлович, но меня больше интересует поведение и реакция зрительного зала во время {108} спектакля, чем письма или выступления зрителей на конференциях. Довольно часто зрители говорят и пишут, уже подчитав кое-какую литературу, «пересмотрев» свои аплодисменты и смех во время спектакля. Конечно, интересно узнать, что осталось в памяти зрителей, какие выводы они сделали. Но зрители — понятие собирательное. И то, что не смешно полусотне зрителей почти пустого зала, смешно, когда зал наполнен до отказа. Актеры знают, как тяжело играть для единиц и как радостно для битком набитого зала. Зрители же, к сожалению, не знают, что их реакция зависит не только от качества пьесы и спектакля, но и в значительной степени от них самих. Это тот случай, когда количество переходит в качество.

Шекспир, устами Гамлета, призывал актеров играть не для райка, а для немногих знатоков. Но он, во-первых, имел в виду знатоков, сидящих в наполненном незнатоками зале. Во-вторых, понятие «знаток» ныне сильно изменилось. Их стало куда больше, чем незнатоков.

Советские зрители, наши современники, обладают на редкость здоровым вкусом, легким, подвижным воображением, весьма скоро постигающим «условия игры» автора и театра. Они — убежденные сторонники правды. Но правды сегодняшней. Поэтому они без должного почтения относятся к так называемой традиции старого театра, скучают, когда Погодина ставят в традициях Островского, Арбузова — в традициях Чехова. Зрители не изучают историю театра и не могут определить, где и откуда взят «на прокат» тот или иной режиссерский прием. Но они отлично чувствуют, ново ли это на самом деле, или это просто подновленная старина.

У нас нет антагонистических классов. Но зрительный зал наполнен людьми разной культуры, разных профессий, разных возрастов. Социальная общность не означает, что спектакли на целине и в Ленинграде, в колхозном кишлаке и в промышленном центре одинаково воспринимаются зрителями. Тысячи актеров, выезжающих на гастроли, на целину, в районы области, со всей категоричностью вам заявят — это не так!

Но часто ли мы на самом деле принимаем во внимание своеобразие зрителей, живущих в городе и в селе, на зимовке или в центре, когда задумываем спектакль, когда отыскиваем и реализуем тот или иной условный прием?

И, конечно, дело не в том, что для одних надо играть попроще, для других — посложнее, для одних — стараться, а другие — все «съедят». Для разных категорий зрителей должны быть и разные варианты «условий игры».

Без современных зрителей не может быть современного театра. Современный зритель — непременный и обязательный {109} участник не только вечернего спектакля, но и сегодняшней утренней репетиции, но и замысла вашего будущего спектакля.

Разные пьесы разных авторов, актерские индивидуальности и, наконец, беспрерывно изменяющееся лицо зрителей диктуют режиссеру безграничное число условных приемов, беспредельное разнообразие решений.

Никакой режиссер или группа режиссеров не придумают, не изобретут ничего более интересного, чем «триумвират»: драматург — актер — зритель. Режиссер не входит в этот триумвират только потому, что он един во всех трех лицах, он собиратель этого союза, цементирующая сила его.

Армия молодых советских режиссеров велика, но разнородна. Немало у нас современных «нигилистов», поклонников модернистского искусства Запада, попутанных противоречиями эпохи. Очень опасно давать им в руки такой неточный компас, который предлагаете вы, Николай Павлович. И хотя искренность вашего желания вывести театр на столбовую дорогу реализма не вызывает сомнений, лица, пожелающие найти эту дорогу с помощью компаса «условность» в вашем понимании, непременно запутаются между эстетством и реализмом, абстракцией и натурализмом, между новаторством подлинным и мнимым.

… Старая, мудрая поговорка гласит: в спорах рождается истина!

Сегодня вы не убедили меня. Вероятнее всего, и я не убедил вас.

На этом я кончаю это письмо, но не спор с вами.

Я твердо верю, что живая практика советского театра ответит на все наши «проклятые вопросы» и что время это — не так уж далеко.

1960

# **{110}** Станиславский сегодня

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

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

Не могу сказать, что беседы с Константином Сергеевичем всегда были мне приятны. Часто мне попадало от него по первое число. Никогда мне не удавалось обмануть его. Все он видел, все замечал. Не раз он сочувствовал мне и подбадривал. Изредка одобрял, а однажды похвалил. Может быть, по доброте души.

Документы утверждают, что Станиславский умер. Возможно, для кого-то это так. Но не для меня. Он частенько захаживает на репетиции, спектакли и к своим коллегам, беседует, поругивает, поздравляет. Нас, продолжающих по сей день учиться у Станиславского, не так уж мало. У нашего учителя появились новые ученики, которых он не знал при жизни. Кое с кем из старых учеников он в ссоре. Спектакли Константин Сергеевич уже не ставит, но не раз я видел блестки его имени в спектаклях и образах, созданных моими современниками. Он великолепно умеет незаметно подсказать и даже показать.

Константина Сергеевича, каким он был, помнят многие. Константина Сергеевича, каким он стал, по-моему, знают {111} далеко не все. Но, наверное, есть счастливец, знающий, каким он будет.

Я отнюдь не уверен, что знаю нынешнего Станиславского лучше других, но поскольку с ним прожита вся моя творческая жизнь, я рискую поделиться некоторыми мыслями о «своем» Станиславском.

Молодые люди почему-то представляют себе Станиславского этаким величественным «правильным» старцем, ученым от искусства. Какой это вздор! Мой Станиславский удивительно горячий, пылкий, увлекающийся человек. Он неистощимый выдумщик и озорник. Он ужасный хитрец. В гневе он страшен. Но что меня просто потрясает, это его мужество и храбрость. Ведь это же надо придумать! Получив мировую славу, он написал книгу «Моя жизнь в искусстве», в которой тщательно и сурово перечислил и проанализировал все свои ошибки. А не победы. Ну кто сейчас так рискнет? Прожив три четверти века, открыв новую главу истории мирового театра, воспитав плеяду изумительных артистов и, наконец, создав знаменитую систему, он на старости лет пришел к выводу, что все сделанное им за полвека совсем не итог, а только начало пути. И, уже отягощенный болезнями и годами, он набрал учеников и начал все сызнова.

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

Искусство Станиславского — удивительный сплав мудрости и лукавого юмора, ошеломляющего фейерверка фантазии и классической гармонии, страсти и задушевности. Он умеет одинаково виртуозно играть и на литаврах, и на тончайших струнах человеческой души. Он в совершенстве владеет таким русским языком, который понимают самые разные люди на земле. Его любовь к людям, вера в творческие силы народа соединились с гневным протестом против всего темного, низменного, уродливого. Он любил, знал, верил в свой народ и всегда говорил ему правду.

Время, к счастью, не делает Станиславского менее терпимым ко всяческой неправде.

В пылу работы или в полемическом задоре я иногда могу излишне резко и, может быть, даже грубо одернуть, сказать, сделать что-то. Но не припоминаю, чтобы мне попадало от Станиславского за это. Зато я хорошо помню, как он не прощал мне всяческое «дипломатничанье», компромисс. Мой Станиславский прежде всего не прощал ничего самому себе. Он не придумывал себе оправданий, не беспокоился о своем авторитете. Без сожаления он расставался с тем, что когда-то считал дорогим, если находил более дорогое.

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

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

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

Станиславский обыкновенный гений и необыкновенный человек. Человек! А не святой апостол. Ему были свойственны и слабости. Он даже бывал несправедлив. Накричит не за дело. И не на того. Часто болел ангиной. В молодости был модником…

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

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

Система принадлежит всем. Все клянутся ей в верности. Но играют и ставят спектакли, как учил Станиславский, далеко не все.

Молодые и не очень молодые интеллектуальные стиляги от искусства обвинили Станиславского в скуке, серости, унылом реализме многих современных спектаклей. Спорить с ними противно. Про них уже однажды хорошо сказал Иван Андреевич Крылов. «Свинья под дубом вековым, наевшись желудей до сыта, до отвала…» и т. д. Можно ли лучше сказать о тех, кто пользуется плодами учения Станиславского, не задумываясь о том, кто их вырастил…

{113} В памятные всем нам времена была дана команда: «Равнение на Станиславского». Но равняться надо было на Станиславского, идущего вперед, а стали равняться на Станиславского с книжной полки. Станиславский давно ушел вперед, а те, кто построился под Станиславского, продолжают топтаться на месте. Нынче надо бы дать команду: «Вперед за Станиславским!» И нужны хорошие ноги тем, кто побежит за стремительно летящим Станиславским и не потеряет его из виду.

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

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

1962

# **{114}** Про это

Я взял заглавие поэмы Маяковского о любви невольно. Мне кажется, что для поэта само понятие любви было так грандиозно и так невыразимо, так целомудренно и так неприкосновенно, что даже прикосновение словом уже показалось ему отступлением от того смысла, который он желал, жаждал вложить в сознание читателя. Так и сейчас, сказать МХАТ, «мхатовское» или что-нибудь вроде «значение МХАТ», мне кажется, сказать далеко не все.

В дни семидесятилетия основания Художественного театра мне хочется сказать о другом, выразить иное, передать… нет, не чувство только, а некий сплав мысли и чувства, некий постоянный ток крови, который нельзя выразить, обозначить, но который поддерживает жизнь, растворен в твоей жизни… Мне хочется сказать *про это*.

Первый раз я попал в Художественный театр давно, в 1933 году. Я приехал тогда из Тбилиси, молодой, совсем юный, восторженный театрал, абитуриент ГИТИСа. Я был наполнен, набит театральными событиями, театральными новациями, неудержимыми «левыми» идеями, бредил театром Мейерхольда, мечтал увидеть искусство Таирова… В Художественный театр я, разумеется, тоже собирался пойти, но, пожалуй, только для расширения кругозора, для общего образования, так сказать.

Я никогда не был в Художественном театре, но — вот сила инерции театральных «мнений», особенно быстро распространяющихся среди молодежи, мнений, не основанных на личном опыте, личных переживаниях, — я считал, что МХАТ — это где-то в прошлом, это уже умерло, это некий «многоуважаемый шкап», это натуралистично, неподвижно, не соприкасается с современными театральными тенденциями.

Первый спектакль, который я увидел на сцене Художественного театра, был «Дни Турбиных». Впечатление было ошеломляющим. Ощущение от полученного тогда эмоционального художественного удара вот уже тридцать пять лет живет во мне, его невозможно ничем заглушить, хотя с тех пор я видел так много спектаклей…

Помните первые реплики пьесы, помните, как вскоре же гаснет свет (выключили электростанцию — революция, гражданская война), и сцена, и все, кто на ней, погружаются в полную тьму. В темноте продолжается жизнь, кто-то требует спичек, говорят о чем-то тревожном.

Мне показалось, что со сценой погрузился во тьму той неустойчивой ночи и зрительный зал, и все, кто в нем находился, {115} зажили одной жизнью с теми, кто на сцене, там, в Киеве 1919 года. Нам стало холодно и неуютно, беспокойно. Нет, передать это ощущение и сейчас трудно, — не подыскать нужного слова.

Сейчас родился новый термин — «эффект присутствия». Это термин из мира телевидения. Им обозначают некое феноменальное качество телевидения, создание безусловного чувства, сиюминутно происходящего в жизни. Но мне кажется, этот самый «эффект присутствия» можно вполне отнести к тому чувству, которое я здесь хочу передать.

Возникло чудо искусства (а чудо, видимо, нельзя рассказать до конца). Возникло полное, безусловное проживание происходящего на сцене…

Могут сказать — юноша, мальчик, первый спектакль в Художественном театре. Но нет. Я смотрел потом «Дни Турбиных» одиннадцать раз. И одиннадцать раз происходило это чудо. Дело было не в первом впечатлении.

Дело было в гармонии целого и в создании такого контакта со зрительным залом, который возможен только в театре и необходим прежде всего в театре. (Контакт в театре — это ведь не только чувство душевной связи актера и зрителя, это ведь еще и чувство дистанции между ними. Не дальше и не ближе! Столько, сколько требует театр и эпоха, сколько требует достигнутая форма восприимчивости зрителя.) Чувством такого контакта в высшей степени обладал Художественный театр в этом спектакле и в других спектаклях, которые мне вскоре предстояло увидеть.

Прошло немного времени, и я увидел «У врат царства», «Воскресение»… Но должен сказать, что такого образца совершенно гармоничного, абсолютно целостного спектакля, каким для меня остались «Дни Турбиных», я не назову. Хмелев, Добронравов, изумительная Соколова — для меня она осталась самым прекрасным актерским достижением в этом спектакле.

Так я стал убежденным мхатовцем по вероисповеданию в театре. Причем мхатовцем не в утилитарно ученическом смысле слова, а в ином.

Мхатовское, *это*, стало открываться мне и в других театрах совсем иных направлений как высшее, концентрированное проявление жизни человека на сцене. Я любил и люблю безудержную фантазию, театральность, изобретательность, эксперимент Мейерхольда. Мне многое дал рациональный и красочный мир поэтического театра Таирова. Но я стал различать *это* в спектаклях и этих театров.

Подробности жизни человека, кульминация духовной жизни человека на сцене стала мне важнее всего.

{116} Помню, я видел спектакль небольшой гастрольной труппы, дававшей в полуконцертном исполнении «Гамлета». Это был романтический театр, можно сказать реминисценция романтического театра XIX века, еще домхатовского периода. И вот когда гастролер по всем правилам театра такого типа направился точно по центру сцены к зрителям и остановился у самой рампы, и по совершенно неподвижному лицу его медленно стекли две крупные слезы, а потом он произнес: «Быть или не быть?..» — дрожь прошла по залу. Это была мхатовская секунда.

И так все время. В разных театрах, в разных странах мне приходилось видеть, переживать те минуты и секунды в театральных залах, которые были чудом искусства и которые немыслимы были, если бы в свое время, семьдесят лет назад, не возникло в Москве этого уникального организма. Хотя, возможно (такие случаи тоже естественны), создатели этих мгновений могли и не считать себя учениками или продолжателями Художественного театра и открытий Станиславского и Немировича-Данченко.

Это как в поэзии. Есть множество поэтов различных направлений, различных школ. Субъективность творчества поэта общеизвестна. Поэту кажется и должно, кстати, казаться, что он совершенно независим в строе своих мыслей, своего способа выражения или, как иногда говорят, — «самовыражения».

И как всякий поэт, достигая зрелости, вдруг, точно громом пораженный, обнаруживает свое родство с Пушкиным, свою родовую (как поэта) связь с ним, так, я уверен, любой истинный театральный деятель в какой-то момент вдруг обнаруживает свою связь со Станиславским, с *этим* в театре.

Я ловлю себя на том, что, сидя в зрительном зале любого театра, я точно жду этих секунд, этих минут и радуюсь тому, что они наступают. Когда я видел Эрнста Буша в «Галилее», в классическом брехтовском спектакле, на сцене колыбели брехтовской театральной системы, в Берлинском ансамбле, я видел, какие великолепные «мхатовские» куски были у этого замечательного актера. Когда я с огромным наслаждением смотрел спектакль «Король Лир», поставленный Питером Бруком, спектакль острейшей мысли, я видел, что Пол Скофилд играет «по Станиславскому»…

Это как в физике. Известно, что чуть ли не большую часть жизни Эйнштейн потратил на поиски «единой теории поля». Физики сомневаются в возможности создать такую теорию. Что касается театра, я думаю, что «единое поле», начало начал — существует. И вот это-то единое поле напряжения в театральном зале и есть, наверное, тот поток микрочастиц, {117} который пронизывает все театральное искусство. Это частицы, испускаемые искусством Московского Художественного театра, системой К. С. Станиславского.

… И я вижу, как гаснет свет в доме Турбиных и как начинается поразительная, до боли настоящая жизнь. Вот оно — это!

Я люблю спектакли чистой мысли, сложной конструкции, парадоксальной зрелищности. Но мне кажется, что самое долговечное, длительное, пожизненное влияние на человека, на зрителя оказывают в театре эти мгновения. Это начало…

Да, мне удивительно повезло в жизни… Я помню себя студентом на практике в Художественном театре. Идет «Воскресение». Мне разрешили стоять за кулисами. Вышел из своей уборной и направился на сцену Василий Иванович Качалов. Я замер, я просто не дышал. Он вдруг обернулся ко мне и спросил: «Нет ли у вас карандаша?» Я дал ему карандаш, который он оставил и за которым не хотел возвратиться в уборную… Этого нельзя забыть!

Помню Тбилиси, 1943 год. Война. Мхатовцы у нас. По улице проходит Качалов, проходит Тарханов. Я вижу Немировича-Данченко… Я думаю еще вот о чем. Не только на сцене создано было неувядающее классическое, мхатовское… Нет, в этом театре была выращена удивительная порода людей, красавцев, образцов человеческой породы вообще. Это было нечто законченное, цельное, величественное и простое. Благородное, не мелкое, не мельтешащее по жизни. Несшее в себе ощущение собственного достоинства всегда, всюду, во всем. Им завидовали в лучшем смысле этого слова, хотели походить на них. Хотя, конечно, и у них были свои сложности, противоречия, и ничто человеческое не было им чуждо.

Когда-то в МХАТе из его бытия, его опыта возникла «Этика» Станиславского, тот записанный и выстраданный великим художником нравственный кодекс театра, который не возник больше нигде и который необходим и сейчас, развитый с учетом прошедших лет, опыта и новых условий, в которых сегодня живет и работает театр.

Когда-то в МХАТе была достигнута та высота самой организации театрального дела, театрального предприятия, которая и сейчас не превзойдена, в век кибернетики.

Когда-то возник МХАТ. Он был эталоном в театральном искусстве, художественной и нравственной вершиной в нем. Помните, когда был жив Толстой, Антон Павлович Чехов говорил: пока он жив, не стыдно быть писателем… спокойно как-то, все, что мы не сделаем, сделает он.

{118} Чехов уверен был, что самое главное, острое, общественное, наболевшее, самое правдивое Толстой непременно выскажет.

Теперь, по прошествии стольких лет, очевидно, что таким эталоном в мире театра, такой точкой отсчета являются вершинные достижения Художественного театра и заветы его создателей.

Не знаю, сумел ли я выразить то, что хотел? Театр как искусство очень усложнился, количество его форм и разновидностей увеличилось. Он испытывает влияния смежных искусств и новых способов духовных коммуникаций. Но то, о чем я хотел сказать, мне представляется выше школ, выше направлений, выше всего в театре. Что оно? Это. И в любом театре, на любом спектакле я всегда жду его. В начале я заимствовал у Маяковского слова, чтоб высказать то, что я чувствую сейчас, через семьдесят лет после создания Художественного общедоступного театра. И закончить хочу словами другого поэта:

Моя тоска, моя бессонница
И первая любовь моя!..

1968

# **{119}** Поговорим о перевоплощении

Видимо, у каждого режиссера есть тема, которая занимает его больше других, которой он сегодня «болен». Меня сегодня занимает проблема перевоплощения, как режиссерская проблема.

Как это часто случается, определенный принцип в искусстве с течением времени от трафаретного подхода, от неумения учесть новые потребности жизни, от склонности нашего мышления к привычному теряет свою первозданную ясность и плодотворность. Так, мне кажется, происходит сейчас с одним из основополагающих понятий системы К. С. Станиславского — с перевоплощением актера в образ.

К. С. Станиславский не оставил нам столь же разработанной методики режиссерского творчества, какую мы получили от него в наследство в области актерского искусства. Беру на себя смелость сказать, что с точки зрения методологии работы отдельного актера с перевоплощением все ясно, хотя бы теоретически. Тут Мастер вооружил нас основательно, раскрыв пути сознательного подхода к подсознательному, выявив закономерности рождения органической жизни актера в образе. Однако с практическим применением принципа перевоплощения ясно далеко не все.

Самое распространенное ныне толкование этого понятия сводится и исчерпывается внешней характерностью. Вот если актера нельзя сразу узнать, если он плотно укрыт внешней характерностью — гримом, жестами, походкой, изменением голоса, — то такой актер перевоплощается. Если же актер почти не меняется внешне, то такой актер подозревается в неумении перевоплощаться в образ. Находится немало людей, которые горестно сетуют на то, что в современном театре явно меньше стали пользоваться гримом, наклейками, всем тем, что так легко и просто способствовало нахождению характерности, что так легко вело к «перевоплощению». Само наблюдение тут верно, действительно, по сравнению с периодом пятнадцатилетней давности сейчас куда как меньше пользуются гримом и наклейками, но из очевидного факта делаются — в силу инерции мышления — неверные выводы.

Заметили этот факт и критики, заговорившие об актерах-исповедниках, о самовыражении актера. Не думаю, что дело тут в самовыражении и исповедничестве, хотя личное начало в искусстве актера действительно увеличилось. Дело тут в том, что под влиянием новых эстетических идей, под влиянием новых черт в драматургии, всего того, что входит в искусство с естественным ходом жизни, изменилось соотношение {120} перевоплощения и характерности в актерском и режиссерском понимании. Выразительные средства театра более изменчивы и подвижны, чем нам кажется: то, что впечатляло только вчера, сегодня уже выглядит архаичным. В непрерывном движении находятся и законы театрального искусства, открытые К. С. Станиславским. Его система не свод незыблемых правил, а действенное оружие познания живой жизни, ориентир в поисках, подлинно творческий метод.

Сегодня просто вредно плакать и стенать по поводу отказа от сложного грима, от манеры, при которой высшей добродетелью актера признается неузнаваемость. Вредно потому, что это мешает формированию качественно более совершенной манеры актерской игры, манеры современной, отличительным свойством которой является интеллект, напряженность мысли, ясное гражданское начало.

Стоит обратить внимание на то, что лучшие современные актеры почти не меняют своей внешности. Вы всегда сразу узнаете Е. Евстигнеева, О. Ефремова, М. Ульянова. Однако почти всякий раз вы встретите новый характер, новый образ. Создается он за счет иного способа мышления, иного темпо-ритма, иной природы чувств. Эти актеры великолепно чувствуют «условия игры», жанр спектакля. Естественно, что личное начало в таком случае ощутимее, яснее в искусстве актера.

Неузнаваемость актера в спектакле, которая ценилась столь высоко еще в недавние времена, сильно упала в цене.

Тут нужно условиться о том, что речь идет не о пересмотре принципиальных положений системы К. С. Станиславского, что не надо ловить автора на цитатах. Автор знает цитаты и одну считает нужным привести сразу, в начале разговора. Вот высказывание К. С. Станиславского:

«Характерность при перевоплощении — важная вещь.

А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам.

Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными.

Нехарактерных ролей не существует»[[3]](#footnote-4).

В этом весьма определенном высказывании нет, как видим, ни слова о том, что характерность — это внешняя сторона, хотя К. С. Станиславский и не отрицал значения внешних черт в создании образа. Но, зная его внимание к внутренней стороне создания роли, его методы подхода к подсознательному {121} через верную линию внутреннего действия, верное сценическое самочувствие, мы можем смело сказать, что перевоплощение по Станиславскому никак не ставит во главу уела внешнее преображение.

В «Работе актера над собой» у Станиславского есть глава, в которой рассказывается, как ученик постиг однажды — что такое перевоплощение. Учителя особенно радовало то, что в качестве нового человека, в образе, ученик мог действовать в любых условиях: не только на сцене, в гриме и костюме, но и дома, за обедом, в коридоре училища. Мы же часто довольствуемся лишь поверхностным овладением ролью и называем это перевоплощением.

Нужно ли напоминать столь, казалось бы, очевидные истины? Убежден, что нужно, ибо практика показывает, что подлинное перевоплощение все еще нечастый гость наших сцен. Тем более что сегодня все труднее и труднее отличить подлинное перевоплощение от искусной его имитации и, конечно, труднее его добиться. Тем большая опасность проникновения дилетантизма в наше искусство.

Естественный процесс развития актерского искусства привел к отказу от излишков внешней характерности.

Факт этот следует принять спокойно, его появление закономерно, надо лишь отметить, что в нем положительного и что представляет определенную опасность.

Самая большая опасность в том, что одновременно с благотворным отказом от излишков внешней характерности наметилась особая манера, ловко имитирующая органику, естественность актерского исполнения.

Мне уже приходилось говорить об этом, поэтому я позволю себе самоцитату: «… самым главным врагом в актерской игре является обозначение чувств вместо подлинного их наличия. Как в конце прошлого столетия сложился определенный способ актерской игры в Малом театре, с его декламационной манерой исполнения, против чего всеми силами восстал Художественный театр, так теперь создалась новая тенденция, возник новый враг — артист, “работающий под МХАТ”, способ игры, при котором человеческие чувства лишь обозначаются. Причем многие достигли в этом направлении известного “умения” и “мастерства” — во многих театрах научились играть, так сказать, по правде и вроде достоверно. И за последние годы это стало настоящим бедствием».

С другой стороны, наметилась — может быть в силу противодействия этой манере, может быть в силу увлечения «брехтовским» приемом, тенденция отказа от характера, игра отношения. Вместо полнокровного образа, во всей его {122} социальной и человеческой конкретности, на сцене порой появляется как бы докладчик от образа.

Нам следует внимательно вглядеться в те процессы, которые происходят в нашем актерском искусстве. Знаменательно, скажем, что использование характерности изменилось даже в тех случаях, когда она задана самой драматургией; например, возрастная характерность.

З. Славина играет в спектакле «Мать» М. Горького в Театре на Таганке Ниловну, которая много старше актрисы, не задаваясь целью «обмануть» зрителя и извлечь из этого эффект, И. Кваша играет Луку в «На дне» в «Современнике», не напирая на его возраст. С. Юрский — семидесятипятилетнего профессора Полежаева в «Беспокойной старости» в спектакле БДТ… Все эти работы были расценены как актерские удачи, и примеры такого рода, видимо, можно увеличить.

Почему же режиссеры так распределяют роли, хотя могут найти в своих труппах актеров, более подходящих по возрасту? Что это им дает, что с этим входит в спектакль?

Подлинное перевоплощение достигается за счет накопления и точнейшего отбора предлагаемых обстоятельств, овладевая которыми артист естественно подходит к диалектическому скачку от «я» актера к образу. Зритель узнает артиста, не теряет его из виду, но одновременно узнает и новое — образ.

Изменившийся характер перевоплощения, рост актерской техники передвинули внимание на выявление внутренних свойств образа, на мысль, сделав возможным «подчиненное» использование внешних черт.

Видимо, тут нужна оговорка: речь идет об определенной художественной тенденции, а не о том, что отныне все роли пожилых людей во всех спектаклях должны играть молодые актеры. В названных спектаклях такое распределение ролей не фокус, оно продиктовано особенностями творческих задач, которые ставили перед собой их создатели, естественно, стремившиеся к тому, чтобы полнее и рельефнее донести свой замысел до зрителей.

Между актером и образом остается некий зазор, который помогает тончайшим образом (а в искусстве мы имеем дело всегда с тончайшим, с оттенком — и в нем именно дело), не нарушая внутренней логики образа, не разрушая органику, подчеркнуть мысль, оттенить отношение. Да, не надо пугаться, отношение актера к образу.

В эстетике Трама был термин — «взволнованный докладчик». Актер был взволнованным докладчиком роли, резко и {123} определенно выявлял свое отношение к персонажу. Это неизбежно уводило от характерности, от характера, от психологии. Именно это привело Трамы к творческим ошибкам, к тупику. В то время противопоставление трамовского искусства и, скажем, искусства МХАТа носило полярный характер, эти две линии взаимоисключались, точек соприкосновения между ними не было. Сегодня это противопоставление не носит столь резкого характера. Речь идет не о том, что нужно возродить трамовскую эстетику и предать анафеме психологическое мастерство актеров Художественного театра. Речь идет о том, что психологическое искусство, как его понимал К. С. Станиславский, естественную органическую природу существования актера в образе можно и нужно дополнять более явственно выраженным отношением актера и режиссера. Можно и нужно убрать еще несколько кирпичиков из «четвертой стены», которую, по моему убеждению, К. С. Станиславский мыслил скорее как педагогический прием, как способ сосредоточить внимание актера на внутреннем мире, а вовсе не как незыблемый режиссерский принцип. Мы частенько путаем Станиславского-педагога со Станиславским-режиссером. Недаром сам Константин Сергеевич бурно, радостно и весьма определенно приветствовал поиски Е. Б. Вахтангова в «Принцессе Турандот», где как раз и были гениально угаданы новые возможности самой системы К. С. Станиславского. «Четвертая стена» разрушалась преднамеренно и демонстративно, актеры «выходили» из образа, на глазах у зрителей облачались в условнейшие костюмы, с наглядным вызовом в качестве бороды применялось полотенце. Казалось бы, все в спектакле чуть ли не с издевательской наглядностью противоречило всем канонам системы. Однако в спектакле актеры были предельно органичны, естественно действовали в образе, очень крепко и точно схватывали зерно роли и чувствовали природу сказочного существования. Поразительным было ощущение зерна характера у Б. В. Щукина, который играл министра «в зерне» двенадцатилетней девочки. Это давало истинную балаганность, великолепную театральность образа. Это было образцом слияния характерности и способа существования.

К. С. Станиславский принял этот спектакль и восторженно его оценил. Это могло показаться парадоксом, но это было величие Мастера, который понял, что его ученик открыл новые возможности в искусстве актера. К. С. Станиславский сказал тогда, обращаясь к труппе вахтанговцев: «За двадцать три года существования Художественного театра таких побед было немного. Вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры».

{124} Мы долго аплодировали этой блистательной находке Е. Б. Вахтангова, но в глубине души не очень ей доверяли, считая, что пригодна она лишь в редких, исключительных случаях сказочного или иронического свойства, что это скорее открытие для одного спектакля, нежели плодотворный принцип с широким диапазоном применения. К. С. Станиславский опять оказался прав, так высоко и принципиально оценив этот спектакль. То ли все мы медленно думаем, то ли — что вернее — гений Е. Б. Вахтангова намного опередил время. Мы же должны были пройти еще ряд ступеней, переболеть корью механистического восприятия учения Станиславского, накопить опыт. Кое-какие последствия наших «болезней» остались и сегодня.

Сейчас, например, все еще сильно мнение, что перевоплощение происходит механически, что само это понятие раз и навсегда абсолютно и однозначно. Это, на мой взгляд, далеко не так. В зависимости от жанра перевоплощение обретает новые свойства. Перевоплощение в горьковских пьесах — это одно, а в «Карьере Артуро Уи» Б. Брехта — другое. Но и тут и там — перевоплощение. Кстати сказать, мы и драматургию Брехта долго не могли раскусить именно потому, что попали в плен предвзятой мысли о невозможности соединить нашу школу с его эстетикой. Мы в очередной раз проявили тогда «подсознательное» неверие во всеобщность законов «системы», показали механистическую привычку считать, что годны они не на все случаи жизни, и судорожно искали что-то «специально» брехтовское. Нам всегда необходимо искать живую плоть человека, иначе чуда драматического искусства не произойдет. Когда, наконец, выяснилось, что этот путь не заказан и для драматургии Б. Брехта, к нам пришли памятные победы. Я не люблю спектаклей, в которых упрощены чувства, мол, долой характер, играй только мысль и отношение. Из этого, как правило, ничего хорошего не получается, хотя это очень крепко сидит в умах некоторых наших режиссеров.

Способ существования, перевоплощение — вещь динамическая и в пределах одного спектакля. Чуть-чуть, в нюансах, но природа чувств может меняться в зависимости от партнера, от зала. Если и с другим партнером актер не меняет ни на капельку способ существования, стало быть, есть что-то одеревеневшее в его внутренней природе, стало быть, где-то уходит органика.

Не потому ли мы являемся зрителями однообразных, похожих друг на друга спектаклей, что не учитывается режиссерами этот динамизм перевоплощения, его зависимость от особенностей драматургии, жанра, замысла режиссера.

{125} К. С. Станиславский писал: «Огромная ошибка существует в понятии перевоплощения. Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы *окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли* и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, “где я, а где роль”. Вот это настоящее, вот это есть перевоплощение».

Я выделяю слова — «окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли», чтобы подчеркнуть еще раз, что эти обстоятельства всякий раз иные и, стало быть, иным всякий раз должен быть характер перевоплощения.

Не существует единой стабильной правды человеческого духа, правды на все случаи жизни. Правда одной пьесы не имеет ничего общего с правдой другой пьесы. Мы же подчас рассуждаем так: сначала наживем правду, будем органичны, потом прибавим к этому жанр, темпо-ритм…

Важнейшим моментом творческого процесса является отбор предлагаемых обстоятельств. По опыту работы с молодыми режиссерами знаю, что в этом вопросе всегда много путаницы, формального подхода. Считают, что достаточно пересказать, что предшествует выходу персонажа, перечислить общие приметы времени, места, и этого будет достаточно, чтобы подвести исполнителя к верному сценическому самочувствию, чтобы разбудить в нем творческую фантазию и помочь ему в процессе перевоплощения. Как правило, ничего из этого не выходит, и режиссер, которого подстегивает план и сроки, «лепит» спектакль, а потом горько жалуется, что было мало времени на репетиции, хотя половина из них была потрачена впустую.

Вряд ли можно добиться хороших результатов, если определять предлагаемые обстоятельства для шекспировской хроники так же, как для чеховской пьесы. Что будет важно для Чехова, убьет Шекспира. Природа чувств будет ускользать от исполнителей, действие станет нецеленаправленным и неконкретным.

Для «Трех сестер», вероятно, важно будет представить себе день Ольги, ее гимназию, однообразный и раздражающий ее вид ученических тетрадей, улицу с глухими заборами, по которой она шла. Для первой сцены Фальстафа из «Генриха IV» будет достаточно высчитать количество кружек хереса, которые он опрокинул накануне, и перевести их в сорокаградусное измерение.

Случается в практике, что предлагаемые обстоятельства отбираются исходя из умозрительной концепции, присочиняются к пьесе в угоду режиссерской концепции. Подчас это может быть остроумно и занятно, но чаще это калечит природу пьесы. Наша же задача — открыть для пьесы способ {126} сегодняшнего сценического существования, не ломая природу произведения.

Тут мы подходим к вопросу о том, что же определяет отбор предлагаемых обстоятельств, природу чувств, характер перевоплощения. Всякий может легко ответить, что они определяются сверхзадачей, общей идеей спектакля, тем, ради чего ставится данная пьеса. Это будет верный ответ, но верный в общей форме. Меня же сегодня волнует, что именно в сфере технологии сценического искусства помогает образно выявить сверхзадачу.

Назовем это способом существования. Не знаю более сложной, но и более плодотворной задачи, чем поиск естественного, точного, уникального, годного только для данной пьесы и данного времени способа существования. Этот способ (закон) существования объективен. Он заложен в диалектике взаимосвязи пьесы и зрительного зала.

Мы часто бываем свидетелями того, как одна и та же пьеса, при равных по потенциальным возможностям составах исполнителей, в одном театре имеет успех, в другом — оставляет зрителей равнодушными. В этом втором случае режиссер и актеры не уловили тот закон восприятия, не нашли тот способ существования, которые пригодны только сегодня и только для данной пьесы.

Мы лишены возможности посмотреть сегодня классические спектакли прошлого, но убежден, что сегодня многие из них показались бы нам архаичными, их эстетика устаревшей, их чувства грубоватыми, их форма старомодной. Это предположение подтверждается опытом кино: старые фильмы мы смотрим — при всем уважении — как старые фильмы, даже лучшие из них.

В этом случае нарушается некий объективный закон, который можно восстановить, если сыграть спектакль или поставить фильм с учетом сегодняшнего театрального и зрительского опыта. Так, впрочем, и делается: мы вновь и вновь обращаемся к классическому репертуару и бьемся над поисками нового прочтения. Движение жизни не умаляет исторического значения великих спектаклей и фильмов. Они живы не только в нашей памяти, но и в нашем искусстве, которое опирается на художественные завоевания предшественников, на то, что принято называть традициями.

Принято считать, что форму и содержание в наше время противопоставляют, отделяют друг от друга только заядлые формалисты. Это не так, грешат этим, не ведая того, и многие режиссеры — убежденные реалисты, когда ищут решение спектакля вне природы автора, с одной стороны, и без учета запросов зрителя, с другой.

{127} Самый простой пример, подтверждающий мою мысль — вечные неудачи с восстановлением старых спектаклей. Как будто все осталось таким же, как в день триумфальной премьеры, а успеха нет. И быть не может, ибо даже за пять лет взаимосвязи (обратные связи, как теперь говорят) выразительных средств и запросов зрительного зала так меняются, что теряют свою действенную силу, а вместе с ней и содержание спектакля, его мысль, его сверхзадачу.

В спектаклях, которые идут по многу лет, актеры незаметно для себя вносят коррективы, новые краски, рождают новые приспособления. Но стоит прервать живую жизнь спектакля, как он уже становится невосстановимым в своем былом качестве.

Мы недооцениваем содержательную силу выразительных средств. Скажем, вряд ли можно и нужно решительно перетолковывать пьесы А. М. Горького, их ясное идейное содержание. Сделать их сегодня близкими зрителю можно лишь тогда, когда найдешь новые средства сценической выразительности, которые придадут спектаклю как бы первозвучность, в знакомом откроют неведомое, привычное покажут в новом свете.

Методология в нашем деле неотрывна от сущности, и самые, казалось бы, специальные технологические вопросы на каком-то этапе оказываются идейно-эстетическими. Так и специальная проблема перевоплощения, способа актерского существования в образе становится важнейшей не только в плане методологическом, но и в плане идейно-эстетическом, ибо впрямую оказывает влияние на трактовку произведения, определяет его сегодняшнее звучание.

Вопрос этот, на мой взгляд, чрезвычайно важен, и хотелось бы потолковать о нем подробнее.

Мне не дает покоя одна чеховская загадка. Почему он настойчиво, упрямо именовал некоторые свои драмы комедиями?

«… Можете себе представить, пишу пьесу… Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви…» Это А. П. Чехов пишет А. С. Суворину о «Чайке».

«… Если пьеса у меня выйдет не такая, как я ее задумал, то стукни меня по лбу кулаком. У Станиславского роль комическая…» Это из письма к О. Л. Книппер о «Вишневом саде» и роли Лопахина.

«Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс…» Это М. П. Лилиной о «Вишневом саде».

{128} Принято как бы снисходительно относиться к таким замечаниям А. П. Чехова, принимая их за некое чудачество, что ли, непонимание, вполне простительное, законов сцены.

Однако А. П. Чехов весьма решительно и порой гневно отстаивает такое понимание своих произведений. Подчас страшно перечитывать то, что он говорит — и о ком — о самом Станиславском! Вот, например, Чехов пишет О. Л. Книппер: «… Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я уверяю тебя. Имею тут в виду не одну только декорацию второго акта, такую ужасную, и не одну Халютину, которая сменилась Адурской, делающей то же самое и не делающей решительно ничего из того, что у меня написано…»

Как видим, гнев до несправедливости («… ни разу не прочли внимательно…» — это, конечно, несправедливость), столь, казалось бы, не свойственной Антону Павловичу.

Думая о Чехове, работая над его произведениями, всякий раз сталкиваешься с этой мучительной проблемой. Кто же прав? Чехов или Художественный театр? Где истина — не литературоведческая, а режиссерская, ответ на вопрос — как ставить, как?

Что касается историко-театральной стороны вопроса, то думаю, что правы были обе стороны. Глупо говорить о каком-либо непонимании Художественным театром той жизни, что отразилась в пьесах Чехова. Нет сомнения в том, что театр дал сценическую жизнь его произведениям не только фактом постановки, — ставили Чехова и у Корша, и в Александринском еще до Художественного театра, — театр эстетически утвердил драматургию Чехова, а чеховская драматургия помогла родиться новому искусству сцены, открыла эпоху в театре. Не было в то время в России, в мире иных режиссеров, нежели «Немирович и Алексеев», иных артистов, которые могли бы проникнуть в суть чеховских произведений. И для самого Антона Павловича Художественный театр был любимым театром, образцом искусства серьезного, проникнутого общественными идеями, духом поиска и благородства.

И все же… Видимо, Чехов смотрел чуточку дальше, был более беспощаден к своим героям, более последователен в своей эстетике. «Способ существования», скажу я сегодня, в этих пьесах автор и театр понимали по-своему.

Открывая сегодня режиссерским ключом пьесы Чехова, нельзя не обратить внимание на замечания автора. Принцип {129} переживания, если рассматривать его с точки зрения всего спектакля, поможет, как мне кажется, и в этом сложном случае сценически реализовать то, что лежит в чеховских замечаниях, найти им театральное выражение, не ломая логику автора, а пытаясь проникнуть в ее глубину.

«… Страшно вру против условий сцены…» Не врал он против условий, а создавал новые условия, определившие все развитие мировой театральной литературы. Овладели ли мы этими новыми условиями в полной мере, все ли мы уже использовали из творческого наследия А. П. Чехова? Думаю, что ответ может быть один: далеко не все. А может быть, попробовать поставить Чехова по-чеховски?..

Если сегодня ставить Чехова вопреки Чехову (как и любого другого классика), если навязывать ему свою концепцию, даже самую остроумную и оригинальную, мы не приблизимся к подлинному пониманию Чехова, не убедим зрителей. Не перетолковывать, видимо, нужно, и не повторять то, что до нас было прекрасно сделано, а искать в самом Чехове то, что сегодня зазвучит в полную силу, не навязывать ему примитивный оптимизм, а вскрыть его глубинные пласты, не приписывать ему безысходный трагизм, а открыть в самом Чехове социально обусловленные трагические противоречия жизни.

Замечания А. П. Чехова содержат в себе оценку его героев и ситуаций. Он подталкивает нас к более определенным и широким суждениям. Мы же никак не можем выскочить из узкожитейской логики, бытовых оправданий и подняться до оценок. Никак не можем соединить чеховскую симпатию к героям с его беспощадностью к их слабостям. Либо уходим в быт, либо сочиняем за Чехова то, чего у него нет. Задача же в том, чтобы обнажить мысль, не порывая ни с природой чеховских чувств, ни с логикой его характеров.

В чеховских спектаклях, возможно, следует поискать такой способ перевоплощения, такую природу чувств, при которых каждая бытовая ситуация, каждый жест будет поднят до почти символического смысла.

Новое следует искать в способе актерского существования в образе, а не в привнесенной концепции.

Мне представляется, что для дальнейших поисков в этом вопросе нам нужно преодолеть прежде всего узость в понимании перевоплощения, которое рассматривается либо как «чистая» органика, либо как густая характерность, либо как «отчуждение», демонстрация роли вне характера. Мы часто оказываемся в психологическом плену упрощенных понятий, в невидимых, но жестких границах привычного, примелькавшегося, {130} удобного. Такова, видимо, особенность человеческой натуры — первопричина нашей тяги к штампу.

Тягу эту нужно, однако, преодолевать, ибо ежедневно возрастают требования зрителей к искусству, усложняются законы, по которым соотносятся зал и сцена. И преодолевать за счет более сложных модификаций принципа перевоплощения.

Мне кажется, что сейчас в нашей режиссуре сосуществуют три тенденции.

Одну из них можно определить как архаичную, механистическую, которая строго требует соблюдения «четвертой стены», педантично настаивает на полном растворении актерского «я» в образе.

Другая отличается тем, что выявляет замысел режиссера без учета авторской природы пьесы, вопреки психологической и социальной конкретности характера, настаивая при этом на так называемом «самовыражении».

И, наконец, третье направление, по существу, начисто исключает психологический строй характера, ограничиваясь резким выявлением, демонстрацией отношения актера к образу.

Думаю, — об этом и пишу, что наиболее плодотворен сегодня четвертый путь, позволяющий представить характер в новом качестве, сохранив его органику, его точность и психологическую содержательность.

В этом случае возможно как бы двойственное перевоплощение: внутри характер будет построен по классическому способу «четвертой стены», но вместе с тем актер будет иметь возможность показать либо свое отношение к происходящему, либо найти способ выразить свое отношение к образу, создаваемому партнером. Для этого прежде всего нужно прожить роль не только в ее собственной логике, но в логике всего спектакля.

Такое, как показывает практика, возможно не только в пьесах, так сказать, «турандотовского» типа, но в самых сложных психологических произведениях. Позвольте сослаться на свой опыт, что всегда надежнее.

Работая над «Мещанами» А. М. Горького, мы понимали, что нужно найти способ, при котором пьеса зазвучала бы сегодня, чтобы зритель не был равнодушным созерцателем, поглядывающим, скучая, на ушедшее. Разумеется, мы не ставили задачи опрокинуть пьесу в современность. Но как все-таки сделать, чтобы, не порывая с исторической конкретностью, выявить непреходящие мотивы классической пьесы?

Конечно, не мое дело оценивать, как это у нас получилось; я говорю лишь о том, как мы работали, о том, что мы искали.

{131} Казалось бы, самый простой и надежный ход — это погружаться в то время, в ту обстановку, в тот быт. Этот путь не приводил к желаемому результату. Погружаясь все глубже и глубже в тот быт, мы обретали точность, известную свободу актерского существования, но уходили от сегодняшнего звучания пьесы. Нельзя становиться принадлежностью *того* времени безраздельно. Мещанство видоизменилось. Если только показывать — как это было, зритель не увидит в этом ничего нового. Нужно вскрыть суть мещанства, которая изменилась меньше, чем его внешние формы. Так возникла мысль, что тот быт, ту жизнь нужно отдалить, отстранить, сконцентрировать внимание на сущности. Создав — отдалить, показав — вскрыть сущность. Все это расчленяется в разговоре и на бумаге, в спектакле же это должно быть единым процессом и найти выражение не только в режиссерском приеме (каким была, скажем, старая фотография всех жильцов дома или музыка на знакомые мотивы тех лет), а прежде всего в актерском существовании, должно быть пропущено через актера.

Если при этом решении актеры будут чувствовать «четвертую стену», которая, как принято считать по традиции, именно для такого рода драматургии и прямо для этой пьесы весьма подходит, то эта стена отгородит зрителя от пьесы.

В «Мещанах» нет прямого обращения актера в зрительный зал, никто не выходит демонстративно из образа, и все же смею думать, что способ актерского существования в этом спектакле, во всяком случае у многих исполнителей и прежде всего у Е. Лебедева, отражает эту особенность режиссерского замысла. Чуть-чуть (в искусстве все чуть-чуть) его Бессеменов себя демонстрирует. Посмотрите, каков я, как аккуратен, как хозяйствен, как верен привычкам. Это соответствует самой сути характера Бессеменова, который, конечно, любил в своем кругу подчеркнуть эти свои качества. Вот он бросает в гневе ложку. Гнев искренен у актера, но тут же и маленькая демонстрация этого гнева. Мне представляется, что такой способ актерского существования выявляет сегодня важные мотивы этой пьесы, делает их интересными для зрительного зала, не порывая с исторической конкретностью.

Нарушаем ли мы чистоту перевоплощения в «Генрихе IV», когда принц Гарри, чтобы разбудить Фальстафа, берет у барабанщика палочку и сам стучит в барабан?

Нарушаем ли мы непрерывность внутренней жизни образа, когда Фальстаф просит музыкантов дать «музыку боя»?

Думаю, что нет, ибо эти отдельные приемы лежат в природе актерского существования этого спектакля. Приемы эти {132} существуют не как отдельные трюки, а как принцип, который мы стремились провести через весь спектакль.

Артист действует в логике образа, совершает поступок, диктуемый обстоятельствами, сам прием характерен для героя и его отношений с Фальстафом. Не будь барабана, Гарри все равно искал бы способ как-нибудь непросто разбудить приятеля. И все же в том, что Гарри берет палочку барабанщика, в том, что он — пусть на секунду — покидает игровую площадку, есть момент того, что я бы назвал режиссерским использованием перевоплощения. И воспринимать это следует не как эпизод, трюк, но как принцип всего спектакля, хотя в другом случае, с иным персонажем приспособление будет иным.

Фальстаф в начале сцены, разговаривая с Гарри, как бы апеллирует к залу. Вот, мол, посмотрите, на этого человека, уловите мое отношение к нему. Опять исполнитель действует в логике образа, ведь Фальстаф в любом случае ищет слушателя, зрителя, чтобы «театрализовать» свои поступки; розыгрыш, пересмешки приняты в их отношениях, это их норма, их способ существования. Эту игру подхватывает и Гарри.

Исполнитель роли Фальстафа Е. Лебедев широко пользуется этим приемом на всем протяжении роли. Пьеса Шекспира при всей своей историчности есть пьеса сугубо театральная, мера художественной условности в ней большая, нежели, скажем, в пьесах М. Горького. Соответственно и сам характер актерского исполнения может включать в себя элементы демонстративные, но демонстрирует не актер, а образ, вернее, актер своим образом. В монологе о чести Фальстаф впрямую говорит с залом, и характер его разговора особый, вызывающий, подчеркнутый, иронический. Здесь нет, так сказать, классического перевоплощения. Здесь у актера большая свобода распоряжаться созданным образом.

Тот же принцип используется в сцене беседы Шеллоу и Сайленса, двух выстарившихся судей. Очевидно, можно сыграть эту старость в биологическом плане, но тогда уйдет не только комизм, но и что-то еще, шекспировское и одновременно современное, что нужно тут выразить. Нужно, чтобы было слышно, как шуршат и скрипят их высохшие цыплячьи мозги, нужно через них передать остановившееся время. Исполнители (Н. Трофимов и Б. Рыжухин) живут в логике своих героев, но способ их существования особый: здесь достигается большая степень обобщенности, нежели та, которой можно добиться, играя просто дряхлых стариков. Если хотите, это старость демонстративная, метафорическая, это образ особой старости, годный только для данного спектакля. Опять скажу, что внутренняя логика и органика существования {133} тут полные. Но способ использования органики особый, ее природа определена художественным строем спектакля.

Мне уже приходилось высказывать мысль о том, что, на мой взгляд, изживает себя традиция исполнения роли В. И. Ленина, при которой внимание актера сосредоточено на передаче характерных черт — манеры говорить, особенностей произношения, жеста, походки. Подавляющее большинство исполнителей все еще тратят силы на поиски этой характерности и ограничиваются ею. Пробиться к существу, проникнуть в самую суть мысли и характера Ильича им никак не удается. Происходит какой-то непрерывный процесс взаимного копирования. Скажут, что есть исключения. Есть, конечно, но эти исключения (Б. А. Смирнов, М. М. Штраух, а в последнее время Ю. И. Каюров) убеждают меня как раз в правоте моей мысли, ибо названные исполнители подчинили характерность существу, нашли в глубине образа природу его чувств, способ мыслить, а характерность используют весьма экономно. Когда я впервые высказал эту мысль, у меня еще не было позитивного опыта. Сейчас такой опыт есть, небольшой, но есть. На Малой сцене нашего театра к 100‑летию со дня рождения В. И. Ленина мы поставили пьесу «Защитник Ульянов». Не могу похвастаться высоким качеством драматургии, но важно, что в этом спектакле К- Лавров, который играл молодого В. И. Ленина, попробовал этот ход, и, по общему мнению, он себя оправдал.

Почти никакой характерности. Почти нет грима, только небольшая бородка. Никакой заботы о внешней узнаваемости. Мы искали ленинский способ мыслить, делать выводы, общаться. Мы искали природу характера очень умного и сильного человека, которому интересно жить наполненной жизнью, с которым увлекательно общаться. Это, конечно, пока эксперимент, в котором важна лишь сама принципиальная возможность такого внутреннего хода.

Очевидно, что и для пьес А. П. Чехова нужно найти, угадать, открыть этот особый характер перевоплощения, который позволит полнее и тоньше почувствовать сегодняшний смысл и поэзию чеховской драматургии. Может быть, принцип «чеховского» перевоплощения лежит на стыке трагедийного, комического и обыденного, но на стыке такой резкости и контрастности, о которой мы сейчас, с нашим грузом «чеховских» традиций, даже и вообразить боимся.

Много штампов накапливается в нашем искусстве. Общим местом становится и понятие перевоплощения, что особенно опасно, ибо в нем самая суть «системы».

В начале статьи я привел цитату К. С. Станиславского о характерности и «противоречил» ей. Если сегодня мы {134} будем только фехтовать цитатами, не вникая в суть системы, не замечая новых творческих тенденций в нашем театре, мы затормозим движение искусства, уйдем от истинного духа учения великого реформатора.

Не дают мне покоя слова К. С. Станиславского — «вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры». Может быть, он и сам искал, искал в «Горячем сердце», «Женитьбе Фигаро», «Мертвых душах», только не торопился говорить об этом…

Давайте искать.

1971

# **{135}** Классик и современник

В большой истории советского театрального искусства были едва ли не самыми блестящими страницы, посвященные А. М. Горькому. «На дне» и «Враги» во МХАТе, «Варвары» и «Васса Железнова» в Малом, «Егор Булычов и другие» в Театре имени Евг. Вахтангова, «Дачники» в Ленинградском Большом драматическом театре — далеко не полный список выдающихся горьковских спектаклей, составивших эпоху в становлении советского театра. На пьесах Горького училось целое поколение драматургов, актеров и режиссеров. Горький объяснил и показал нам, что такое социалистический реализм, а театры в содружестве с драматургией Горького утвердили его на своих сценах.

Сила горьковских спектаклей, поставленных в основном до Великой Отечественной войны, состояла в том, что они великолепно рисовали нам время, которое для миллионов советских людей еще не было далеким прошлым. Сидящие в зрительном зале люди когда-то служили на фабрике Бардина и Скроботова, учились в одном университете с Шишкиным или Черкуном, срывали красные банты с Достигаевых… Да и сами герои горьковских пьес — Нил и Поля, Шура Булычова с Тятиным, Катя Редозубова с Лукиным — составляли немалый процент зрителей театра 30 – 40‑х годов. МХАТ, Малый, Театр имени Евг. Вахтангова создали определенную традицию, и не было ничего удивительного в том, что сотни театров периферии учились у мастеров старшего поколения, как надо ставить и играть Горького.

Довоенные и первые послевоенные постановки пьес Горького были отмечены высокой культурой, крупными актерскими созданиями. Но все же в общем решении спектаклей преобладал Горький-публицист над Горьким — острым психологом. Такой подход, закономерный и прогрессивный для времени, когда эти спектакли ставились, и создал Горькому репутацию автора глубокого, последовательного, точного, но… несколько прямолинейного, лишенного той многослойности, сложности, нюансировки, неожиданностей, которые всегда признавались за Островским и Чеховым. Умные зрители любили смотреть и слушать горьковские пьесы в исполнении хороших артистов, восхищались ими, но не распространяли их коллизии на собственную жизнь, не подставляли на место героев себя. Это определяло и характер зрительского успеха, и его недолговечность. Отсюда же и пошла легенда о несценичности пьес Горького, опрокинутая на все его драматургическое наследство.

{136} Тогда перед театрами, ставящими Горького, стояла своя задача. Театры выполнили ее блестяще, и мы вечно будем благодарны им. Новое время диктует иные задачи.

Прошли годы. Время изменило состав зрительного зала. А театры по-прежнему послушно следовали традиции, созданной четверть века назад. На горьковских спектаклях зрителей заставляли оглядываться назад, а не смотреть вперед. Им показывали давно прошедшее. Педантический «историзм» в решениях пьес Горького делал спектакли несовременными, скучными, неинтересными.

Процесс омертвения традиции и рождения новой — сложный процесс. Он требует времени. В решении горьковских пьес, в подходе к классике вообще надо разобраться спокойно, деловито, обстоятельно, отбросив самолюбие и легкомыслие.

Горький писал почти все свои пьесы о людях, жизнь которых окончилась в октябре 1917 года. Уже нет и в помине купцов и игумений, промышленников и акцизных надзирателей, земских врачей и околоточных. Все меньше и меньше остается людей, которые помнят времена ночлежек и собственных пароходств, жандармерий и частных подрядов на строительство дорог.

Да, уже нет Бессеменова, но еще есть мещанство, уже нет акцизного надзирателя Монахова, но еще есть самовлюбленные ничтожества, уже нет пароходчицы Вассы Железновой, но еще есть стяжательство… Не перевелись, к сожалению, Молчалины, не канули в Лету приверженцы старины, вроде Крутицкого из «Мудреца» Островского, маленькие хищницы, вроде Наташи из «Трех сестер». Вот почему на сценах советского театра должны жить, страдать, бороться герои Гоголя и Чехова, Грибоедова и Горького.

Познавательная ценность Горького несомненна. Но сила Горького сегодня не в том, что он так удивительно точно и тонко показывает нам уже несуществующее. Горький велик потому, что тысячами нитей его герои связаны с происходящим сегодня, с тем, что тревожит нас каждодневно.

Я далек даже от предположения, что могу рассказать, как сейчас надо ставить и играть Горького, указать новые пути к нему. Я хочу лишь поделиться мыслями, которые возникли в ходе работы над спектаклями «Варвары» и «Мещане», осуществленными на сцене Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького. Нам кажется, что успех их объясняется не столько нашими талантами, сколько талантом Горького, оказавшегося удивительно современным автором. Мы же горды лишь тем, что доверили давно ушедшему от нас автору больше, чем ныне живущим скептикам.

{137} Мне всегда казалось несправедливым мнение о несценичности горьковских пьес. Хотелось опровергнуть его практически. Конечно, Горький всегда публицистичен. Но ведь не случайно он написал не только статьи о мещанстве, но и пьесу под названием «Мещане». Публицистичность пьес Горького не противоречит их сложной психологической основе, их многогранности, она должна возникать из сложного жизненного потока событий, ощущений, неожиданных столкновений, конфликтов и поступков, а не заявлять о себе декларативно и назойливо.

Не скрою, что, начиная работу, ни режиссура, ни коллектив не собирались ломать традиции и далеко не были уверены в том, что ход нашей работы приведет к успеху.

Отвержение традиций, так же как и следование им, само по себе ничего не значит. Новое прочтение проявляется не в разрушении того, что составляет существо произведения, а в своеобразии индивидуального подхода к нему, диктуемого временем.

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

В чем же заключалась для меня современность пьесы Горького «Варвары»? Провинциальной России, которую он описывает, и людей, населяющих ее, давно уже нет, но осталось еще варварство в нас самих. Варварство, проявляющееся в родительском эгоизме, варварство в пренебрежении к чужой судьбе. Варварство старомодное и варварство, щеголяющее в модных одеждах. Варварство смиренное и агрессивное. И Горький со всей страстностью огромного художника-гуманиста призывает нас сохранять в себе человеческое. Он предупреждает, что измена человеческому однажды может привести к катастрофе. Эта измена уродует душу человека, она может сломать жизнь другим. Так в «Варварах», незаметно для каждого, свершилось преступление против человечности — бессмысленно и жестоко была убита Надежда Монахова, убита пошлостью, равнодушием.

Я стремился в нашем спектакле предельно обострить взаимоотношения людей, довести развитие каждого характера {138} и каждого сюжетного поворота до логического предела, чтобы заставить эту тему зазвучать с горьковской непримиримостью. Так возник жанр спектакля — трагикомедия, жанр, который мне вообще представляется одним из наиболее современных. В контрасте смешного и трагического я видел ключ к решению пьесы. Мы искали этот жанр в отборе и комбинации предлагаемых обстоятельств, пытались подчеркнуть в каждом отдельном куске, в каждом образе. Мне хотелось, чтобы артисты получили радость от неожиданных смен смешного и страшного в роли, от непрерывной смены холодного и горячего, черного и белого. При этом все должно было быть верным жизненной и авторской логике.

Откуда взялось такое жанровое определение — трагикомедия?

На мой взгляд, оно заложено в самом произведении Горького. В смешном писатель часто обнаруживает трагическое, в трагическом — смешное. Автор подбирает такие повороты, когда доведенные до гротеска комедийные сцены оборачиваются трагическими.

Ключевой в этом смысле была сцена в последнем акте, когда Надежда Монахова, потрясенная крушением своего идеала, просит Цыганова выйти вместе с ней на крыльцо. «С вами хоть на крышу», — отвечает Цыганов. И не успевает замолкнуть смех в зрительном зале, как раздается выстрел — Надежда Монахова застрелилась. Во многих театрах эта реплика Цыганова вымарывалась, казалось, она нарушает трагическую напряженность сцены. Для меня же она была решающей в определении жанра спектакля, в раскрытии природы взаимоотношений героев, наиболее острой формой выражения духовного варварства — умный, любящий, но лишенный чуткости к внутренним движениям другого человека, Цыганов не мог понять, что рана, нанесенная Надежде Монаховой, окажется смертельной.

Любой человек в пьесе, кажущийся на первый взгляд только смешным, обнаруживает по ходу развития действия другие, часто совершенно неожиданные стороны своего характера.

Поначалу Редозубов — огородное пугало в глуши провинциальной жизни. Смешное здесь лежит на поверхности. Но если в нем не будет найдена крупица человеческого, если не будет трагедии отцовской любви и крушения Редозубова, — не будет горьковской емкости образа.

Или Головастиков. Он ходит и подсматривает, он соглядатай и доносчик. И еще он графоман. Девять лет сочинял бессмысленную рукопись о вреде новых слов. Это смешно. Но важно и другое. Самое страшное, что он вообразил себя {139} распятым Христом, жертвой. Его не любят люди. Он это знает и несет свой крест, ибо полагает, что, строча политические доносы, делает богоугодное дело. Это добровольный мученик. В комбинации мученического и отвратительного — существо горьковского образа.

В контрасте смешного и трагического я видел ключ к решению всей пьесы и пытался этим ключом открыть все характеры в «Варварах». Обычно в театре Монахов просто трагическая фигура. Но если забыть, что Монахов управляет местным оркестром пожарников и делает это с сознанием значительности своей миссии, если забыть, что он гордится своей женой — самой недоступной и экзотической женщиной во всем городе, то в образе не будет элемента комического. А односторонне драматическое решение не раскрывает полностью замысла Горького.

Наиболее сложный случай — Черкун. До середины последнего акта это абсолютно положительный герой, предрекающий крушение всего старого и внушающий уверенность в том, что он из тех, кто будет активно способствовать этому крушению. А какой неожиданной гранью поворачивается образ в финале! Мне этот человек был страшен своим антигуманизмом, равнодушием к человеку. Я искал в силе Черкуна его слабость, искал возможности показать комбинацию кажущейся силы и внутренней выхолощенности.

Со времени постановки «Варваров» прошло более десяти лет, но если бы я сейчас вернулся к этой пьесе, я оставил бы это решение, только средства выразительности искал бы другие.

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

Последовательность «Варвары» — «Мещане» совсем не случайна.

«Мещане» — пьеса, более трудная для сценического воплощения, ее мысль выражена более сложным ходом. Кроме того, эта пьеса в большей степени скомпрометирована многочисленными сценическими повторами, над ней сильнее тяготеет могущество театральных традиций, поддержанных томами различных исследований, толкований и комментариев, канонизирующих эти традиции, возводящих их в фетиш.

Надо было прежде всего ответить на вопрос — что такое мещанство? Канарейка в клетке, герань на окне, граммофон, {140} на смену которым пришли транзисторы и другие приметы видимой современности, — лишь внешние признаки явления, не раскрывающие его существа.

Мещанство — категория социально опасная. Это определенный образ мышления, определенное мировоззрение, определенный строй человеческой психики. В чем же заключается его опасность? Почему сегодня пьеса Горького «Мещане» может быть взята нами на активное вооружение?

Только точный и конкретный ответ на эти вопросы давал мне право взяться за ее постановку. Пусть мои ответы будут субъективны, пусть они не охватят всего явления, а подчеркнут одну из его сторон, но если подмеченное мною отразит подлинность каких-то жизненных закономерностей, я имею право на разговор с современниками.

В чем увидел я опасную сущность мещанства?

В том, что люди придумывают себе фетиши и слепо верят в их незыблемость, не видя за частоколом понятий подлинной реальности жизни. А добровольное рабство делает человека ограниченным, лишает его способности вырваться из-под власти мертвых схем и канонов, глухой стеной замкнувших, замуровавших его в рамках собственной закостенелости. Мы часто говорим: «Надо смотреть на жизнь философски». Но умеем ли мы сами встать на позицию философской невосприимчивости к ложным понятиям? Умеем ли мы проходить мимо мелочей, не останавливаясь? Нет. Мы слишком часто придаем значение тому, что не стоит даже мимолетного внимания. Нас засасывает этот круговорот, и мы оказываемся в плену ничего не стоящих представлений и иллюзий, а иногда и ложных идей, слепо веря в их реальность, не видя их несостоятельности.

Иногда мы получаем возможность как бы взглянуть на самих себя со стороны, и тогда мы осознаем бессмысленность, иллюзорность целей, которые пытались достигнуть.

Эти проблемы волнуют сейчас многих драматургов мира, как волновали они в свое время Горького. Даже эстетика театра абсурда покоится на раздумьях о смысле и бессмысленности человеческого существования. Драматурги ставят людей в алогичные и нелепые ситуации, за которыми, если к ним присмотреться пристальнее, угадывается реальная действительность, угадывается то, ради чего написано произведение. Но процесс приложения этих алогизмов к жизни затруднен отсутствием прямых совпадений с конкретной реальностью. Вероятно, поэтому мы этих пьес не ставим.

Можно отрицать абсурдистский театр как таковой, но нельзя отказать ему в праве на определенную эстетику. В том качестве, в котором театр абсурда существует сегодня, он {141} дает достаточно оснований для споров с ним. Но слепое отрицание его едва ли плодотворно, и именно этот театр, как это ни покажется парадоксальным, дал мне толчок для новых размышлений по поводу «Мещан».

Он заставил меня заинтересоваться проблемой современного мещанства как определенной жизненной философией, и я стал искать пьесу, в которой эта проблема была бы выражена и более крупно, сложно и более близким мне художественным способом, где она была бы, так сказать, поставлена с головы на ноги. И, думая об этом, я вдруг заново открыл для себя «Мещан». Мысль о постановке этой пьесы давно не покидала меня, но принцип решения, возможность повернуть ее именно под таким углом к современности возникли неожиданно.

Горький рассматривает проблему мещанства философски объемно, а сами жизненные явления в его произведении анализируются по логике, прямо противоположной логике абсурдистского театра. Горький кладет в основу пьесы реальные столкновения реальных людей, в которых раскрывается полнейший абсурд и бессмысленность их жизни. Эти люди вовлечены в круговорот мертвых понятий, изживших себя представлений, уцененных ценностей, иллюзорных, придуманных отношений и не могут вырваться из этого бессмысленного круговорота, потому что он сильнее их.

Принципиальное решение произведения было заключено для меня во фразе Нила: «Вы разве живете? Вы разыгрываете бесконечную драму под названием “Ни туда, ни сюда”».

Найти круг наваждения, в который попали эти люди и который сделал абсурдным само их существование, — было для меня главным в процессе работы. Причем трагичность их бессмысленного вращения заключается в том, что людям вообще свойственно создавать эти замкнутые круги, по которым они мечутся вхолостую, свойственно подчиняться фетишам, ими же самими придуманным. Это как гипноз, которым человек сам себя загипнотизировал.

Но как найти этот круг наваждения, чтобы разговор пошел не в русле общих рассуждений, а обрел предметность, конкретность?

В процессе работы возникла тема сложных отношений людей и вещей. Власть вещей над человеком показана была на сцене неоднократно. Часто это достигалось за счет огромного количества мебели, украшений, посуды, среди которых почти задыхался человек. Мне хотелось свести количество вещей в квартире Бессеменова до минимума, но как бы одухотворить эти вещи душой своего хозяина. Вещи для Бессеменова существуют главным образом как демонстрация, {142} символ могущества и незыблемости его домашнего царства. Он давно мог сменить часы, которые бьют с хрипом и стоном, которые неудобно и хлопотно заводить, поставить новый шкаф, смазать дверь в свою комнату, заменить стулья в столовой. Но разве царь меняет свой трон? Лучшее — все то, что прочно принадлежало, принадлежит и будет принадлежать ему. Всякая уступка в этом рассматривается как уступка новым идеям, новым веяниям, приравнивается к попыткам сломать старый прочный мир. Чем больше становится его внутренняя неуверенность, тем более рьяно Бессеменов охраняет внешние атрибуты своей крепости.

Это решение возникло не случайно, его подсказал Горький. Подсказал своей ремаркой о шкафе, репликами Бессеменова о сахаре, который «надо покупать головой и самим колоть», о дощечке, которую он положил через лужу, а ее украли.

Невольно возникшая ассоциация с чеховским «Дорогой, многоуважаемый шкап» заставила задуматься о разнице мировоззренческих позиций двух великих писателей. Эту разницу всегда легче и точнее обнаружить через вот такие подробности, через сходные драматургические решения. Оба писателя используют один и тот же прием = одушевление предмета через восприятие его людьми, но само отношение к вещам в них контрастно различное. У Чехова — иронически светлое, проникнутое теплотой. У Горького шкаф — символ страшной жизни.

Тема бессмысленной ценности вещей, которая неоднократно и по-разному интерпретировалась в искусстве, включается мною в понятие «мещанство» как силы, которая обезличивает человека, сметает, уничтожает его. Я искал ее развития. Именно поэтому рядом со шкафом и появились у нас часы, которых у Горького нет, но которые живут в спектакле многозначительно, тупо и требовательно: к ним надо проявлять внимание, их надо ежедневно заводить и т. д.

Так возникла фотография, которая появляется на занавесе в начале и конце спектакля.

На ней изображен чинно восседающий купец в окружении своего семейства на фоне огнедышащего Везувия. Нелепо? Конечно, как нелепа и подпись фотографа — русская фамилия, написанная, однако, по-французски.

Это несоответствие стало привычным, его в то время никто не замечал, это было даже признаком высшего шика. Для нас же это было еще одно доказательство мысли о власти нелепого, но привычного над человеком. В тот же ряд доказательств попадает и фраза Бессеменова о дощечке. Если эту фразу произнести быстро, зрители узнают, что Бессеменов — {143} человек не только бережливый, но и честный, потому что он не жалеет дощечку, а главным образом возмущается самим фактом ее исчезновения.

Для нас это не была просто бытовая фраза. У Бессеменова в этот момент должно перехватить дыхание и пересохнуть в горле, потому что для него в этом факте заключен огромный смысл. Это грозный знак гибели того мира, в котором он живет и который на его глазах рушится. Поэтому тема дощечки у него приобретает космический масштаб.

Кульминацией в развитии этой темы стала сцена, когда Бессеменов начинает переставлять горшки с цветами, чтобы, как призыв о помощи, крикнуть: «Полиция!» В этот момент он сознает, что своими силами не может удержать от крушения мир собственного дома, но он аккуратно и педантично расставляет горшки по местам, потому что все должно стоять на своих местах, во всем должен господствовать раз и навсегда установленный порядок.

Абсурдность этого бытия — вот ключ, которым мы пытались открыть пьесу. Жизнь зашла в тупик, и чем подробнее, чем точнее и убедительнее мы будем в доказательстве этого, чем бессмысленнее окажутся попытки Бессеменова остановить процесс разрушения, ввести жизнь в привычные рамки, тем сильнее прозвучит трагедия его веры и трагедия позднего прозрения.

Этот мир и эти люди себя изжили психологически и по существу — в этом заключается революционное звучание пьесы, и нет необходимости петь за сценой «Марсельезу», чтобы проиллюстрировать эту мысль. Подобные обозначения и примитивная символика данной пьесе противопоказаны.

В самом же доме Бессеменова «Марсельеза», с моей точки зрения, может прозвучать только иронически. Петр, «бывший гражданином полчаса», выстукивает ритм песни, Елена размахивает красным платком, вынутым из кармана Тетерева, но, по существу, эти люди являют собой пародию на революцию. Они никуда не пойдут, они не способны бороться, создавать новые ценности, у них нет в жизни никакой цели. Революционную ситуацию создает само существование этого дома. Когда-то прочный и крепкий, дом этот не выдержит напора жизни, он выхолощен изнутри, все живое покидает его.

Все это определило толкование отдельных образов. Мне хотелось уйти от привычных трактовок, ставших почти обязательными при постановке этой пьесы. Исходя из общего замысла, я стремился определить точное место каждого человека в общей системе взаимоотношений, определить сложные связи мира этого дома.

{144} Что симпатично для нас в Ниле? Чем он отличается от других? Он сильнее. Он вырвался из бессеменовского круговорота жизни уже до того, как поднялся занавес и была произнесена первая фраза пьесы. Теперь он помогает вырваться из этого мира Поле.

Здравый смысл рабочего человека питает решимость Нила уйти из дома Бессеменова. Уйти хотели все, но Нил ушел первым и ушел навсегда. С прямолинейной решимостью сильного человека он рвет с этим миром, не желая считаться ни с родительскими чувствами, ни со страданиями Татьяны. Отсюда же досадная категоричность его суждений.

Тетерев и Перчихин тоже оказались вне этого круговорота. По разным причинам. Первый выброшен из жизни и волей самих обстоятельств оказался поставленным над ее условностями и бессеменовскими устоями. Он живет по иным законам, движется по своей орбите, причем движется без всякого компаса и без всякой цели. Но он внутренне свободен и независим от догм, сковывающих волю других.

Внутренняя раскрепощенность и известная независимость Перчихина не осознана им самим. Он обрел ее, уйдя от людей и приобщившись к природе.

Оба они, и Тетерев и Перчихин, симпатичны нам своей невосприимчивостью к философии Бессеменова, но оба они вышли из круга его понятий бессознательно, в то время как Нил порвал с ним абсолютно осознанно. И это делает его позицию самой целеустремленной и действенной в произведении.

У меня не было необходимости искать в образах Тетерева и Перчихина то, что резко отличало бы их от многочисленных предшественников. Мое понимание этих образов вполне укладывалось в ту форму выражения, которая стала для них привычной. Поэтому в нашем спектакле оба они кажутся в большей степени традиционными, чем все остальные персонажи пьесы. Но мне важно было их принципиальное положение в общей концепции спектакля. Никаких других новаций и откровений я не искал.

Осмысление классики с позиций современности должно идти по существу, а не по периферии. Стремление сделать во что бы то ни стало не так, как делали другие, кажется мне искусственным. Этот путь не приведет ни к каким реальным достижениям. Это путь вульгаризаторства и «вопрекизма». Любая новация должна быть продиктована внутренней необходимостью, должна лежать в природе материала и находиться в русле принципиального решения.

Должно меняться освещение картины, а контуры рисунка могут оставаться прежними.

{145} Сами по себе приметы быта, достоверность внешних подробностей не делают спектакль архаичным, если мысль, заложенная в нем, волнует зрителей. Я предпочитаю не отступать от исторической правды быта. И считаю совсем уж недопустимым переходить за грань исторической правды взаимоотношений.

Современное прочтение пьесы не обязательно связано с отходом от бытовых подробностей. Всем известны случаи, когда, например, действие шекспировских пьес переносилось в наши дни, но спектакли от этого не становились более современными. И, наоборот, никакие подробности быта не помешали Вл. И. Немировичу-Данченко вызвать своими «Тремя сестрами» сложную систему зрительских ассоциаций и раздумий, полезных для современников. Есть вещи, которые нет необходимости игнорировать. Примитивные аллегории, которыми порой подменяется в спектакле сложность ассоциаций, никого убедить не могут. Надо искать и находить более глубокие и тонкие связи классики с современностью.

Во время работы над спектаклем кто-то предложил, например, играть Бессеменова без бороды. Зачем? Разве оттого, что все играли с бородой, а мы возьмем и обреем его, существо образа изменится? Я отверг это предложение категорически. Во-первых, это было бы нарушением исторической достоверности — в то время безбородыми были только актеры. И потом это отвлекало бы внимание зрителей от главного, они начали бы придавать этому значение, искать какой-то скрытый смысл, ибо привыкли видеть Бессеменова с бородой.

Для меня важно было другое — определить место данного персонажа в тех столкновениях, которые составляют основу конфликта. Бессеменов почему-то никогда не был в центре спектакля, в то время как пьеса дает для этого все основания. Бессеменов последовательнее других, сильнее других, убежденнее. Он фанатично верит в незыблемость устоев своего мира. Это давало нам возможность и право предоставить ему центральное место в образной системе спектакля, чтобы от него, как круги по воде, расходились волны его мрачной веры.

При этом мне хотелось сделать его предельно человечным. Чем глубже будет он страдать от каждой потери, чем более страстным, одержимым будет он в стремлении предотвратить крушение своего мира, тем сильнее проступит бессмысленность того, что он делает.

В этом заключался для меня смысл решения данного образа, в этом искал я возможность оторваться от привычно традиционного его осмысления как фигуры не самой {146} важной в развитии общего конфликта. Бессеменов в нашем спектакле — фигура трагическая, потому что он жертва преданности придуманной, ложной вере. Мне хотелось укрупнить образ, сделать его более весомым, чем он был всегда на сцене, и более человечным.

С Еленой произошел в нашем спектакле как бы обратный процесс. Обычно представление о ней определялось ее неприятием бессеменовского уклада жизни, ее стремлением к независимости. Этого оказывалось достаточно для того, чтобы Елена представала в спектакле светлой личностью, женщиной передовой и даже в известной мере прогрессивной. А она, в отличие от других, просто любит сам процесс жизни. И больше в ней нет решительно ничего, что давало бы повод противопоставлять ее этому миру.

И, наоборот, контрастной образу Елены представлялась мне Татьяна. Это не просто старая дева, страдающая от неразделенной любви, а человек, который трагически сламывается на наших глазах. У нее не остается иллюзий и надежд, которые были связаны с Нилом, с выходом из этого дома. К концу спектакля это большая, мрачная птица, которой так и не суждено вырваться из клетки.

Желание отразить целый мир в столкновениях небольшой группы персонажей, желание максимально приблизиться к горьковской образной и философской емкости, острой конфликтности диктовало и определенный способ отбора, и организации выразительных средств в спектакле. Я стремился найти максимум, исходя при этом из определения Немировича-Данченко, который говорил, что режиссерский максимализм — это доведение обстоятельств до логического предела с условием, однако, не отрываться от реальной почвы, от жизненной основы.

Дом Бессеменова, как вулкан, который то затихает, то снова начинает извергать огненную лаву. Я пытался передать это через смену трех состояний: скандал, перед скандалом, после скандала. Четвертого у нас нет. Скандал возникает по любому поводу, и затишье после него — только передышка перед новым «заходом». В самом воздухе бессеменовского дома должно висеть это предощущение очередного столкновения его обитателей. Люди живут в какой-то неосознанной внутренней готовности к нему, поэтому достаточно маленькой искры, чтобы пожар накаленных страстей вспыхнул с новой силой. И никакими средствами его погасить нельзя, надо просто ждать, когда он уймется сам.

Оттого что это бессмысленно, и люди внутренне не могут не ощущать этой бессмысленности, скандал для каждого превращается в некое лицедейство. Люди живут выдуманной, {147} театральной жизнью, они — участники той самой бесконечно разыгрывающейся драмы «Ни туда, ни сюда», о которой говорил Нил.

Такое решение диктовало и определенную форму построения мизансцен. Здесь нельзя было ограничиться рамками бытовой достоверности, я искал остроты иного, публицистического толка. Поэтому все мизансцены я строил таким образом, чтобы тот, кто находится в данный момент в центре скандала, получал площадку для своего выступления.

Перерывы между скандалами, периоды тишины и мира в этом доме на удивление кратки. Но на эти «антракты» мне хотелось обратить особое внимание. Чем дальше развивается действие, чем яростнее стычки, тем перерывы между ними длиннее. Мне хотелось особенно подчеркнуть это в последнем акте. Старики Бессеменовы ушли в церковь, а их дети и домочадцы собираются пить чай. В комнате стало как-то просторнее, светлее, повеселела даже Татьяна. Елене захотелось петь, но петь нельзя. «Как жалко, что сегодня суббота и всенощная еще не кончилась», — жалеет она. Но, чтобы довести до конца жизнелюбивую кощунственность Елены и естественное желание всех остальных повеселиться, чтобы продлить этот момент «тишины» и покоя, которые так редки в доме, у нас в спектакле Елена говорит свою реплику не всерьез, а с лукавой улыбкой, направляясь в комнату Петра за гитарой. И звучит песня «Вечерний звон», которую поют все участники сцены, а потом та же Елена переводит эту песню в залихватские, ухарские частушки. И в этот момент входят чинные, приодетые богомольцы — сам Бессеменов и его жена. Веселье кончилось. Перед нами два враждебных, не понимающих друг друга лагеря. Дальше уже не будет ни минуты тишины, действие стремительно покатится к развязке.

В пьесе Горького очень важное значение имеют закулисные реплики, к которым он часто прибегает и которые помогают создать нужную атмосферу, — это хрестоматийно и известно всем. И как раз это никуда из спектакля не уйдет. Но этого мало. Я искал в закулисных репликах «Мещан» иной, скрытый, зашифрованный смысл.

В финале второго акта, когда Татьяна оказалась невольной свидетельницей объяснения Нила и Поли, когда Нил заподозрил Татьяну в том, что она подслушивала, из сеней доносится голос Бессеменова: «Степанида, угли рассыпались». Эта фраза создает ощущение непрерывности жизненного потока — жизнь продолжает свое однообразное течение, несмотря ни на какие драмы и осложнения в судьбе одного человека. Но для меня в этой реплике заключалось и другое — возможность подчеркнуть пошлость того, что произошло {148} сейчас между этими тремя людьми. Эта реплика должна быть как бы услышана Татьяной, в жизни которой сейчас свершилось страшное, а тут — «Степанида, угли рассыпались». Если слова Бессеменова будут пропущены через сознание Татьяны, тогда они заставят ее с особой силой почувствовать ужасный смысл того, что произошло, снова увидеть брошенный на нее презрительный взгляд Нила. В нашем спектакле именно в эту минуту Татьяне приходит в голову мысль о самоубийстве.

Я искал во всем спектакле сочетания трагического и пошлого. Если бы мне нужно было найти жанровое определение спектакля, я бы затруднился это сделать. Но стиль его я определил бы несуществующим словом — трагипошлость. Этим ключом открывается в пьесе все. Но дальше, в процессе воплощения замысла в актерах, нужно было, напротив, — следовать законам элементарного, оправданного внутренней жизненной логикой, существования каждого человека в спектакле. При этом нужно было исходить не из готовых сценических решений, а искать во всем первозданность.

По традиции сцену объяснения Нила и Поли всегда играли как воркование двух голубков, которые в этом ужасном мире красиво любят друг друга. А если пойти по элементарной правде — что такое Нил? Машинист, в общем-то здоровый человек, при этом достаточно целомудренный, и Поля для него если не первая, то одна из первых женщин. Это земная, плотская любовь. Поэтому я строил сцену их объяснения с достаточной степенью откровенности. Татьяна именно это и подсматривает случайно. И Нилу просто неловко, она застала его в глубоко интимный момент. Это пошло и страшно. Нилу нестерпимо стыдно, и он ничего не может поделать с собой, зло бросая Татьяне несправедливое обвинение. После всего этого действительно может прийти мысль о самоубийстве.

Так во всем — трагическое оборачивается пошлым, пошлость приводит к трагедии. Замкнутый круг, в котором мечутся люди, не находя из него выхода.

Разве Бессеменов настолько глуп, чтобы не понимать, что Нил и Поля — подходящая пара, что их женитьба не предмет для скандала? Он понимает это не хуже других. И сцена обеда, когда Бессеменов узнает, что Нил женится на Поле, начинается у нас внешне спокойно. Бессеменов пытается погасить готовое вспыхнуть возмущение, противостоять ему. Но придуманные отношения между людьми, все то, что он называет порядком, оказывается сильнее его, они властвуют над его разумом и над его логикой. И в конце концов он взрывается.

{149} Здесь снова трагическое переплетается с пошлым в каком-то алогичном, бессмысленном сплаве.

Я говорю только о том, что вело меня в этой работе, о поисках своего, конкретного решения. Я умышленно не упоминаю ни о картине эпохи, ни о социальном значении пьесы и образов — это само собой разумеется и не уйдет ни из какого спектакля, потому что прочно заложено в самом произведении. Но если я сегодня поставлю спектакль, который будет только иллюстрировать то, что в пьесе стало хрестоматийным, мой спектакль не будет иметь права на внимание современников, ибо все это они и без меня знают.

В каждом произведении нужно искать не то, что относится к истории, а то, что вечно, что представляет интерес для сегодняшнего человека. Историческая достоверность является непременным, обязательным, но не единственным условием при постановке классического произведения. Новое прочтение классики всегда связано с новым осмыслением жизни с позиций современности. Люди через историю должны взглянуть на сегодняшний день.

А современной пьесу Горького делает жестокое, непримиримое отношение к мещанству как к опасной категории, которая не есть пережиток прошлого, а реальная опасность и сегодняшнего дня. Необходимость постановки этой пьесы диктует сама горьковская трактовка этой категории, как бессмысленного круговорота фетишизированных понятий, в котором вращаются люди. Разве мы сегодня свободны от этого? Разве мы всегда умеем вырваться из этого круговорота? Пусть сфера нашего вращения иная и круг вращения у каждого свой: у одного это стремление к деньгам, у другого — жажда славы, у третьего — следование изжившим себя понятиям. Все это и есть мещанство.

Если говорить об искусстве как об увеличительном стекле, то мы стремились сквозь него посмотреть на само жизненное явление. Не на отдельных людей, а именно на явление, которое таит опасность для любого времени. Зритель должен отнестись к показанной нами жизни философски, увидеть ее широко, и увидеть не непосредственно, а опосредованно.

Но, для того чтобы сохранить эту дистанцию, один из компонентов спектакля обязательно должен все время как бы возвращать зрителя в исходное положение, заставляя его на все смотреть со стороны.

Таким компонентом в нашем спектакле стала музыка. Я говорю не о бытовой музыке, предусмотренной и подсказанной нам самим автором, а о музыке, привнесенной в спектакль театром и несущей определенную смысловую нагрузку.

{150} Балалайка или мандолина, исполняющие нехитрую мелодию «жестокого» романса или песенку городских окраин, врываются в действие нашего спектакля каждый раз неожиданно, давая возможность зрителям точнее оценить происходящее. Музыка здесь призвана создать тот эффект отчуждения, о котором пишет в своей театральной теории Брехт. Когда очередной бессмысленный скандал в бессеменовском доме достигает своей кульминации и зритель попадает под власть истерического лицедейства героев, врывается этот мотивчик, это мелодичное треньканье, которое подсказывает зрителю ироническое отношение к скандалу, а самим героям как бы дает возможность передохнуть и набраться сил для следующей схватки. Вполне закономерно встал перед нами также вопрос — в каких декорациях играть спектакль? Мне хотелось найти такое оформление, которое соответствовало бы общему принципу решения. Контуры интерьера должны быть привычными, а декорация иллюзорной. Когда открывается занавес, зритель видит на сцене обычный павильон, сделанный в точном соответствии с горьковской ремаркой. И только где-то в середине второго акта зритель замечает: а стен-то у комнаты нет! И их действительно нет. Мы выстроили предельно достоверную комнату, но стены сняли, а «обои» натянули на радиусе-заднике. С одной стороны, это дает полную иллюзию реального дома. А с другой — мы можем, в зависимости от настроения, менять цвет обоев, подсвечивая натянутое полотно, не меняя при этом освещения всей сцены. В общем-то это верно и с точки зрения элементарной достоверности — ведь обои в любой комнате меняют оттенок в зависимости от того, утро это или вечер, солнечный день или пасмурный.

Придумывая такое оформление, я преследовал одну цель — включить и этот компонент спектакля в концепцию общего решения. Вроде бы это обычная комната, а поскольку стен нет, то дом — уже не просто дом, а частица огромного мира.

Классическая пьеса потому и классическая, что она таит в себе нечто важное для всех времен и помогает нам в нашей борьбе за нового человека. Поэтому нельзя проблему современного прочтения классики решать умозрительно. Надо точно определить, что важно в данной пьесе именно сегодня.

1968

# **{151}** Классика и чувство времени

Есть своя закономерность в том, что классические произведения то «стареют» и исчезают из репертуара, то возрождаются и снова отвечают духовным запросам зрителей не меньше, чем современная драматургия.

Этих превратностей судьбы не избежали ни классики античной древности, ни Шекспир, ни Чехов.

Последние годы советского театра отмечены все усиливающейся тягой к классической драматургии. Пьесы, с которых совсем недавно почтительно стирали пыль, стали предметом ожесточенных споров. В работе над классикой открылись новые актерские и режиссерские дарования. Классика ожила и со всем пылом молодости включилась в борьбу за нового человека, за его нравственное здоровье, за его гражданское и эстетическое воспитание.

Почтенные ученые, филологи и театроведы, посвятившие классикам всю свою жизнь, испытывают двойственное чувство. Они горды, что любимые ими корифеи литературы вновь служат современности, но возмущаются, видя, как непочтительны к классике, с их точки зрения, режиссеры.

Бывает недовольна современным прочтением классической пьесы и некоторая часть зрителей старшего поколения. Сравнивая спектакли тридцати- или сорокалетней давности со спектаклями, поставленными сейчас, они не просто отдают предпочтение впечатлению юности, но считают нынешнее решение классики кощунственным.

Я и сам с глубоким уважением отношусь к ряду классических спектаклей, поставленных выдающимися мастерами режиссуры: К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко, В. Мейерхольдом, А. Таировым, А. Поповым и др. И сейчас, через много лет, я с восторгом и благодарностью вспоминаю эти спектакли. Но, думаю, если бы произошло чудо и все спектакли, которые когда-то произвели на меня сильнейшее впечатление, вновь были сыграны сегодня в том же виде, что двадцать пять — тридцать лет назад, они вызвали бы другие чувства и мысли. Не потому что спектакли стали хуже, а потому что мы, зрители, стали другими.

Естественно, невозможно отрывать классическую пьесу от времени, в котором жил ее автор, от культуры и эстетического уровня зрителя той поры, от искусства актеров — первых ее исполнителей и даже от сценической площадки и технических возможностей старого театра. Конструкция классической драмы зависела не только от политических, социальных, нравственных идей своего времени, но и от многих условностей, {152} свойственных каждой театральной эпохе, каждому этапу истории театра…

Не могло не сказаться на пьесах Шекспира то, что тогдашние труппы состояли всего из 16 – 20 актеров, что спектакли шли при дневном свете и т. п. Не потому ли все сцены в пьесах Шекспира начинаются входами и кончаются уходами, что театр Шекспира не имел занавеса?

Никто не требует реконструкции и реставрации спектаклей прошлых веков. Но очень многие знатоки и любители театра отстаивают старые способы исполнения классических пьес. Для них когда-то принятая и распространенная манера исполнения классики есть единственно возможная.

Общепризнанно, что Комеди Франсез — наследница традиций Мольера, Московский Малый театр — дом Островского, а Московский Художественный театр — Чехова.

Действительно, в этих театрах ныне прославленные авторы получили сценическое рождение. Но история знает немало примеров, когда второе рождение классика обретает в других, новых театрах, в полемике с театральной традицией, и даже не у себя на родине.

Сценическая история Чехова сложилась поначалу не очень счастливо. Подлинное сценическое рождение «Чайки» состоялось тогда, когда драматург и режиссер Вл. Немирович-Данченко влюбил в Чехова молодой коллектив Художественного театра и своего талантливого коллегу, режиссера К- Станиславского. Интуиция Станиславского подсказала ему то решение «Чайки», которое больше чем на полстолетия создало традицию исполнения пьес Чехова.

С легкой руки Станиславского и Немировича-Данченко, за театром Чехова укрепилось определение «театр настроений».

Объективному исследователю чеховского театра ясно, что элегическое звучание спектакли Художественного театра обрели не случайно, что такая трактовка пьес Чехова была связана с определенными явлениями общественной жизни тогдашней России. Форма, которую МХТ нашел для Чехова, была предельно точной для своего времени.

Когда Вл. Немирович-Данченко, почти через сорок лет после первой постановки, вернулся к «Трем сестрам», он категорически отказался от возобновления лучшего своего спектакля. Ему стало ясно, что в 1940 году старой пьесе надо придать новое звучание, найти новую форму. Вл. Немирович-Данченко строго предостерегал новых исполнителей от затянутых ритмов, элегических интонаций и всего, что некогда определяло стиль исполнения пьес А. Чехова в Художественном театре, но уже выродилось в штамп. Спектакль 1940 года стал новым эталоном, породил новую традицию.

{153} В полемике с ложным взглядом на Чехова, как на пессимиста, обнаружилась другая крайность: в героях чеховских драм стали искать черты революционеров, борцов. Им приписывали волю и энергию, бодрость духа и оптимизм. Историческая и психологическая достоверность приносилась в жертву концепции. Так, например, Нину Заречную трактовали как талантливую актрису, нашедшую свой путь. Только потому, что в последней сцене она говорит: «С каждым днем растут мои душевные силы», «я верую…», «не боюсь жизни». Будто бы характер чеховских героев определяют слова.

Отказав чеховским героям в праве на грусть, тоску, сомнение, лишив их исторической почвы и психологической сложности, театры и критика не приблизили Чехова к современности. Чехов-«оптимист» не стал интересен современному зрителю. Чехов не укладывается в прокрустово ложе односложных определений.

Чехова стали играть театры всех континентов, на всех языках. Возможно, его успеху способствовало то, что зарубежные театры не знали плена традиций. Но решающим, думаю, было то обстоятельство, что многие театральные деятели мира увидели в драматургии Чехова близкие им жизненные мотивы.

Не теоретику трудно определить, как, в чем, насколько драматургия Чехова воздействовала на современный театр. Но очень многие мотивы чеховских пьес, темы, проблемы, коллизии оплодотворили современную драматургию. Чехов первым увидел, как людям нашего века сложно, а порою и невозможно понять друг друга, как трудно человеку выразить все, что он понимает и чувствует. Мне кажется, что тема духовного одиночества, изоляции, тщетности усилий «достучаться» до души человека, проходящая через многие произведения зарубежных авторов, подсказана им Чеховым. Все его драмы связаны с тем, что ныне называют «некоммуникабельностью».

Чехов первым нашел неожиданную, но чрезвычайно емкую форму выражения сложной внутренней жизни образа. Вл. Немирович-Данченко назвал ее «вторым планом», «подводным течением».

Несколько лет назад, в связи со столетием со дня рождения Чехова, редакция журнала «Театр» обратилась ко мне с вопросом, как я отношусь к чеховской драматургии. Я ответил, что давно мечтаю поставить пьесу «Три сестры», но не знаю, как сегодня надо ее играть. Что у меня в памяти выдающаяся постановка. Вл. Немировича-Данченко. «Возможно, — писал я, — время подскажет мне мысль и решение любимой пьесы».

{154} Мои ощущения, что Чехов нужен сегодняшнему театру, были скорее чувством, чем осознанной мыслью. Ясно я понимал только то, что устарел не Чехов, а когда-то прекрасная форма его исполнения.

В классическую пьесу, на мой взгляд, как, впрочем, и в любую хорошую современную, театр не может вложить смысл, далекий от авторского. Театр может подчеркнуть, выделить какие-то близкие ему стороны произведения, может передвинуть акценты, сделать важным то, что когда-то проходило незамеченным. Но подчеркнуть, выделить, передвинуть можно лишь то, что в пьесе содержится.

Я уверен, что успехи современного театра зависят от того, насколько режиссура учитывает социальное, интеллектуальное, эстетическое развитие зрителей — полноправных участников театрального представления. Если театр перестает ощущать качественные изменения, происходящие в сознании зрителей, он безнадежно отстает от жизни, теряет с ней контакты и остается без публики.

Отталкиваясь от этих, как мне кажется, основных позиций, Ленинградский академический Большой драматический театр имени М. Горького осуществил постановки классических пьес: «Варвары» М. Горького, «Идиот» по Ф. Достоевскому, «Горе от ума» А. Грибоедова. Опыт работы над этими спектаклями помог мне и коллективу актеров в работе над спектаклем «Три сестры», замысел которого, как это часто бывает, возник неожиданно, по контрасту с однажды увиденными «Тремя сестрами» за рубежом.

Не мне судить, стал ли БДТ тем «неведомым коллективом», — по выражению Немировича-Данченко, — которому удалось «сделать в спектакле нечто неожиданное, смелое, верное, чего мы и угадать не можем». Полагаю, что новое рождение Чехова еще впереди. Могу сказать, что все участники спектакля стремились, как это завещал Немирович-Данченко, преодолеть «чеховщину», штампы, сложившиеся в чеховских постановках, пытались подойти к пьесе «Три сестры», как к новой.

Приступая к постановке «Трех сестер», я менее всего стремился вступать в полемику со спектаклем МХАТа, поставленным более четверти века назад.

В 1940 году для Вл. Немировича-Данченко не было сомнения в том, что вина за испорченную жизнь лежит на эпохе: прекрасные, благородные люди обездолены временем, строем жизни. Спектакль МХАТа говорил о том, что хорошие люди достойны другой, лучшей жизни. Они, эти люди, понимают, чувствуют пошлую, приземляющую силу обыденности и тоскуют о лучшем будущем. Это решение спектакля было естественным {155} для своего времени. Но сегодня я был вправе задать вопрос, только ли время, окружающая действительность, мешает людям жить умно, красиво, содержательно? Сегодня, мне кажется, важно сказать, что не только что-то и кто-то извне, но и сами они, чеховские герои, — умные, тонкие, страдающие — своей пассивностью, безволием губят друг друга. Конечно, такими они стали незаметно для себя и в силу определенных законов человеческого общежития. Но это не может оправдать их равнодушие и даже жестокость.

Как могло случиться, что бессмысленно погиб человек редкой душевной красоты Тузенбах? Ведь о предстоящей дуэли знали почти все. Почему даже Ирина, согласившаяся связать с Тузенбахом свою жизнь, Ирина, так тонко чувствующая натура, не ощутила в прощальной просьбе Тузенбаха «Скажи мне что-нибудь…» надвигающуюся беду? Как она могла за несколько минут до рокового выстрела не сказать, что любит его? Высокие нравственные принципы, не позволяющие ей говорить неправду, обернулись жестокостью, и, кто знает, не они ли подтолкнули Тузенбаха на самоубийственную дуэль?

Духовные совершенства чеховских героев превращаются в свою противоположность, когда они не подтверждаются делами, поступками. Занятые собственными переживаниями и огорчениями, они перестают интересоваться друг другом, чужой бедой, чужой драмой. Они добры вообще, внимательны — вообще. Брезгливость ко всему грубому, пошлому, злому парализует их волю к сопротивлению. Убегая от неприятного, дурного, они, по существу, дезертируют с поля боя, сдают без борьбы все свои позиции.

Наташа грубо, по-хамски гонит восьмидесятилетнюю старуху, нянечку Анфису, прожившую в доме Прозоровых тридцать лет. И Ольга, которую волнует малейшая грубость, неделикатно сказанное слово, молча сносит все это. После того, как няня выставлена за дверь, Ольга почти униженно просит пощадить ее нервы.

Убит Тузенбах, нравственно погиб Андрей, изгнаны из родного дома Ольга и Ирина, растоптана первая и единственная любовь Маши. Кто повинен в этом? Пошлость, олицетворенная в Наташе и в не появляющемся на сцене, но всегда присутствующем Протопопове, одерживает победу, потому что по благородству души и интеллигентской щепетильности никто не пытался противостоять, противоборствовать ей.

В «Трех сестрах», по моему ощущению, Чехов не только сочувствует героям, не только любит их, но и осуждает и гневается. Это, как мне кажется, и придает характерам персонажей глубину, объемность, противоречивую сложность.

{156} Тема интеллигенции, ее отношения к жизни — одна из важнейших в современном искусстве. Проблема интеллигенции, ее места и значения в истории общества волновала и Чехова, и Горького. На каждом этапе истории отношение к интеллигенции претерпевает весьма существенные изменения. В нашем театре тема интеллигенции воплощена в ряде спектаклей. «Три сестры» А. Чехова — естественное продолжение большого разговора, начатого десять лет назад спектаклем «Варвары» М. Горького.

Постановке спектакля «Три сестры» предшествовал ряд экспериментов и проб прочтения классических пьес сегодняшними, нынешними очами. «Варвары» и «Мещане» М. Горького, две редакции «Идиота» по Ф. М. Достоевскому, «Горе от ума» А. С. Грибоедова решались мною различно. Различными средствами театр открывал в каждой из этих пьес проблемы, близкие современности. Но от постановки к постановке я убеждался в том, что самую худшую услугу мы оказываем классику, когда пытаемся сохранить в музейной точности бытовые подробности, увлекаемся этнографией и своеобразной экзотикой ушедших от нас эпох.

Все показанное со сцены воздействует на зрителя узнаваемостью. Если зрители не могут сопоставить театральное представление с собственным жизненным опытом, процесс взаимодействия сцены и зала прекращается. Мы не можем строить спектакль, рассчитывая лишь на узкую группу зрителей — специалистов по истории быта. Это понимал еще Шекспир. Быт и история представали в спектаклях шекспировского театра «Глобус» только в том виде, который был доступен его зрителям. Современные зрители неизмеримо образованнее своих предшественников — зрителей XVI – XVII веков. Но и они либо совсем не знают бытового уклада даже полувековой давности, либо равнодушны к нему. Поэтому, по моему наблюдению, искусство чисто внешнего правдоподобия умирает. Умирают, соответственно, и какие-то выразительные средства театра.

Чеховская драматургия погружена в быт, в подробности жизни, хорошо знакомой и ему и его современникам. В пьесах Чехова пьют чай и играют в лото, танцуют grand-rond под еврейский оркестр и показывают карточные фокусы, ведут конторские книги и принимают гостей. Чехов насыщает атмосферу своих спектаклей массою звуков: вой собаки, звук лопнувшей струны, кашель и храп, песня на другом берегу озера, стук топора и т. д. и т. п. Жизнь чеховских героев состоит из немногих важных дел и тысячи тысяч пустяков, разглагольствований о высоких материях, жалоб на судьбу и др. Но в том, по-моему, и состоит новаторская природа драматургии {157} Чехова, что никому не нужная карта Африки, почему-то висящая в комнате дяди Вани, становится поэтическим образом, символом бессмыслицы жизни. Стук топора, вырубающего вишневый сад, имеет не бытовой, а образный смысл. Рубят и крушат прошлое. Звук запираемых на ключ дверей, глухой стук топора — не обязательные бытовые детали. Но в пустом доме забыт старый слуга Фирс. Это его запирают и заколачивают.

Пожар, казалось бы, не имеет касательства к истории семейства Прозоровых и их друзей. Чехов отдает ему почти весь третий акт. Зачем? Думаю, что городской пожар, показанный Чеховым очень достоверно и с высоким мастерством, нужен ему не как жанровая сцена, а как художественный образ, как реальность, доведенная до символа. Пожар в городе — это пожар в душах. Дом Прозоровых не сгорел, но он стал пепелищем мечтаний, стремлений, надежд. Андрей не воюет с огнем. Он играет на скрипке. Может быть, именно это наиболее ясно показывает, как выгорела и опустошена его душа.

Реальным огнем Ирина не обожжена. Но она кричит и стонет: «Я не могу, не могу переносить больше! Не могу, не могу! Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!..»

У Чехова все бытовое, правдоподобное имеет второй, образный, поэтический смысл. Ставить Чехова как бытописателя — значит обеднять, принижать, искажать автора.

Мне кажется, что сложность Чехова не только в содержании его пьес, но и в их форме. Поверить Чехову — это не значит верить в буквальный смысл каждой его фразы, каждой ремарки.

Поставить сегодня любую классическую пьесу, а Чехова в особенности, возможно при одном условии — освободиться от традиций, установленных критической литературой и сценическими интерпретациями. Принято, например, смеяться над Кулыгиным, осуждать Соленого, сочувствовать Вершинину. А верно ли это? Чем военная форма Вершинина лучше учительской формы Кулыгина? Почему не достойны сочувствия Соленый и Кулыгин, которых не любят? Вряд ли справедливо отдавать симпатии только тем, кто красиво говорит, и отказывать в них тем, кто говорит не красно, даже косноязычно.

Мне дороги все чеховские герои. Все они вызывают во мне противоречивые чувства. Всем, за исключением Наташи, я верю. Верю, что страдают, любят, хотят чего-то доброго, хорошего. Но все они вызывают во мне и иные чувства и мысли. Горько, обидно, что все они преступно безвольны, что рефлексия парализует их силы, уродует их души. Кулыгин, конечно, смешон и ограничен в своей приверженности к форме, {158} к начальству. Но его многократные «я доволен» выражают, кроме всего, боль, страх, одиночество. Он глубоко несчастен. Его любовь к Маше и такт, с которым он скрывает ревность, его горе — достойны сочувствия. Но эти же любовь, такт и прочее чем-то неприятны, угнетающе скучны.

Между персонажами «Трех сестер» образуется некий заколдованный круг. Ни одна мысль, ни один поступок не могут быть оценены сами по себе. Все, что делают участники драмы, — и хорошо, и плохо.

Пересмотр сложившихся представлений не продиктован стремлением во что бы то ни стало по-новому поставить чеховскую пьесу. Мне кажется, что все, о чем я написал выше, все, что коллектив театра пытался выразить в спектакле, содержится в пьесе Чехова, написано им самим.

Мне пришлось видеть и у нас, и за рубежом чеховские спектакли. Все режиссеры, ставящие Чехова, почтительно и восторженно разводят руками, едва заходит речь о психологической глубине и сложности Чехова. В спектаклях же, ими поставленных, все сложности часто сведены к противопоставлению хороших и плохих людей, восторженности одних и обыденности других.

За сложность выдается ложная многозначительность. Томительные паузы, неопределенность интонаций, невнятность мизансцен, по представлениям иных режиссеров, передают глубокомысленность и тонкость Чехова. По моему глубокому убеждению, такими внешними средствами можно создать лишь видимость богатства внутренней жизни персонажей, видимость психологической наполненности.

В своем спектакле «Три сестры» я прежде всего стремился в каждой сцене обнаружить ясное, определенное действие. Мы с актерами театра искали активное начало в каждом персонаже, в каждой сцене. По нашему представлению, все участники драмы активно, горячо отстаивают свое право ни во что не вмешиваться. Духовный, нравственный паралич — результат, объективное следствие такой позиции. Субъективно каждый актер-исполнитель и персонаж-образ не тоскует, не созерцает, не мечтает, а активно ищет любой повод и цепляется за любую возможность уйти от необходимости что-нибудь предпринять, сделать, совершить.

Таким прибежищем для многих оказываются разговоры о будущем, о необходимости трудиться и др.

Атмосфера уныния и скуки должна возникнуть лишь в итоге всего спектакля. А каждому из его участников тосковать, скучать, бездельничать совсем нет необходимости.

В четвертом действии «Трех сестер» Кулыгин рассказывает смешной анекдот: «В какой-то семинарии учитель написал {159} на сочинении “чепуха”, а ученик прочел “реникса” — думал, что по-латыни написано…»

Эта самая «реникса», бессмысленность, противоестественное смещение представлений о том, что истинно, а что ложно, по-моему, и создает драматический парадокс пьесы. Чем более унижены и оскорблены мечты героев пьесы, тем более сами эти герои кажутся себе честными, порядочными, благородными. Процесс возвышения от унижения трагичен, ибо чем более увеличивается расстояние от пошлой приземленности Наташи до поэтической возвышенности сестер, тем более отдаляется от героинь мечта о возвращении в Москву — символ подлинной, осмысленной, целенаправленной жизни.

Чтобы вымести из дома грязь, возможно, придется испачкать руки. Герои «Трех сестер» чувствуют физическое отвращение к грязи. Их руки стерильно чисты. Поэтому грязь и пошлость заполняют их дом, выживают их.

В 1903 году спектакль «Три сестры» показывал, как власть быта и пошлости уродовала жизнь прекрасных людей.

В 1940 году «Три сестры» были пронизаны верой в лучшее будущее.

В 1965 году нам показалось правильным поставить «Три сестры» как спектакль о человеческом достоинстве, об испытании человека повседневностью. Нам хотелось направить свой спектакль против «раба, сидящего в человеке», — по выражению Чехова, — против так свойственного интеллигенции умения находить оправдание своей бездейственности, индифферентности.

Чехов взорвал форму современного ему театра изнутри. Внешне его пьесы укладываются в русло бытовой, реалистической драмы конца прошлого и начала нынешнего века.

Но современный зритель воспитан кинематографом, телевидением. У него выработался особый, монтажный способ восприятия. Его воображение качественно отлично от воображения зрителей, скажем, шекспировского театра, хотя ни в чем не уступает ему.

Постоянной условностью старого, классического театра являлась неизменяемая точка зрения зрителя. По сцене двигаются, приближаясь и отдаляясь от него, актеры-персонажи. Зритель неподвижен. Он не может посмотреть на интересующее его явление с разных сторон.

Можно ли театру использовать кинематографический способ показа жизни, можно ли применить в театре условность киноискусства?

Такой эксперимент мне показался соблазнительным. И спектакль «Три сестры», в известном смысле, поставлен {160} кинематографическим способом, хотя для этого нам не понадобились ни технические средства другого искусства, ни его образный язык.

Кинематографичность спектакля достигается за счет подвижности планшета сцены. Пользуясь вращающимся кругом и движущимися фурками, мы смогли, не изменяя мизансцены, показывать происходящее с разных сторон, приближать или отдалять то, что нам казалось нужным.

Передвигая группы персонажей пьесы, не нарушая логики их поведения и беспрерывности жизни, показывая их с разных сторон, мы дали зрителям возможность увидеть явление полнее. Не заставляя актеров намеренно форсировать или намеренно смягчать что-либо, мы смогли подчеркнуть или притушить сцену, выделить существенное.

У Чехова четыре акта — три разных места действия, обстоятельно описанных в ремарках. В какой степени они сегодня обязательны для режиссера?

В нашем спектакле комнаты в доме Прозоровых не ограничены стенами и потолками, окнами и дверьми. На всей площади нашей большой сцены расположена мебель распространенного тогда красного дерева. Над столом висит люстра. Близ центра стоит одинокая ампирная колонна, ничто не подпирающая. Окна, в которые льется солнечный свет, расположены в глубине сцены, за тюлевой завесой, висящей за врезным кругом сцены, то есть по его окружности. Вместе с тенями-бликами, падающими на колонну от качающихся за окнами ветвей, и негромким птичьим щебетом они создают, как мне кажется, нужную атмосферу весны, покоя, благополучия. Через несколько минут после начала, точнее, до прихода Вершинина, стоящие за тюлевой завесой окна перестают освещаться и как бы исчезают. Так же точно в начале второго, третьего и четвертого актов подсвечиваются окна, часть дома Прозоровых, березовая аллея (кстати сказать, выполненная объемно) и так же точно исчезают через несколько минут после начала актов. Мне кажется, что объемные части декораций, выполнив свою функцию обозначения места действия, далее, в ходе спектакля, только отвлекают внимание зрителей от происходящего. Десятки опрошенных нами зрителей не замечают «исчезновения» огромных окон, целой стены дома и длинной березовой аллеи. Никто из зрителей не ощущает неправдоподобно большой площади интерьеров дома Прозоровых. Нам кажется, это произошло потому, что мы с художницей С. Юнович отказались от всех признаков театрального павильона.

Чтобы отделить интимные, камерные сцены (например, любовное объяснение Андрея), Чехов вынужден был поместить {161} обеденный стол в зале, за колоннами гостиной. Режиссеру первых постановок надо было сочинять обстоятельства и придумывать оправдания, чтобы увести ненужных свидетелей любовной сцены. Это, естественно, приводило к необходимости частых мизансценных перестроек.

Действующие лица в спектаклях полувековой давности обычно весьма условным способом изображали, что не видят и не слышат происходящее в непосредственной близости от них. Чтобы не заглушать слов отдельных сцен, жизнь сидящих за столом, также весьма условно, делалась беззвучной. Подвижной планшет дал нам возможность и право отказаться от условностей старого театра в пользу условностей нынешнего. Отказ от обилия переходов, от остановки жизни действующих на втором плане сцены персонажей сделал неизмеримо достовернее, правдоподобнее, выразительнее атмосферу акта. Условный прием помог созданию безусловной правды существования.

Во втором акте мне показалось важным выделить сцену Маши и Вершинина. Они счастливы. Они любят. Но говорить об этом трудно, да и нужно ли?

Чтобы зрителям были хорошо видны и Маша и Вершинин, их нужно расположить условно-странным образом.

Они, допустим, могут сидеть на диване. Но по элементарной логике диван обычно стоит у стены. Следовательно, диван может быть поставлен прямо, но в глубине или по диагонали справа или слева от центра зрительного зала.

Мы поместили диван на фурку, выезжающую почти на середину перекрытого оркестра. Осветили Вершинина и Машу бликами пылающего камина. Самый камин нам не понадобился. Жаркий, беспрерывно дрожащий огонь на лицах Маши и Вершинина, уже охваченных другим пламенем, пламенем страсти, избавил исполнителей от необходимости сидеть в опасной близости друг к другу. Приблизив актеров максимально возможно к зрителям, мизансцена на диване обязала их почти не двигаться, не изображать любовь, а ощутить ее. А зрителей сделала свидетелями и соучастниками великой тайны рождения чувства. Кроме того, такое решение гарантировало театр от банальности, в которую так легко впасть, играя любовные сцены.

… Финал спектакля. Ольга, Ирина и Маша смотрят вслед уходящему из города полку и идут за ним. Музыка играет бодрый, энергичный марш, но сестры идут медленно. Навстречу движущемуся кругу. В ритме не военного, а похоронного марша. Мимо них проплывает чугунная решетка калитки. Поэтому кажется, что они идут долго, что они долго видят тех, с кем связана мечта о лучшей жизни.

{162} Использование круга, которому уже не один десяток лет, и фурок, которые применяли еще в древнегреческом театре, естественно, новаторство весьма относительное. Нам кажется перспективным лишь опыт применения подвижного планшета сцены в постановке классической пьесы «Три сестры». Только и всего. Не мне судить, удачен ли эксперимент театра.

После постановки «Трех сестер» я убедился, что современный Чехов не терпит ни одной секунды сценической жизни, потраченной только на правдоподобное изображение быта. Правдоподобие само по себе сегодня мало чего стоит. Если, играя Чехова, не искать того, что лежит за внешним правдоподобием жизни, не раскрыть того, что лежит за словами, бытом, все усилия театра не приведут ни к каким результатам.

Может быть, мой опыт работы над «Тремя сестрами» кому-нибудь пригодится. Но даже к тем, кому мои представления об этой пьесе покажутся неубедительными, я все же рискую обратиться с одним советом: Чехов опередил свое время, и средства для постановки его пьес надо искать не в прошлом. Чехов современен, Чехов принадлежит будущему. Художники театра всегда будут искать близкого своему времени Чехова.

1968

# **{163}** Об Андрее Михайловиче Лобанове

Он был моим учителем. Он многому научил меня, может быть главному. Потом приходили опыт, раздумья, шла жизнь, но вот главное в нашей режиссерской профессии — как подступиться к пьесе, к новому спектаклю — это от Андрея Михайловича.

Помню, в 1933 году он пришел к нам, на режиссерский факультет ГИТИСа. Совсем молодой — ему тогда было тридцать — высокий, худой, немногословный. Он смущался, чувствовал себя неуютно, странно, был вял, флегматичен. Потом-то мы узнали, какой дьявольский темперамент таится под этой «флегмой». Потом-то мы на всю жизнь оценили его сверкающий юмор. Это был юмор под несколько сумрачной, всегда серьезной, неподвижной маской Бастера Китона. Но Лобанов был саркастичен, юмор его был не безобиден. Он сказал:

— Да… вот… прислали меня к вам, попросили преподавать вам режиссуру… Как это делается, я не знаю… но… попробую, может быть, что-то выйдет…

Мы, студенты, были разочарованы: ведь тогда одновременно в режиссуре работали Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, Попов, а к нам пришел молодой человек, мало еще кому известный, хотя его спектакль «Таланты и поклонники» произвел большое впечатление на театральную Москву. Но многие из нас еще и не видели спектакля. Знали мы также, что Лобанов учился не в МХАТе, а в шаляпинской студии.

Он продолжал:

— Я думаю, что мы просто будем ставить с вами спектакль, но вы получите то преимущество перед актерами театра, что будете иметь право спрашивать меня о мотивах моих действий и решений…

Работа продолжалась год. Мы все сделались влюблены в нашего учителя, влюблены восторженно, эта любовь продолжается у его учеников и поныне. Мы ставили «Проделки Скапена» и «Предложение». (В последнем я играл Чубукова). Мы все посмотрели его «Таланты и поклонники» и прониклись талантом постановщика. Мы работали и спрашивали. Он отвечал. Он умел делать спектакль. У него была поразительная логика анализа пьесы, логика хирурга, я бы сказал. Он распутывал и делал ясными все ходы и все линии. Мы учились у него понимать, что такое «сверхзадача», «сквозное действие», «второй план» и прочее, составляющее суть системы Станиславского.

{164} Но Лобанов редко пользовался терминологией системы. В общении с ним возникало совершенное ощущение того, что он сам, в своей работе пришел к известным положениям, сам проверил их, как бы открыл их заново, убедился в их истинности, эффективности. У него все естественно и просто шло «от себя». Поэтому он был так свободен от догмы и открыт новому. Он был мастер и легко держал в руках свое ремесло.

Свободное парение в своей профессии давало ему возможность насыщать жизнью и мыслями, порой парадоксальными, свои постановки известных и классических пьес, не насилуя их, а убеждая в том, что в этих пьесах звучали интеллектуальные мотивы нашего времени.

Вспомните его «На всякого мудреца…»! Когда это было! На десять лет раньше наших теперешних, часто сенсационных, новых прочтений Островского, Чехова, Горького.

А его «Спутники», «Далеко от Сталинграда», «Старые друзья» — разве в них не было ясного стремления установить прямые связи между жизнью и сценой? Разве это не те поиски современных выразительных средств, которыми мы так мучительно заняты сегодня? Я думаю часто, что в его лучших спектаклях — корни того, что делаем мы теперь в разных театрах, разными способами, в творческом споре друг с другом. Надо изучать Лобанова. Он был провидцем в искусстве.

1968

# **{165}** Черкасов

Принято считать, что масштаб и место художника в истории нельзя определить при его жизни. Это справедливо только до известной степени. Не раз случалось, что за отдельные работы актера объявляли «выдающимся мастером», «талантом» и т. п., а последующие роли не подтверждали скоропалительных выводов. Случалось, что творческая судьба артиста складывалась неудачно, и, может быть, поэтому театр терял подлинного художника сцены. Но я не знаю случая, когда истории удавалось «реабилитировать» чье-то актерское имя, не признанное современниками. Не может быть, чтобы актера, при жизни не отмеченного зрителями, критикой, потом, спустя какое-то время, объявили «властителем дум», «любимцем публики». И это естественно. Актер лишен призрачной возможности рассчитывать на благодарность будущих зрителей.

Одной из первых ролей, принесших Черкасову всеобщее признание, и последней его ролью были депутаты: депутат Балтики, профессор Полежаев и депутат, академик Дронов.

В этом нельзя не видеть глубокой символичности. Николай Константинович получал письма с таким адресом: «Ленинград. Академический театр имени Пушкина, депутату Верховного Совета, академику Дронову».

Понятия «депутат» и «Черкасов» у советских зрителей навечно слились воедино.

Николай Константинович был председателем и членом бесчисленных обществ, участником конференций, съездов. Физические силы были на пределе, но как мог отказаться Николай Константинович от выступления на юбилейной шекспировской конференции или от приглашения пионеров из пригородного летнего лагеря? И Черкасов ездил, летал, ходил, выступал, «пробивал» у начальства территорию для актерского дома отдыха, путевку в санаторий для заболевшего товарища, пересмотра строгого решения суда или восстановления доброго имени несправедливо обвиненного человека.

Черкасов проявлял редкую объективность и доброжелательность к каждому новому дарованию, к успеху каждого талантливого драматурга, актера, режиссера. Не знаю, состоялись ли бы многие творческие биографии, если бы не поддержка Николая Константиновича, вовремя оказанная, если бы не его доброе слово.

Я думаю, что если бы можно было собрать в одно место всех, кому когда-нибудь в трудную минуту жизни помог Николай Константинович, пришлось бы арендовать стадион.

{166} Писать о Черкасове — легко, потому что рукою движет не столько долг перед памятью великого артиста, а самая простая, обыкновенная любовь, чувство непроходящей благодарности за все, что он сделал каждому из нас, всему советскому искусству, народу, миру.

Кому-то может показаться странным, что об актере Черкасове, его таланте я решил говорить во вторую очередь. Ведь известно: «Хороший человек — это не должность». Я и сам часто повторяю это, когда малую одаренность, низкую культуру и просто глупость пытаются оправдать добрыми человеческими качествами.

В театр люди ходят смотреть хорошего, умного артиста, а не, скажем, заботливого семьянина. Но ведь жизнь человека не исчерпывается служебными обязанностями. Поэтому в театре нет такой должности «хороший человек», а в жизни — есть! Важно только определить, что надо понимать под таким как будто бы ясным понятием, как «человек».

Во все времена русские артисты служили своему народу не только тем, что играли на сцене. Они самоотверженно воспитывали творческую смену. Они активно участвовали в общественном и революционном движении.

Николай Константинович Черкасов — прямой наследник и преемник лучших традиций актерской интеллигенции прошлого. Для него общественная деятельность — естественное продолжение актерской работы. Он потому и был великолепным актером, что прожил жизнь настоящим человеком.

Сейчас принято считать, что у каждого хорошего актера есть своя тема в искусстве.

Я не берусь определить тему Черкасова. Но все его герои были одержимыми людьми. Как и сам Николай Константинович.

В понятие «перевоплощение» сегодня порой вкладывается странный смысл: кое-кто отваживается утверждать, что смысл актерского искусства не в перевоплощении, а в самовыражении артиста. Здесь уместно вспомнить слова Алексея Дмитриевича Попова: «В формуле Станиславского: к роли надо идти от себя — главное — глагол».

Способность к перевоплощению у Черкасова была настолько полной, что порою невозможно было поверить, что с экрана на вас смотрит тот самый Черкасов, которого мы видели Паганелем, Мичуриным, Грозным. И поражала не внешняя неузнаваемость, а полное слияние артиста с образом. Не удивительно, что характеры, созданные Николаем Константиновичем, вошли в нашу жизнь как подлинные, реально существующие, хорошо знакомые. Встречи с актерскими созданиями Черкасова превращались из явлений театральной {167} или киножизни — в факты нашей биографии. Черкасов знакомит со своим Грозным, а нам кажется, что счастливый случай свел нас с самим государем Иваном Васильевичем…

Не раз встречаясь с Николаем Константиновичем в деловой обстановке, на отдыхе или за дружеским столом, я часто ловил себя на том, что принимал Черкасова за один или другой созданный им образ. Говоришь с Черкасовым о делах театра, литературы, делишься впечатлениями — а перед тобой не Черкасов, а… Дон-Кихот или Александр Невский. Мне не пришлось видеть Николая Константиновича, например, в сильном гневе. Но я легко могу себе это представить: я видел, когда Черкасов был Грозным.

Что это? Так повлияли на Черкасова созданные им роли? А может быть, в самом Черкасове были заключены все качества, которыми он и наделял своих героев?

Творческая жизнь артиста накладывала отпечаток на его собственную манеру поведения: характеры, созданные Черкасовым, жили в нем, но и он — жил в них! Процесс взаимовлияния был двухсторонним.

Биографы Черкасова считают, что в первые годы он был эксцентрическим актером. Мне кажется, что Черкасов был эксцентрическим актером всю жизнь. По-моему, подлинный талант всегда эксцентричен. Невозможно полностью воплотиться сегодня в Маяковского, а завтра, скажем, в белогвардейского генерала Хлудова, не совершив резкого прыжка. Пусть этот прыжок невидимый, воображаемый, психологический, но от этого он не становится менее смелым, дерзким, неожиданным и опасным. И это превосходно! Какой же это художник, если всегда наперед можно определить, как он будет играть ту или иную роль? Черкасова было интересно смотреть во всех ролях потому, что даже самые преданные почитатели его таланта, самые добросовестные его критики никогда не могли предположить, что на этот раз им преподнесет любимый артист.

Черкасов во всех ролях был разным. Но это всегда был Черкасов. Все, что делал он, было неожиданным, но предельно убедительным. После встречи с очередным образом, созданным артистом, даже сомневавшиеся в том, надо ли было Черкасову играть эту роль, утверждали: «А разве можно иначе?»…

Быть всегда новым и в то же время оставаться самим собой — не это ли высший признак полного слияния актера с образом, то есть перевоплощения?

Первая моя встреча с «живым» Черкасовым произошла при необычных обстоятельствах.

{168} Это было давно. Я был студентом первого курса режиссерского факультета ГИТИСа. Прошел слух, что в Доме работников искусств (он помещался тогда в Старо-Пименовском) актеры Александринки будут играть сцены из «Бориса Годунова». Надежд попасть на этот вечер не было. А посмотреть очень хотелось. Узнали, что днем будет репетиция. Всякими правдами и неправдами небольшой группе студентов, в их числе и мне, удалось проникнуть на эту репетицию.

Вышли на крошечную сцену ЦДРИ Вольф-Израэль и Бабочкин — Марина Мнишек и Самозванец, — огляделись, примеряясь к новым условиям, и Вольф-Израэль огорченно произнесла: «Значит, фонтана не будет»… «Не будет», — сказал Бабочкин. И вдруг откуда-то раздалось басовое: «Будет!» И на сцену вышел очень длинный молодой человек. Он как-то сразу «сложился» и превратился во что-то небольшое и непонятно скрученное. Не то камень, не то куст, не то груда тряпья. Через небольшую паузу этот непонятный предмет стал как будто закипать. Из него стало что-то выплескиваться. Еще несколько секунд — и струи фонтана стали подниматься все выше и выше. Выбрасывая и бросая вниз руки, извиваясь всем корпусом, молодой артист показал фонтан удивительно неожиданно и точно. Дружный смех и аплодисменты были наградой актерской импровизации.

Фонтан «сыграл» Черкасов. Уже известный актер прославленного театра, солидный, как нам тогда казалось, человек созорничал, как наш брат студент…

Не знаю, потому ли, но с этих пор ни масштаб, ни всеобщее признание артиста Черкасова не отделяло его от нас, молодых. Мы видели, понимали, что Черкасов — не то, что мы, начинающие, ничего еще не сделавшие. Но при всем восторге перед Черкасовым чувствовали — он наш, свой…

Прошло много лет. Мастерство Черкасова стало виртуозным, популярность всемирной. Но ощущение какой-то особой близости, доверия, может быть, общности, не покидало меня никогда. И насколько я понимаю, так чувствовали многие…

Наверное, это и есть «современность» артиста.

Я не знаю всех замыслов Николая Константиновича, но в некоторые из них был посвящен и я. Черкасова очень соблазняла, например, перспектива сняться в «Анне Карениной» в роли Каренина. Ему было интересно попробовать себя в роли, ничем не похожей на все сыгранные ранее…

— Трудно, конечно, соревноваться с таким выдающимся исполнителем Каренина, как Николай Павлович Хмелев, — говорил Николай Константинович, — но я утешаю себя тем, что у кинематографа своя специфика, что от прославленного спектакля нас отделяют годы, а накопленный опыт поможет {169} найти собственное решение. Пока же, признаюсь честно, я еще нахожусь в плену хмелевского Каренина…

К сожалению, многое из широко задуманного не было осуществлено. «Прошли времена, — говорил с огорчением Николай Константинович, — когда драматурги писали роли для определенных артистов. Дело, разумеется, не во мне лично. Обидно, что многие талантливые артисты годами сидят без настоящего дела. Проходят годы, и несыгранные роли уходят от актеров навсегда. От меня, например, уже безвозвратно ушли любимые мною Вершинин и Тузенбах из “Трех сестер” Антона Павловича Чехова. Я не знаю, как бы я сыграл короля Лира, если бы мне сейчас поручили эту роль, но знаю, что вынести Корделию на руках, как того требует Шекспир в конце трагедии, мне сейчас было бы тяжеловато… Да и врачи наотрез запретили бы…»

Николай Константинович создал много великолепных образов, но мне кажется, ему особенно была дорога последняя сыгранная им роль — Дронов в спектакле «Все остается людям». О чем бы мы ни заговаривали, Николай Константинович неизменно возвращался к нему. Как-то я спросил артиста, почему Дронов ему дороже, чем, скажем, Полежаев и другие не менее талантливые люди.

— Полежаева я сыграл, когда был совсем молодым, а Дронов моложе меня на целый десяток лет. Все, чему меня научил Полежаев и потом другие великие люди, я хочу отдать Дронову. Он мне особенно дорог потому, что все мои герои жили в прошлые времена. Даже Горький и Маяковский, не говоря уже об Александре Невском или Иване Грозном. А Дронов — наш современник. В нем черты многих ныне живущих подвижников науки, с которыми хорошо знакомы сотни и тысячи зрителей. Тут нельзя спрятаться за бороду и внешнюю характерность, которые, порой, мне помогали раньше…

Николай Константинович был влюблен в Дронова. Ему очень нравилось, что Дронов, при всей его нетерпимости к человеческой подлости, удивительно доброжелателен.

— Дронов — человек улыбки, — говорил Черкасов, — он знает, как мало ему осталось жить. Но чем короче оставшийся ему кусок жизни, тем полнее он живет. Неоконченных дел так много, а жизнь его так коротка, что Дронов не хочет даже секунды отдать пустословию, мелочным интересам. Он до последней секунды борется, трудится, живет. И вся его жизнь — прекрасное доказательство, что бессмертие человека — в его делах.

Николай Константинович говорил о Дронове увлеченно и восторженно, как о живом человеке. И не замечал, что по существу говорил о самом себе. Хотя Николай Константинович {170} относился к своей болезни с каким-то грустным юмором, он понимал, что надежды на излечение ничтожны…

Последняя наша встреча произошла незадолго до кончины Николая Константиновича.

Группа отдыхающих в Доме отдыха ВТО в Комарове — актеры, режиссеры, сотрудники ленинградского отделения ВТО, — с огромным букетом цветов, гигантским тортом и написанным на обоях шуточным приветствием в день рождения Николая Константиновича отправились к нему на дачу. Мы знали, что Черкасов тяжело болен. Знали, что, не желая быть в тягость театру, он ушел на пенсию. Не я один был огорчен решением Черкасова, и многие не одобряли руководство театра, принявшего «отставку» Черкасова. Нельзя было, ни при каких обстоятельствах нельзя было позволить Николаю Константиновичу думать, что болезнь его неизлечима, что он никогда больше не выйдет на сцену театра, обязанного Черкасову, может быть, не меньше, чем Черкасов обязан театру.

Во дворе дачи Черкасова было тихо. На шум и крики вышла Нина Николаевна, жена Николая Константиновича. Сам он плохо себя чувствовал, и врачи его уложили в постель. Но он немедленно поднялся и явился к гостям, облаченный в темный костюм, при галстуке. Поздоровавшись со всеми, Николай Константинович извинился и попросил разрешения присесть. Стоять ему был трудно. Дышал он с затруднением. Но улыбался. «Я увидел в окна людей, которые несут что-то над головами и подумал, не гроб ли это… Оказывается, совсем наоборот…»

Эта последняя встреча была очень грустной. Николай Константинович старался быть бодрым, шутил, как всегда, и, как всегда, говорил об ожидающих его делах и даже о театре. Но мне казалось, что тяжелое предчувствие приближающегося конца, в который он не хочет верить и который мысленно всячески отодвигает, давит его.

Был хороший, теплый день. Мы сидели на скамейке у дома под высокими соснами. Спокойно и неторопливо текла беседа. Перед нами сидел высокий, очень уставший человек, все понимающий, но не желающий сдаваться.

… Между первой и последней встречами прошли десятилетия. В них вместилось множество бесед, разговоров, зрительских и режиссерских наблюдений, но эти две встречи — первая и последняя, по моему ощущению, полностью выражают сущность прекрасного, большого артиста и человека, удивительное и радостное явление нашей жизни, называемое — Николай Константинович Черкасов.

1969

# **{171}** А. Чехов. «Три сестры»Репетиции спектакля12 октября 1964 года — 23 января 1965 года

*Распределение ролей*:

Прозоров Андрей Сергеевич — О. Басилашвили

Наталья Ивановна — Л. Макарова

Ольга — З. Шарко

Маша — Т. Доронина, Н. Ольхина

Ирина — Э. Попова

Кулыгин Федор Ильич — В. Стржельчик

Вершинин Александр Игнатьевич — Е. Копелян

Тузенбах Николай Львович — С. Юрский

Соленый Василий Васильевич — К. Лавров

Чебутыкин Иван Романович — Н. Трофимов

Федотик Алексей Петрович — М. Волков

Родэ Владимир Карлович — Г. Штиль

Ферапонт — Б. Рыжухин

Анфиса — Л. Волынская

Художник — С. Юнович

## 15 октября 1964 года

### Первый акт. Застольная репетиция.

Какое самое главное событие, предшествующее акту? Самое важное событие — смерть отца. Надо понять, что такое генеральская семья в то время. Это обеспеченность, покой, отсутствие забот. Так шла жизнь. И в один день все кончилось. Теперь каждому надо определяться. Этот год был годом траура, сегодня траур снят, надо задуматься о дальнейшей жизни.

Год назад Ирине было девятнадцать. Этот траурный год она не заглядывала в будущее. Теперь должна думать. Маше стало ясно, что ее Кулыгин не самый умный, а только самый добрый. У Ольги не сбылись надежды. Смерть отца самое главное в акте. Она определяет его пронзительную тональность. Год прошел без отца, и сегодня все всплыло, все обострилось благодаря приезду Вершинина. Он из Москвы, он знал отца. Он из того прошлого, из прошлого с отцом.

Почему всю ночь не спал Андрей? Он впервые должен самостоятельно принимать важные решения. При отце этого не было. Он не спал ночь не как пылкий любовник. Андрей в общем понимает Наташу, он умный человек, он смотрит на нее глазами сестер и предвидит свое будущее. Но он не может преодолеть в себе инстинкта, который оказался сильнее его интеллекта, его таланта. В этом трагедия его ума.

Сегодня брат и три сестры стали лицом к лицу с жизнью, и они должны взять жизнь на себя. Не случайно Ольга в первой строчке говорит: «Отец умер ровно год назад…» {172} Это камертон, который задает тональность акта. Кончился траур, надо начинать жить по-новому. Сегодня всех объединили именины, все — в одном фокусе и при этом оказались разъединенными. Первый акт очень взвинченный. Чехов ставит вопрос так — что будет с героями, с их душами? Дальнейшим развитием пьесы движет этот вопрос, а не повороты сюжета, как было бы у других авторов.

Сквозное действие первого акта — создать праздник. Кончается акт тем, что он не состоялся. У всех желание сделать хорошие именины, а они не получились. Кончен траур, сняты многие запреты. Тузенбах впервые может говорить Ирине о любви, впервые можно отпраздновать чьи-то именины. Это первые именины после смерти отца, они фокусируют все судьбы. Уже надо жить, можно жить, а не получается.

Вершинин попадает на несостоявшийся праздник и еще больше обостряет внутреннюю напряженность действия.

Очень не прост характер Соленого. Чем живет Соленый, какова его линия действия, как объяснить систему непрерывных притяжений и отталкиваний, на которых строятся его отношения с другими персонажами?

Соленый — странная фигура. Он наиболее изолированный человек из всех. К нему в первом акте никто не обращается. Вроде его все не любят, но, с другой стороны, он бывает в этом доме много и часто. Не потому ли с ним все примирились, что знают о его неистребимой любви к Ирине? Человек влюблен, с этим нельзя ничего поделать. Гнетущая эта штука — любовь Соленого. Он не пользуется симпатией хозяев, но любовь, тем более безнадежная, такая уважаемая вещь, с которой надо примириться. Поэтому, с одной стороны, он чужой здесь, а с другой — свой. Его хамство и бестактность — это форма самозащиты. Он культивирует сходство с Лермонтовым. Лермонтов в его представлении — роковой герой. Человек, который пыжится быть роковым, выглядит нелепым в этом стремлении, в силу обстоятельств оказывается действительно роковым. Это гениальный ход в пьесе.

Вот один пример логики его поведения. Приходит Вершинин, все рады, взволнованы. Соленый хочет сказать, что не произошло, дескать, ничего особенного, а говорит это нелепо: вокзал далеко потому, что не близко, не близко потому, что далеко. В нем идет борьба. Он сам понимает, что говорит вздор, но не сказать не может. Только этим можно объяснить его постоянное состояние неловкости. Все знают, что он влюблен, и от этого он гарцует. Он делает вид, что его нет, он сливается с обстановкой и вдруг в неожиданный момент выскакивает с какой-нибудь нелепостью. Сегодня он может говорить Ирине о любви. Но обстоятельства против него. Он {173} ищет возможности объясниться Ирине — это его физическая линия поведения. Ирина чувствует это. Он, скажем, стоит у колонны и, как демон, преследует Ирину взглядом. Она должна это неудобство переживать, преодолевать в себе. И, может быть, Ирина должна сострадать ему. Поначалу его поведение должно восприниматься как чудачество, о его роковой роли никто не подозревает. Ничто не должно быть задано заранее. Чехов этого не терпит.

Самый общественный человек в пьесе — Тузенбах. Пусть он плохо говорит, особенно по сравнению с Вершининым. Говорит нескладно, боится быть непонятым, поэтому повторяется снова и снова. Но именно в этом образе утверждается мечта и вера. У человека драма неразделенной любви, но сила его общественного темперамента такова, что он умеет смотреть на жизнь широко. Он не только самый общественный, но еще и самый озаренный человек.

Соленый и Тузенбах — это столкновение цинизма и идеализма, не в философском, а в нравственном смысле. Один не верит ни во что, другой верит во все. Обаяние Тузенбаха в этой вере. Линия его физического существования — все для Ирины.

## 17 октября 1964 года

### Застольная репетиция. Начало первого акта. До реплики Тузенбаха: «Забыл сказать. Сегодня у вас с визитом будет наш новый батарейный командир Вершинин».

Первый кусок самый опасный. Его необходимо нанизать на точное действие, иначе можно разыграть самую настоящую чеховщину.

Что происходит в начале акта? Завтрак в день именин. Еще не все собрались. Накрывают на стол. Это все на втором плане. На первом — сестры. Говорят только Ольга и Ирина. Маша молчит.

Обстоятельства: все плохо, хотим, чтоб было хорошо. Ольга хочет создать праздник, который не получается: традиция не возрождается. Именины Ирины — традиция дома. Чудесные праздники получались раньше, при жизни отца, когда дом Прозоровых был центром городского общества! А теперь… Сестры думают об этом, но Ольга сознательно говорит о другом.

Очень важно представить себе, что было за несколько минут до начала акта. Первому монологу Ольги предшествовало томительное молчание. Это монолог, за которым стоят слезы. Но саможаление здесь опасно. Какое здесь действие? Дело в том, что здесь есть внутренний конфликт между двумя {174} сестрами и молчащей Машей. Чехов создает напряженную экспозицию тем, что задает загадку: что с третьей сестрой, почему она молчит? Первый кусок кончается сообщением о приезде Вершинина. Ольга и Ирина живо реагируют на это. Но Маша по-прежнему молчит. Для нее все кончено. Здесь в Маше — главная беда. Ведь придет Кулыгин, и станет ясно, что это камень, который висит у нее на шее.

Ольга хочет обнадежить Машу. Маша это понимает и отвечает свистом, поэтому ее свист мешает Ольге («Не свисти, Маша. Как это ты можешь!»). Ясно должно прозвучать, что Ольга и Ирина поедут в Москву, а Маша останется здесь. Праздник жизни для нее кончился навсегда, даже в день именин она в черном платье. Ольга как бы разбивает монолог Маши, который та не произносит, но который Ольга слышит, знает. Слезы Ольги — это слезы бессилия. В то же время Ольга человек действенный, активный. Ольга и Ирина разобщены лишь внешне, внутренне они связаны воздействием на Машу.

Чехов точен. Кусок заканчивается репликой Тузенбаха о Вершинине. Она не может не иметь отношения ко всему предыдущему. С появлением Вершинина отчаяние Маши сменяется надеждой. В четвертом акте эта надежда рушится.

### Второй кусок первого акта до реплики Маши: «Не реви».

В этом куске большое значение имеет сцена Чебутыкина и Соленого. Идет пикировка Соленого и Чебутыкина. Соленый говорит: «Одной рукой я поднимаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов…» Соленый ведет этот разговор как некое открытие. Такого рода открытия для него форма издевательства. Чебутыкин демонстративно его перебивает: «При выпадении волос два золотника нафталина на полбутылки спирта…» Ирина восклицает, обращаясь к Чебутыкину: «Иван Романыч, милый Иван Романыч!» Что значит эта реплика Ирины? Она означает: о чем вы говорите, Иван Романыч? Ведь на глазах происходит разрушение личности: врач дошел до безумных рецептов с нафталином.

Центральная фигура в этом куске Чебутыкин. Чехов сам говорил, что вся пьеса — цепь маленьких трагедий. Первый кусок — трагедия Маши, второй — трагедия Чебутыкина. Здесь все идет под знаком этой трагедии. Чебутыкин — тоже драма в доме. Тузенбах занимает место Ольги. Своими мыслями о благе труда («Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна!») он деликатно хочет повлиять на Чебутыкина. Соленый стреляет своей репликой по Чебутыкину («Года через {175} два‑три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой») именно потому, что последний здесь в центре внимания. В этом и особенность чеховской драматургии: определяет кусок не факт, не сюжет; стоит появиться на сцене новому человеку, чтобы все переключилось на него, жизнь всех персонажей повернулась в его сторону. Эти внутренние ходы специфичны для чеховской драматургии. Вот эти события и нужно играть. Только тогда будет действенный интерес к пьесе.

## 19 октября 1964 года

### Третий кусок первого акта с выхода Вершинина до выхода Кулыгина.

Главное в этом куске встреча Маши и Вершинина. Реплика Маши «Как вы постарели!» нужна Чехову, чтобы показать качество этого романа. Маша влюбилась не в молодого красавца. Маша и Вершинин даже не замечают, что с ними происходит, замечают все остальные. Вся прелесть Вершинина в этой сцене в том, что уже немолодой человек ведет себя, как шестнадцатилетний мальчик. У него блестят глаза, он словоохотлив и красиво говорит. Это очень поэтичный кусок у Чехова. Здесь зарождается настоящее, большое чувство.

Все остальные испытывают неудобство от того, что они это видят. И стараются светски вести себя; они интеллигентные люди. Соленый не таков, поэтому он ведет себя, как обычно.

Эта сцена никого не оставляет нейтральным. У Тузенбаха сохраняется его сквозное действие — объясниться Ирине. Он видит, как на его глазах зарождается другая большая любовь. Это поднимает и его настроение. Оно сливается с повышенной тональностью сцены.

Андрей входит, разряжает ситуацию, и все с радостью накидываются на него. Он влюблен, над ним можно подшутить, это не страшно, и все шутят очень охотно. Но эти шутки усложняют его положение. Если бы сестры говорили всерьез, он мог бы всерьез объявить о своей любви к Наташе. Но они подшучивают над ним. Почему он играет на скрипке? Ему предстоит играть на именинах, а сейчас он репетирует, это помогает ему сосредоточиться. Зачем это нужно Чехову? Чтобы показать, что Андрей озабочен. Проблема Наташи, по-видимому, очень сильна. Наверное, он играет какие-то экзерсисы, повторяет их еще и еще, боится закончить, ибо тогда нужно выходить к гостям. Когда сестры его вызывают, то происходит то, чего он больше всего боялся: над ним подшучивают.

{176} Для того, чтобы жизнь, идущая за текстом, была ясна, нужно, чтобы все обстоятельства были доведены до логического предела.

### Четвертый кусок первого акта с выхода Кулыгина до выхода Наташи.

В этом куске центральное место занимает сцена Ирины и Тузенбаха. По существу, это несостоявшееся объяснение в любви. После долгого перерыва Тузенбах вновь говорит Ирине о своей любви.

*(С. Юрский говорит о своеобразии любовного чувства Тузенбаха. По его мнению, у Тузенбаха чувства слишком сливаются с философией. Кажется, что ему не хватает силы чувства. Поэтому у него и победы любовной не было, и драмы любовной не было. Тузенбах очень любит Ирину. В то же время любовь Тузенбаха иная, чем любовь Чацкого. В любви Тузенбаха больше чисто философских, духовных мотивов. Он всех понимает — и Ирину, и Вершинина, и даже Соленого.)*

Не могу с этим согласиться. Ведь в четвертом акте у Тузенбаха настоящая трагедия неразделенной любви. Если любовь неполноценна, то нет и трагедии.

Стоит обратить внимание на известную монотонность в отношениях Ирины и Тузенбаха. На протяжении всей пьесы он говорит Ирине о любви, но ничего не меняется. Что же касается этой сцены, то в ней, очевидно, следует играть несостоявшееся объяснение в любви и полный альянс душевный.

*(В. Стржельчик говорит о своем отношении к Кулыгину. Он считает, что Кулыгина ни в коем случае нельзя играть негодяем)*.

Это совершенно верно, хотя Кулыгин после Наташи — один из самых страшных людей в пьесе. Но при этом он написан так полно, так психологически тонко, что субъективно его можно понять и оправдать, хотя он и ненавистен Чехову. Это человек, говорящий одними трюизмами, превыше всего почитающий начальство, в общем довольный жизнью, тогда как другие стремятся вырваться из этой жизни. Но все это может прозвучать только в том случае, если поверить в правду этого человека. При всех его дурных качествах, он мучается, страдает. Когда говорят, что он добрый, это верно, и не надо этого скрывать. Чеховских героев надо понять до конца и раскрыть их во всей полноте и сложности. Субъективно в чем-то можно понять даже Наташу. В первом же акте Наташа должна быть обязательно милой и свеженькой. Она искренне смущена и стесняется. Нельзя обнажать в ней более того, что написано у Чехова в этом акте.

## **{177}** 21 октября 1964 года

### Застольная репетиция. Первый и второй акты.

*(К. Лавров считает, что по отношению к Федотику и Родэ нужна какая-то критическая интонация. Нужно ли это отношение, верно ли оно?)*

Если стать на прямолинейно-разоблачительную точку зрения, то можно подрубить под собой сук. Чеховские герои находятся не в борьбе между собой, а в борьбе с действительностью. Это одна из особенностей новаторства Чехова. Мир зла нельзя персонифицировать, скажем, в образе Наташи. Через этот образ надо ощутить все, что за ним стоит.

Сквозное действие пьесы — борьба за существование. В эту борьбу включены и Федотик и Родэ. Они по-своему, может быть, примитивно, хотят сделать людям приятное. Они не утратили добрых желаний и уже поэтому достойны сочувствия. Нельзя забывать, что герои «Трех сестер» находятся в неравном поединке с жизнью.

Оптимистичность чеховской пьесы сегодня нельзя понимать впрямую. Она не в том, что три сестры верят в лучшее будущее. Вряд ли конец спектакля должен быть мажорным. От больших надежд первого акта остался маленький островок в четвертом. Смысл пьесы в том, что каждый человек должен до конца осознать свое место в жизни.

Современность пьесы в обличении зла, в борьбе с ним: то, что мешало чеховским героям устроить жизнь разумно, может мешать и теперь. В этом смысле пьеса глубоко общечеловечна.

### Читка второго действия

Обратите внимание на то, как Чехов строит второй акт. Первый кончается тем, что Наташа, застеснявшись, убегает из-за стола. А второй акт Наташа начинает как хозяйка дома, задает вопросы, распоряжается, учит Машу хорошему тону. Как мастерски написал Чехов Наташу: ведь даже самое высокое чувство — чувство материнства опошлено в ней настолько, что способно вызвать одну ненависть.

Знает ли Наташа, что должен приехать Протопопов, или его приглашение прокатиться с ним для нее неожиданность? *(Л. Макарова считает, что это было договорено между ними, иначе он бы не приехал.)*

Действительно, все поведение Наташи в первом куске второго акта освещается совершенно иначе, если иметь это в виду. Потому она против прихода ряженых. Ведь их же будут угощать в доме, а в ее отсутствие это может дорого обойтись. Она вообще делает вид, что занята, что хлопочет {178} по хозяйству, а затем, когда все разошлись, вернее, когда она всех разогнала, появляется в нарядном платье. Она одна, лишив всех праздника, едет развлекаться.

Почему Андрей говорит с Ферапонтом? Ему больше не с кем говорить. Наташу он боится, ведь он проиграл двести рублей. Он слишком подавлен.

Ферапонт слышит не все, что говорит Андрей. До него доносятся только отдельные слова. Бессмысленные реплики Ферапонта важны не сами по себе: они служат ответом на мечты Андрея. В этом куске нужно играть не настроение само по себе, а несостоявшуюся судьбу Андрея.

## 22 октября 1964 года

### Первый акт. Переход на сценическую площадку.

Полезно оторваться на время от застольной работы и начать разводку первого акта, иначе можно стать головастиками на хилых ногах.

На сцене мы хотим создать реальную комнату, но без бытовых подробностей. Это основной принцип оформления. Есть постоянная кулиса, которая как бы означает границу комнаты, но нет стен и потолка. Вместо стены — задник из тюля. Он дает полную иллюзию стены, а вместе с тем благодаря ему чувствуется некая призрачность этого быта, этого мира. За тюлем иной мир: сад, березовая аллея. Этот мир будет существовать не постоянно, а возникать как мираж, как марево. В четвертом акте сначала будут видны три березки, а потом, в сцене ухода Тузенбаха на дуэль, появится перспектива аллеи. Человек не уходит, а как бы растворяется в этой перспективе.

Большую роль играет цветовая гамма. В первом акте постоянная кулиса будет ярко-желтой, как бы залитой солнцем, а задник из тюля — мглисто-серым, призрачным. В зимнем вечере второго акта будет преобладать холодный синий цвет, в третьем комната будет багрово-красной, будто освещенной заревом пожара. Мебель будет беспорядочно сгружена. Когда по сцене пройдет человек, то на стене появятся зловещие тени.

Первая мизансцена спектакля: Ирина стоит у колонны. Маша сидит спиной к зрителю у изгиба рояля, Ольга — на диванчике в левом углу сцены. Молчание. Эта предпауза спектакля имеет право быть длинной. Ольга взяла тетради, что-то поправила в них, посмотрела на Ирину, Машу. Она должна втянуть зрителя в атмосферу дома прежде, чем заговорит. Монолог надо начать, когда уже больше нельзя молчать. Ольга начинает говорить спиной к зрителю, потом поворачивается, {179} несколько слов бросает Ирине, а затем как бы обращается к Маше. На словах: «Боже мой, сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в душе моей, захотелось на родину страстно», — Ольга подходит к Маше. Реплика не адресуется прямо Маше. Ольга подошла, взглянула и отвела взгляд, продолжая монолог.

Маша свистит. «Не свисти, Маша. Как ты можешь?» — эти слова не должны звучать так, будто Ольгу раздражает свист и только свист. Дело в том, что Маша свистит в ответ Ольге, это ее реакция на надежды сестер уехать в Москву. Главное в этом моменте — пауза после свиста и взгляд Ольги, брошенный на Машу.

Выход офицеров. Ирина и Ольга нервно оглядываются на их смех. Смех офицеров звучит на реплику: «Да! Скорее в Москву». Нужно, чтобы этот смех звучал не бытово, а как бы взрывом и чтобы Ольга и Ирина переживали это тоже без внешних бытовых проявлений.

В монологе Тузенбаха: «Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна!» — не следует психологически оправдывать каждое слово, приближая его к разговорной речи. Тут нужна откровенная экзальтация, внутренний выплеск. Тогда возникает связь между сестрами и Тузенбахом: Ольга, Ирина, Тузенбах живут сегодня в сильном и высоком душевном напряжении. Реплика Соленого Чебутыкину: «Через двадцать пять лет вас уже не будет на свете…» — должна «повиснуть». Надо показать, что все игнорируют эту бестактность, никто Соленому не отвечает и все же сестрам досадно и неловко. Ирина интуитивно делает движение, пытаясь как бы заслонить Чебутыкина, потом, вопросительно всплеснув руками, подходит к Ольге (та встречает ее понимающим взглядом) и садится подле. Соленый же, чувствуя общую неловкость, нарочно кончает свою реплику еще настойчивее: «Через двадцать пять лет вас уже не будет на свете. Вы умрете от кондрашки, или я пристрелю вас, ангел мой». Вся реплика идет по нарастающей.

Чебутыкин, чувствуя возникшую напряженность и желая ее смягчить, спокойно принимает все на себя: «А я в самом деле никогда ничего не делал».

Соленый действует дальше в своем духе. «Если философствует мужчина, то это будет философистика или там софистика, а если женщина (хотел найти какое-то определение, но не нашел и от этого еще прямее: я, дескать, не боюсь этого сказать), то это будет потяни меня за палец». На этой реплике Соленый выходит из-за рояля и затем после реплики Маши: «Что вы хотели этим сказать, ужасно страшный {180} человек?» — проходит мимо Тузенбаха и, резко повернувшись, обращается уже прямо к нему: «Он ахнуть не успел, как на него медведь насел». Хорошо, что у Лаврова это звучит как вызов и даже как скрытая угроза. Здесь Тузенбах и Соленый расходятся в разные стороны. Соленый подходит к колонне и застывает в почти неподвижной позе.

Сообщая о приходе Вершинина, Анфиса обращается главным образом к Ирине («… ты же будь ласковая, вежливенькая…»), потому что про себя она предназначила Вершинина для нее.

Когда сестры с удовольствием говорят «влюбленный майор», у Соленого появляется антипатия к Вершинину: слишком обрадовались ему сестры, он всецело завладел их вниманием. Соленый молча стоит у колонны до реплики: «Потому что, если бы вокзал был близко, то не был бы далеко…»

Вершинин собирается уходить. Прежде, чем решиться, он должен взглянуть на Машу.

Появление Кулыгина. Он говорит: «Маша меня любит, моя жена меня любит», — как раз в тот момент, когда она ненавидит его всеми силами души. Он сообщает Маше, что «в четыре часа сегодня мы у директора». Маша не в силах скрыть своего раздражения. Оно было всегда. Но обычно Кулыгин эту трудность побеждал. А вот сегодня, то ли потому что такой день, то ли из-за встречи с Вершининым, Маша настроена более решительно. Отсюда интонация удивления у Кулыгина: «Милая Маша, почему?» Сопротивление Маши для него не новость, но ведь надо же соблюсти форму, и Маша соглашается безнадежно, через боль и злость: «Хорошо, я пойду, только отстань, пожалуйста».

Сейчас нам важно уловить внешнюю логику поведения героев. Не надо ничего окончательно фиксировать. Позднее, когда будет найдена внутренняя логика каждой мизансцены, многое изменится в сегодняшнем рисунке.

## 23 октября 1964 года

### Застольная репетиция второго акта. Сцена Маши и Вершинина.

Нужно найти, обнажить внутреннее действие сцены. Обратите внимание на то, что Маша говорит о благородстве, о воспитанности, а Вершинин предает свою жену довольно неблагородно («Что за ничтожество!»). Надо понять, что в доме у него такая трясина, такой ужас, что ему некуда деваться. Здесь вообще всем некуда деваться. Если Маша и Вершинин пришли в дом вместе, значит, у них назначено свидание. В этом городе больше некуда пойти. Они пришли сюда, потому что здесь вечером праздник: ждут ряженых. Что особенного {181} в этой встрече? Тут идет скрытый спор Маши и Вершинина. Маша хочет вывести Вершинина из состояния безнадежности, и ей это, в общем, не удается. Слова Маши о любви к военным («… в нашем городе самые порядочные, самые благородные и воспитанные люди — это военные») — это ее слова любви к Вершинину. Вершинин на это отвечает: пить хочется. Это его попытка отвести разговор в другую сторону. Но Маша ждет от него не объяснения в любви. Ей важно узнать, способен ли Вершинин на решительный шаг, может ли он что-нибудь изменить в своей жизни. Вот этого шага Вершинин сделать не может. В конце концов, он говорит ей о любви, но это не то, чего она ждет. Здесь нужно уловить тот драматизм столкновений, который протянется дальше. Здесь началась драма Маши, которая завершится в четвертом акте. И очень важно, чтоб это был не рациональный разговор двух людей, а разговор, происходящий в любовной сцене. Ведь и Маша, в конце концов, принимает Вершинина таким, каков он есть. Смех же ее — это смех не от счастья, а скорее от понимания невозможности счастья.

### Сцена Ирины и Тузенбаха.

Что предшествовало началу сцены? Тузенбах приходит вместе с Ириной. Он провожает ее каждый день. Очевидно, он опять говорил ей о любви. Но если сцена Маши и Вершинина — это объяснение взаимно любящих, то здесь было объяснение без взаимности.

В характере Тузенбаха есть одна загадочная черта: он почему-то говорит Ирине всем известные вещи («У меня тройная фамилия. Меня зовут барон Тузенбах-Кроне-Альтшауэр, но я русский, православный, как вы»). В чем природа этой его особенности? Что бы он говорил дальше, не будь здесь Маши и Вершинина?

*(С. Юрский считает, что Тузенбах обязательно искал бы людей. Ему люди не мешают, он самый счастливый в этом акте. Он рад и философствовать, и просто поговорить, он надеется на любовь Ирины. И эта надежда дает ему счастье)*.

У Юрского верное ощущение этого человека, но следует уточнить исходное положение: Тузенбах не счастлив, а хочет быть счастливым. Тузенбах понимает, что между ним и Ириной пропасть. Отсюда его постоянная экзальтация. Когда он говорит, что будет работать, будет счастлив, то ему невольно хочется сострадать. Он не Вершинин, он действует, стремится к действию — и что из этого выходит? Ничего. Это обратная сторона той же медали.

{182} Однако нельзя отдаваться анализу ощущений и настроений. Надо ближе подойти к действию. Какова действенная задача Тузенбаха в этой сцене?

*(С. Юрский считает, что Тузенбах хочет заставить Ирину посмотреть на мир другими глазами, взглянуть на мир широко)*.

В целом это верно. В этой сцене Ирина сосредоточена на своем: я хотела работать, теперь работаю, а радости нет, только усталость. Тузенбах же хочет заставить ее думать о другом: о любви, о будущем. Ведь слова, обращенные к ней в этой сцене, — это опять его объяснение в любви. То, что он говорит о своей немецкой фамилии, — это его попытка пошутить. Ирина в этот момент может улыбнуться. Но она не может, не хочет слушать о любви — в этом драматизм положения Тузенбаха.

Следующий кусок второго акта кончается репликой Ирины: «Что вы молчите, Александр Игнатьич?» Вопрос существенный. Действительно, что же происходит с Вершининым во время разговора Маши, Ирины, Тузенбаха, почему он молчит?

Очевидно, Вершинин думает о своих отношениях с Машей, он, по существу, решает, что ему делать. И когда понимает, что сделать ничего не может, он говорит, «что счастья нет, не должно быть и не будет для нас…» Это уже новый кусок акта. Здесь продолжается спор Маши и Вершинина, но в иной, возможной при других форме. Поэтому в нем может принять участие и Тузенбах. Но общего разговора не получилось, потому что Маша и Вершинин говорят о своем, а Тузенбах — о своем. Поэтому понятен смех Маши, которого не понимает Тузенбах, и логична его реплика: «… трудно с вами спорить, господа!».

Как включены в действие Ирина, Чебутыкин, Федотик, Родэ? Все они имеют отношение к тому, что происходит между Машей и Вершининым. Как с точки зрения традиций дома Прозоровых должны относиться к роману Маши и Вершинина?

Второй план сцены: открытый роман Маши и Вершинина.

Поведение Маши только тогда имеет цену, когда она делает то, что не одобряется всеми. Ирине очень трудно, она любит Машу, но поощрить этот роман не может. А Маша не из тех, кто унизит себя тем, что будет скрывать свою любовь. Маша в этом доме l’enfanl terrible. И еще надо понять, что по тем временам это было чудовищное несочетание: немолодой человек, уже дважды женатый, обремененный семьей и… открытый роман с Машей. Это тягостная штука. Все к ним хорошо относятся, но это безнадежно, бесперспективно и неприлично. Именно поэтому Ирина пытается создать хорошее настроение. {183} Она спрашивает у Вершинина: «Что вы молчите, Александр Игнатьевич?»

Свободно чувствует себя, по существу, только Тузенбах, он единственный, кого не смущает этот роман. А в целом здесь ощущается зона напряженности. Каждый входящий должен это положение отыграть, тогда сцена будет действенной.

Стоит только начать играть нечто пасторально-идиллическое, сцена неминуемо провалится. Надо всегда добираться до действия.

Даже реплика Соленого: «Но все-таки я честнее и благороднее очень, очень многих» — действенно связана со вторым планом. Соленый, несомненно, имеет в виду роман Маши и Вершинина. Он угрожает заговорить о том, что всеми тщательно умалчивается.

Интересно, что один (Тузенбах) все сделал, чтобы добиться успеха, другой сделал все наоборот, а любви не добился ни тот, ни другой.

## 29 октября 1964 года

### Второй акт

Первую половину акта определяют отношения Маши и Вершинина и реакция на них окружающих. Теперь надо выявить важнейшие события второй половины акта.

Здесь происходит распад дома, но очень важно, чтобы этот процесс происходил не злонамеренно, а обыденно: пошлость вползает в дом. Наташа не разрешила принимать ряженых. Для нее самой это дело ординарное. Для всех других это равнозначно отмене праздника. Нужно, чтобы у людей было предвкушение хорошего праздничного вечера, дом этот всегда был маяком добра, тепла, веселья. А сегодня происходит зримое крушение. Огонек погас.

*(Л. Макарова спрашивает: почему все так подчиняются решениям Наташи?)*

Вопрос существенный. Эти люди не могут противиться чужой воле. Об этом пьеса. Наверное, каждый знает случаи, когда человек не может сбросить с себя гнет чужой воли. Надо хорошо прочувствовать прошлое дома. Перечить Наташе — значит идти на скандалы, которые для сестер нестерпимы.

*(Л. Макарова интересуется, какое у Наташи должно быть ощущение в доме. Она ведет себя спокойно, как хозяйка? Или ей приходится, утверждая себя, на чем-то настаивать?)*

Наташа чувствует себя совершенно спокойно. Она уверена, что все делает разумно и к сестрам относится хорошо. Сквозное действие Наташи во втором акте — спасти дом Прозоровых. {184} Взять всю заботу о доме на свои хрупкие плечи. Ход ее мыслей примерно таков: они все непрактичны, неприспособленны, и если не я, то все пропадет.

Для Андрея во втором акте главное, чтобы Наташа не узнала о проигрыше. Боязнь базарного скандала заставляет все больше уступать ей в мелочах.

Тузенбах во второй части акта искусственно возбужден, он на взводе, он веселится, но веселье его тревожное. Военные занятия Тузенбах презирает, но служба обеспечивает его материально. Уходя в отставку, он оказывается человеком без профессии и не знает, как сложится его жизнь дальше. Он непрерывно говорит о радости труда, он сам себя в этом убеждает, потому и веселье его тревожное, взвинченное.

Во второй части акта все переживают несколько истерически-напряженную ситуацию. В обыденных вещах Чехов раскрывает жизненные трагедии. Поэтому действие этого акта должно идти не плавно, а с внутренними взрывами.

Драма Соленого в том, что, желая приблизиться к Ирине, он сам воздвигает стену, которая безнадежно его отдаляет.

В сцене Тузенбаха и Соленого последний открыт, он говорит с Тузенбахом, как с уже убитым человеком. Смысл его реплик таков: я против тебя ничего не имею, голубчик, но я тебя убью, такова уж жизнь, тут уж ничего не поделаешь. Раньше я был склонен считать, что смерть Тузенбаха — неожиданность. Но, пожалуй, Соленый действительно чувствует себя роковым. У него руки пахнут смертью Тузенбаха с первого акта. С печоринских времен многое изменилось. Нелепо в этой бытовой ситуации быть роковым, но эта нелепость случается.

В споре о черемше и чехартме Чебутыкин выглядит не лучше Соленого: каждый знает, что говорит о другом, но продолжает спор. Чебутыкин думает так: он упрям, а я еще упрямее. То, что Соленый делает специально, в насмешку, Чебутыкин делает всерьез. Он хочет поставить Соленого на место его же способом. Он не любит Соленого за то, что тот преследует своим чувством Ирину.

## 30 октября 1964 года

### Начало первого акта

Первая пауза должна быть большая, томительная. Комната будет залита солнцем. Ольга не просто поправляет тетрадки, а заставляет себя поправлять. Тишина должна быть звенящая. У Ирины такое состояние, что она могла бы заплакать не от чего-то конкретного, а просто так.

Здесь нет идиллии. Здесь уже накапливается отчаяние, которое потом разрядится с огромной силой. В этой паузе {185} и подход к первому монологу Ольги. («Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег»).

Слова Ольги не должны звучать информационно. Ведь все знают, что отец умер год назад, не в этом дело. Надо вести мысль дальше. И все должно звучать на октаву выше. З. Шарко не должна выплескивать свои эмоции в жестах и движениях. Наоборот, Ольга собранна.

О себе Ольга говорит скромно, вполголоса, а звонко звучит главное: «И только растет и крепнет одна мечта…» Ольга не должна в этот момент смотреть на Ирину. Пусть между ними не будет бытовой связи. Ирина продолжит ее мысль («Уехать в Москву») потому, что они живут одним настроением, одной надеждой. И Ирина говорит это не Ольге, а вообще, в пространство.

Начало спектакля при абсолютной достоверности не должно выглядеть обычным бытовым разговором, а иметь особый смысл и значение.

Именно это внутреннее волнение должен почувствовать Тузенбах, входя в гостиную. Он пытается понять, что здесь было, и догадывается, что разговор был не простой. После этого следует его рассказ о Вершинине. Это не монолог, а отдельные реплики, прерываемые игрой на рояле. Фразы как бы отделены небольшими цезурами. Сразу обнаруживается такт и чуткость Тузенбаха. Желая, быть может, отвлечь сестер, он в то же время не требует от них особого внимания.

Эта сцена прерывается репликой Соленого: «Одной рукой я поднимаю только полтора пуда…» В ответ на это Чебутыкин читает свой рецепт. Чебутыкин делает это, чтобы не отвечать Соленому. Тот надоел ему своими постоянными странностями. Трофимов должен положить реплику Чебутыкина на это отношение к Соленому. Иначе их сцена будет лишена смысла. А вот переход к Ирине (на ее реплику: «Иван Романыч, милый Иван Романыч!») Чебутыкин должен делать обстоятельно. Он собирается не торопясь, кладет газету в карман и его вопрос: «Что, девочка моя, радость моя?» — звучит не мелко, бытово, а крупно. Он счастлив, что Ирина обратила на него внимание.

Когда Соленый бросает Чебутыкину: «Года через два‑три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой», — то это воспринимается как продолжение их конфликта. И до какой же степени опустошения надо дойти Чебутыкину, чтобы, подчинившись воле Соленого, участвовать потом в его дуэли. Какой чеховский парадокс! «Все делается не по-нашему», — скажет Ольга.

## **{186}** 31 октября 1964 года

### Первый акт

«У лукоморья дуб зеленый…» Эти слова Маша говорит в состоянии раздумья, рефлексии. Таким останется состояние и дальше, до прихода Вершинина. Но у Ольги, Ирины, Тузенбаха, напротив, настроение возбужденное. Экзальтация этого куска явная, обнаженная. Все долго сдерживали свои чувства, а сегодня они прорвались.

Когда Маша встает, Ирина не должна печально смотреть на нее. Не надо играть уход Маши раньше времени. Ирина надеется, что сестра останется. Если Ирина с самого начала сцены стоит, пригорюнившись, то Маша не вносит драматического контраста в общее настроение. Когда же Маша своей «мерлехлюндией» разрезает общее возбуждение, создается сильный драматический эффект. Намечается тот самый поток столкновений и страстей, который внутренне движет пьесой.

Но о «мерлехлюндии» Маша должна говорить с внешней веселостью, тогда будет яснее ощущаться драма. Страдание надо максимально сдерживать, а не обнажать. Это принципиальное положение.

Ферапонт приносит пирог от Протопопова. Протопопов «появляется» здесь в первый раз. Поэтому Анфиса должна подать это крупно.

Когда Вершинин говорит: «Такова уж судьба наша, ничего не поделаешь», — то это переход от интимного разговора к общему, к философским рассуждениям. Здесь он обращается ко всем, поэтому в этот разговор может вступить Тузенбах. Чебутыкин, говоря о «низеньких» людях («Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой, но люди все же низенькие…»), имеет в виду Соленого. Трофимов все время должен протягивать конфликт с Соленым. И здесь есть скрытая насмешка над Соленым. Но, не выдержав взгляда Соленого, испугавшись, он переводит разговор на себя: «Глядите, какой я низенький».

Сестры почувствовали неловкость из-за выпадов Соленого, разговоров Чебутыкина, поэтому они обрадовались звуку скрипки. Скрипка их выручила. И они с охотой переводят разговор на другое: на Андрея и Наташу.

## 2 ноября 1964 года

### Третий акт

Определяющее событие этого акта — пожар. Пожар идет уже длительное время. В комнате будет нагромождение мебели, полыхающие красным огнем окна. Все будет оправдано пожаром, но, конечно, декоративный сценический образ следует понимать шире. Художник стремится передать в этом {187} акте тему смещенной, разрушенной жизни. Пожар выявляет переживания героев. Ночь, сумятица, тревога, у каждого прорывается то, что его мучает. Первой это делает Анфиса, она, видно, давно чувствует отношение Наташи. А Наташу события ночи доводят до срыва. Каждый человек в этот час испытаний раскрывается по-своему, обнаруживает свою человеческую суть. Для Наташи пожар — не горе, не бедствие, а нарушение порядка, угроза ее покою. Ей не нравится, что кругом погорельцы, что дом полон народу. Наташа срывается на скандал.

Ольга в этой критической ситуации одна сохраняет достоинство и самообладание. Говоря условно, процесс распада дома в этом действии особенно интенсивен. Именно поэтому Ольга держится изо всех сил. Капитан на тонущем корабле. Личное мужество и духовная стойкость Ольги по-чеховски трагически сочетаются с ее безоружностью перед агрессивным хамством Наташи. Только что Ольга услышала признания Анфисы. Она потрясена ими. Она понимает, что только Наташа могла довести Анфису до такого состояния. Входит Наташа. Она говорит: «У нас так много народу везде, куда ни пойдешь, полон дом. Теперь в городе инфлюэнца, боюсь, как бы не захватили дети». Ольга: «В этой комнате не видно пожара, тут покойно…» Отвечая Наташе так нейтрально, Ольга готовится к решительному разговору с ней. Трагично, что такая сильная и собранная женщина, как Ольга, не может решительно сказать Наташе, чтоб та оставила в покое Анфису. Ольга пасует перед хамством Наташи. Эта ее слабость трагична. Но она не беспричинна. Ольга надеется ценой уступок сохранить мир в доме. В данном случае худой мир для нее лучше доброй ссоры. Кроме того, ей трудно дать отповедь Наташе еще и потому, что та делает вид, будто лично к сестрам ее недовольство не относится.

Кулыгин пришел, чтобы найти Машу. Когда входит доктор, Кулыгин прячется, ибо боится, что пьяный доктор может сказать то, что Кулыгин не хочет услышать. В нем совмещаются две крайности: любовь к Маше, ревность и страх, что о ее измене узнают. Когда в комнату входят Ирина, Тузенбах, Вершинин, — Кулыгин выходит из своего убежища.

Сцена в третьем действии для Чебутыкина важнейшая, центральная. Чебутыкин, этот старичок, впадающий в детство, в пьяном состоянии страшен для всех, потому что способен сказать все. Все, что мучает его обычно, прорывается, когда он пьян. Он, как гроза, как смерч, идет по дому, и все скрываются от него: прячутся Кулыгин и Наташа, уходит Ольга. Недаром Кулыгин об этом обычно безобидном старике сейчас говорит: «Этакий разбойник».

{188} Как понимать участие Кулыгина в разговоре о концерте? Очевидно, здесь дело в том, что разговор о концерте идет помимо Кулыгина. Решают, будет ли играть Маша в концерте, и исключают его из этого решения. Вмешиваясь, Кулыгин хочет заявить о себе, о своих правах на Машу.

У Вершинина же очень неловкое положение после такой наивной защиты Кулыгиным своих прав. И он говорит: «Вчера я мельком слышал, будто нашу бригаду хотят перевести куда-то далеко». Подтекст этой реплики таков: вам нечего опасаться. Но то, что может быть утешением для Кулыгина, с горечью воспринимает Тузенбах. «Что ж? Город тогда совсем опустеет», — говорит он в ответ Вершинину. Тузенбах трагически переживает неудачу Маши и Вершинина. Он заинтересован в этом романе, но видит, что и это рушится. В третьем действии у Тузенбаха появляется сознание бессмысленности всех действий. У него ничего не выходит, у Маши и Вершинина тоже ничего не вышло. Все не получается, все не складывается. Тузенбах стал грустнее и мудрее. Однако эти черты не имеют ничего общего с внутренней пассивностью или безразличием. Наоборот, Тузенбах горячо заинтересован в близких ему людях, в победе их любви. В идеале ему кажется, что Маша должна уехать вместе с Вершининым. Но этого не происходит, и это трагично не только для Маши, но и для Тузенбаха. Видя, как опустил руки Вершинин, опускает руки и Тузенбах. Поэтому у него возникает: «Если бы мне было позволено отдать за вас жизнь свою!» Вот какое желание остается у него, и это единственное желание, которое действительно сбывается.

## 11 ноября 1964 года

### Четвертый акт

Дуэль Тузенбаха — основное событие акта. Это решающее событие, его надо играть с первой сцены. Для Тузенбаха главное — забота об Ирине. Она не должна ничего узнать! Поэтому он торопливо прощается с Федотиком и Родэ. Ирина, почувствовав этот скрытый нерв, спрашивает у Чебутыкина, что произошло на бульваре. Если не играть дуэль как важнейшее событие акта, тогда первая сцена будет просто сентиментальным прощанием.

Тайна дуэли проходит через все действие четвертого акта. Чебутыкин намеренно не ответил Ирине о дуэли. Когда же эту тему затронул Кулыгин, он резко оборвал его («Не знаю. Чепуха все».) Тема дуэли опять повисла, опять ушла в подполье.

Так она висит на протяжении всего акта. Отношение всех персонажей к предстоящей дуэли очень важно.

{189} Чебутыкин здесь виновен больше всех. В своем равнодушии, опустошенности он доходит до цинизма: «… одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно?» Почти все знают о дуэли, но никто не собирается ее предотвратить. Чехов ведет здесь речь о человеческом эгоизме.

*(С. Юрский говорит, что герои пьесы до конца не уверены в реальности поединка. В те времена это случалось не столь уж часто. Другое дело, что они не прониклись чувством опасности и позволили свершиться дуэли.)*

Не могу с этим согласиться. О дуэли знали все, но активного противодействия не последовало. Эта бездеятельность сродни жесточайшему эгоизму. А если у Чехова не сказано прямо, что все ждут дуэли, так в этом и проявилось его писательское мастерство. Дуэль живет во всех разговорах подспудно, поэтому у персонажей как бы нет прямой необходимости немедленно действовать. Но, вскрывая все внутренние процессы, надо идти до логического конца. Только тогда можно ощутить истинную вину героев пьесы.

## 12 ноября 1964 года

### Последняя застольная репетиция

С чем приходят герои к четвертому акту?

В образе Ирины очень важно внутреннее движение. В первом акте Ирина счастливее всех, она действительно верит в будущее. Разница в годах между Ириной и другими сестрами очень существенна. Ирина искренне ждет добра от жизни. А в четвертом акте она уже знает, что ждать нечего.

А какой процесс у Соленого? Соленый едва ли не единственный человек, исключая, конечно, Наташу, который осуществляет свою страшную программу действий. Его жизнь сосредоточивается на одной цели: убийстве Тузенбаха. Это становится его маниакальной идеей, он не может от нее освободиться. Человеческое все больше уходит от него. Он уже ни с кем не может общаться. Единственный человек, с которым он мог разговаривать, оказался на его пути.

Что скрывается за репликой Маши: «Мой здесь?» О ком она спрашивает: о Кулыгине или Вершинине? На первый взгляд, этот вопрос относится к Кулыгину, но по сути дела речь идет о Вершинине. Если бы Маша говорила о Кулыгине, она бы не стала объяснять дальше: «Когда берешь счастье урывочками, то становишься злющей». В письме Чехов писал, что Маша не страдает, не переживает, она только злится. Эта деталь очень важна, о ней нельзя забывать. Состояние Маши особенно ясно раскрывается в реплике о Соленом: «Он может ранить барона или даже убить». Она так занята собой, что говорит это спокойно.

{190} В характере Чебутыкина интересна одна подробность: то, что раньше он говорил пьяным, здесь, в четвертом акте, он повторяет трезвым: «… мы не существуем, а только кажется, что существуем…»

Тайна дуэли проходит через все действие акта. Тема дуэли очень важна для современного звучания пьесы. Сначала бездеятельность приводит к опустошенности. В итоге она помогает совершиться преступлению.

*(С. Юрский говорит, что, обращаясь к Ирине в последний раз «Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили…», Тузенбах на самом деле хочет сказать другое. Вернее, он хочет что-то услышать от Ирины, но она молчит, и он говорит о кофе. И все же Тузенбах уходит на дуэль просветленным. Чехов не раз описывал преддуэльное состояние. Тузенбах всю ночь думал о своей жизни, о жизни вообще. Он мудр, у него здесь пушкинское настроение. Трагедия Тузенбаха в том, что он понял: Ирина — рояль без ключа, душа ее закрыта, в нее не проникнуть. Останься Тузенбах жив, Ирина бы полюбила его, а он бы разочаровался в ней. Здесь было бы то же, что в чеховском рассказе «Три года». А сейчас происходит нечто близкое к финалу «Чайки». Треплев застрелил себя потому, что разочаровался в Нине. И Тузенбах, любя Ирину, понимает, что она «рояль без ключа». И все, что он здесь говорит о глазах, о волосах, это как бы отзвук того, что он уже пережил.)*

Сложности, о которых говорил Юрский, конечно, есть, но их надо сводить к простым действиям, иначе можно не добраться до конца. Если говорить о результате, то в сцене ухода на дуэль Тузенбах должен быть действительно просветленным. Тогда его уход будет трагичным.

В четвертом акте единственный счастливый человек — это Анфиса. Это символично у Чехова. Человек, которому за восемьдесят, у которого нет будущего, говорит о своем счастье. А те, у кого впереди долгие годы, все несчастливы. Но Анфиса искренне радуется своему счастью и так же искренне это надо играть.

*(О. Басилашвили говорит, что чувствуется резкая разница между Андреем первого и второго акта, а в последующих она менее уловима.)*

Это верно. По сравнению с первым, светлым актом во втором появляется тема подавленной воли. В третьем акте он уже точно знает о Протопопове и молчит. Он проиграл состояние свое и сестер, он завяз в паутине жизни.

Однако и в этом образе заложена многозначительная чеховская тайна, которую надо ощутить и выявить. Чем ниже опускается Андрей, тем шире становятся его суждения, его {191} взгляд на мир. Если поначалу он сосредоточен на мыслях о своей судьбе, то в последнем акте он мучительно размышляет не столько о себе, сколько о жизни вообще.

Четвертый акт полон напряженного драматизма. Сестры не могут быть счастливы. Они цепляются за жизнь. Люди заставляют себя верить, заставляют жить.

Век дела, деятельности противостоит трагическому бездействию. Глубочайшая заинтересованность общим — это то, чего хотел Чехов. Недаром он писал свою пьесу перед 1905 годом. В «Трех сестрах» не может быть открытого оптимизма. Он скрытый. Он в понимании губительной силы бездействия, в чеховском протесте против этого бездействия.

## 13 ноября 1964 года

### Первый акт. Торт от Протопопова.

Прежде, чем говорить о Протопопове («Не люблю я Протопопова, этого Михаила Потапыча или Иваныча. Его не следует приглашать»), Доронина должна взглянуть на торт. Торт этот необычайный, поэтому на него можно обратить внимание. Он большой, воздушный, розовая пена. С тортом надо говорить, как с Протопоповым. Он сейчас превратился в торт. Эта неприятная минута перебивается более сильным и сложным впечатлением — появлением Чебутыкина с самоваром.

Трофимову нужно начать сцену, как комический номер. У Чехова здесь есть «обман». Сцена начинается вроде бы смешно, а потом в ней обнаруживается такое человеческое, такое настоящее чувство, что оставаться в природе смешного нельзя. Чебутыкин входит первый раз один, быстро оценивает обстановку, а потом выводит денщика с самоваром. Он здесь, как Наполеон перед сражением. Появление самовара вызывает смех, улыбку. Но первой своей фразой Чебутыкин должен перекрыть эту реакцию. Он скажет сейчас самое сокровенное («Милые мои, хорошие мои, вы у меня единственные, вы для меня самое дорогое, что только есть на свете»).

Перед появлением Вершинина, когда Тузенбах вышел за ним в прихожую, сделаем маленькую паузу: момент ожидания Вершинина. В эту минуту Соленый должен смотреть на Ирину, ему важно, как она реагирует на приход Вершинина. Ему вообще надо определить места, где он преследует Ирину взглядом, и она не любит и боится этих пристальных взглядов Соленого.

В окружении трех сестер Вершинин должен чувствовать себя отлично. Тут начинает выстраиваться линия Маши и Вершинина. Ольга и Ирина говорят о Москве («… вы из Москвы… Вот неожиданность!»), а Маша и Вершинин смотрят друг на друга. Внимательный взгляд Маши здесь очень {192} хорош, а оправдан он тем, что Маша смотрит на Вершинина и вспоминает его. И когда говорит, что вспомнила: «О, как вы постарели! Как вы постарели!» — возникает пауза. Ольга и Ирина чувствуют возникающий контакт и слегка переглядываются от неловкости.

Монолог Вершинина: «Такова уж судьба наша, ничего не поделаешь» — Копеляну нужно обращать ко всем. Для развития роли очень важно, чтоб здесь все могли поверить: вот пришел настоящий, большой, светлый человек.

Выход Андрея. Ирина хочет показать Вершинину рамочку, которую ей подарил Андрей, и, взяв рамку, протягивает ее Вершинину, стоя по одну сторону от Андрея. По другую сторону стоит Маша. Андрей, таким образом, со всех сторон окружен сестрами. Он ими любовно подается.

Когда Вершинин говорит: «… нет и не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы не нужен умный, образованный человек», — Ирина вслушивается в его слова внимательно и заинтересованно. Она может понимающе переглянуться с Тузенбахом. Ведь Вершинин говорит то, о чем они сами много думали. Отношения Ирины и Тузенбаха сейчас таковы, что когда Ирина не примет объяснения Тузенбаха, это будет неожиданностью. Неожиданно, что это не любовь, а всего лишь дружба, духовная общность.

В конце своего монолога Вершинин обращается к Маше («А вы жалуетесь, что знаете много лишнего»), она проходит мимо него и говорит Ольге: «Я остаюсь завтракать». Эта реплика Маши должна прозвучать очень сильно. У Маши изменилось настроение, это важно для всех. Потому и Ирина с радостью обращается к Ольге: «Право, все это следовало бы записать…»

Весь первый акт должен идти по нарастающей. Каждый эпизод, каждое новое событие сильнее предыдущего. И сейчас появление Кулыгина должно разрезать действие. Кулыгин ходит в доме широко, как свой человек. И говорит, говорит в наивном убеждении, что к его голосу все прислушиваются. После этого особенно логичной кажется первая реплика Ирины в сцене с Тузенбахом: «Маша сегодня не в духе. Она вышла замуж восемнадцати лет, когда он казался ей самым умным человеком. А теперь не то».

Сцену Ирины и Тузенбаха дадим крупным планом, на фурке. Фурка выезжает к самой рампе. Выезд оправдан уединением. В гостиной остаются только Ирина и Тузенбах, остальные в глубине сцены. Однако Соленый к ним не присоединяется. Он, как зверь в клетке, ходит по сцене, не выпуская из виду Ирину и Тузенбаха. Лаврову нужно не останавливаться, вся сила здесь в монотонности его движения. Если {193} Соленый остановится и станет откровенно смотреть, это уже будет нехорошо. Ведь он ведет себя так, что ему нельзя бросить упрека: он не подглядывает, а просто ходит по комнате. Ирина и Тузенбах разговаривают неподвижно. Они чувствуют присутствие Соленого. Здесь зримо завязывается узел отношений (Ирина — Тузенбах — Соленый), который столь драматически разрешится в четвертом акте.

## 14 ноября 1964 года

### Первый акт. С выхода Наташи.

Встреча Ольги и Наташи: «На вас зеленый пояс! Милая, это нехорошо!» Наташа смущается. Видя это, Ольга должна ее ободрить. Шарко может улыбаться, кивая Наташе на ее оправдания: «Но ведь это не зеленый, а скорее матовый». Слегка обняв ее за плечи, она ведет Наташу к гостям. Сейчас все еще мило между ними.

Наташу встречают общим шумом, возгласами. Пришла гостья — это новое обстоятельство.

Реакции на выходы новых гостей должны быть энергичными. Выход Федотика и Родэ — церемониальный марш. Федотик, видя, что все уже завтракают, отбегает назад, к двери, где с огромной корзиной цветов застрял Родэ. Наконец, они входят и, печатая шаг, проходят вокруг стола, опуская корзину у ног именинницы. Федотик собирается всех фотографировать. К этому надо приготовиться. Все встают, принимая «выразительные» положения, Родэ даже полулежит на полу, как на фотографиях того времени. Только Соленый напряженно и якобы безучастно стоит сбоку. Выдержка тогда бывала очень большой, поэтому пауза должна быть длинной. Когда Федотик убрал камеру, все облегченно вздохнули и задвигались. Разрядка. Одна Ирина стоит в той же позе. От обстановки этого дня, от поздравлений она немного в состоянии шока. Поэтому Федотик и говорит ей: «Можете двигаться, Ирина Сергеевна, можете! Вы сегодня интересны!»

## 16 ноября 1964 года

### Первый акт

Первая часть монолога Ольги у Шарко уже получается. Но не улавливаю разницы между разными частями монолога. До реплик офицеров («Черта с два!», «Конечно, вздор») у Ольги одно состояние, состояние бодрости, надежд, а потом все меняется. Опять возникает усталость, опять головная боль. И, может быть, в этот момент Ольга снова берется за проверку гимназических тетрадей. Здесь вернулась усталость, и здесь же идет ее преодоление. Вот на этом преодолении усталости, невеселых мыслей нужно строить весь монолог.

{194} Мыслям Ольги вторит Ирина. Но Ирина, самая юная из сестер, больше других ждет от жизни. Слова Ольги: «Сегодня ты вся сияешь, кажешься необыкновенно красивой» — должны находить опору в действительном самочувствии Ирины. У нее конкретное физическое осязание тепла, весеннего настроения.

Монолог Тузенбаха («Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна!») должен возникнуть именно теперь, потому что об этом заговорила Ирина. Хорошо, что у Юрского по форме монолог звучит импровизационно, но мысли зрелые, выношенные.

Когда Маша собирается уходить, Ольга и Ирина должны объединиться, а не оставаться порознь: уход Маши горек и труден для сестер.

После реплики Соленого («Потому что если бы вокзал был близко, то не был бы далеко…») возникает маленькая пауза от неловкости за Соленого. И от этого же слова Тузенбаха: «Шутник, Василий Васильевич». Но Соленый не унимается. Теперь он дразнит Тузенбаха своим «Цып, цып, цып…»

У Вершинина тут трудное положение. Он сумел оценить то, что происходит между Тузенбахом и Соленым, заметил, как смущены сестры, но все это он отметил внутренне, только для себя. Это проскальзывает в его реплике: «Да, да, конечно».

Машина фраза «Я остаюсь завтракать» должна прозвучать как неожиданность. Тут явный перелом в ее настроении. Встреча с Вершининым, по существу, будет сыграна в этом кусочке. И тем труднее для Маши появление Кулыгина. Когда он говорит о директоре гимназии: «Превосходная, светлая личность. Великолепный человек», — Маша не выдерживает. Она резко встает и переходит от рояля к дивану. Она готова взбунтоваться против Кулыгина. Кулыгин все замечает, но, делая вид, что ничего не было, продолжает: «Вчера, после совета, он мне говорит: “Устал, Федор Ильич! Устал!”» В эти слова Кулыгина нужно вложить мысль о простоте великого человека. Смешное несоответствие: подчеркнутая значительность тона при ничтожности повода.

Выход Наташи. В одном из писем Чехов писал, что у него в пьесе четыре интеллигентные женщины. Значит, Наташа не исключается из интеллигентного круга. Ее мещанство интеллигентное, а не лавочное. Поэтому в первом акте не должно быть никакого явного жеманства. Иначе можно пойти против Чехова и подвести Андрея.

Нам важен каждый момент в развитии действия. Не должна быть упущена ни единая возможность. Ольга должна более приветливо встречать Наташу. Сегодня праздничный день, пришла еще одна гостья, скоро можно садиться за стол. {195} Сейчас у всех хорошее настроение. Но когда Ольга увидит на Наташе зеленый пояс, нужно, чтоб ее от этого внутренне качнуло. И уже потом она испуганно скажет: «На вас зеленый пояс!»

После шутки Чебутыкина Наташа выбегает из-за стола. К ней спешит Андрей. За столом поют студенческий гимн. Пение должно быть затаенным, направленным на Андрея и Наташу. Андрей понимает это и потому говорит: «Они все добрые, сердечные люди…» И здесь пение усиливается. Наташа и Андрей садятся на диванчик. Фурка вывозит их к рампе.

*(К О. Басилашвили)*. Не надо захлебываться в потоке нежных слов. Попробуем иной ход, иное физическое самочувствие. Андрей сидит на диване, но не приник к Наташе, а отклонился в другую сторону. Его тело располнело, он напряжен, ему даже физически трудно дается это объяснение. Ему было тяжело на него решиться, и сейчас он должен преодолеть собственную нерешительность. В этом объяснении Андрей искренен, и вместе с тем он как будто сам убеждает себя во всем, что говорит Наташе. Наташа придвигается к нему, все завершается поцелуем. Поцелуй будет медленным, долгим, как в замедленной съемке. Входят два офицера и, увидев целующуюся пару, закрывают букетами лица. Хор за столом звучит форте.

## 18 ноября 1964 года

### Первый акт

Акт должен идти по линии непрерывного нарастания, как подъем на лестницу. Всякий новый выход — подъем на новую ступеньку. Каждый должен определить, как он включается в общую атмосферу действия. Это не значит, что все должны быть просто веселее. Каждый остается в логике своего характера. Чебутыкин, например, шутит мрачно, но все более решительно, а Маша все более дерзко. Эту жизнь в двух планах должен продумать для себя каждый.

К финалу общий градус настроения должен быть столь высоким, что выход двух офицеров с букетами встречается так возбужденно, будто он и есть главное событие. Таким здесь должен быть накал праздничности.

С этой точки зрения меня особенно не удовлетворяет общая сцена за столом. Она слишком вялая по своим реакциям. Когда Кулыгин говорит: «Желаю тебе, Ирина, жениха хорошего», — это должен услышать Чебутыкин. Он будет шутить над Наташей. И Наташа должна здесь как-то отреагировать. Реплика Маши: «Выпью рюмочку винца! Эх‑ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!» — должна быть {196} услышана и принята за столом. Тогда Кулыгин, переждав общий шум, сможет сказать: «Ты ведешь себя на три с минусом».

Ольга, прежде чем сказать: «За ужином будет жареная индейка и сладкий пирог с яблоками…» — может на минутку встать со своего места, поглядеть, есть ли у всех еда в тарелках, здесь важен у Ольги мотив хозяйки.

Каждый должен продумать свою линию и жизнь в этой сцене с полной отдачей. Сейчас в ней ощущается какой-то профессиональный скепсис. Чехова с этим играть нельзя. Здесь все должно быть неподдельным, искренним. Особенно важно, чтобы во второй половине акта было не театральное ощущение праздника, а жизненное, правдивое, узнаваемое. Надо, чтобы в нем была грустная, звенящая нота. Если первый акт не закончится душевностью, теплотой, значит, он не состоялся. Потому что второй акт уже другой. Он звучит контрастом первому.

Сейчас в первом акте все делается не по-чеховски, а привычно, театрально. И если это не изменится, то отдельные актерские удачи ни к чему не приведут. Для Чехова мало одной добросовестности. Нужна активнейшая жизнь каждого персонажа.

## 19 ноября 1964 года

### Второй акт

Сцена почти темна. Одиноко сидит Андрей. Входит со свечой Наташа. Увидела Андрея, испугалась. Не сразу поняла, что это он. Удивилась, что читает в таком мраке («Ты, Андрюша, что делаешь? Читаешь?») Вся первая сцена идет на фоне гармошки, колокольчиков, женского смеха. Масленица. Потом остается один заунывный звук гармошки.

Наташа, уходя, должна чмокнуть Андрея. Это не поцелуй, как в первом акте. Она его просто чмокает.

Ферапонт приносит бумаги. Басилашвили должен брать бумаги, не поворачивая при этом корпуса. Взял, посмотрел и отложил: скука в них смертная, в этих бумагах.

Когда Андрей говорит: «Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов…» — перед «Протопоповым» сделаем небольшую паузу. Дальше Протопопова уже ехать некуда, и Андрей это мучительно сознает. О Москве он говорит как о голубой мечте…

Ферапонт искренне хочет услышать, что говорит Андрей, но до него долетают только отдельные слова. На них-то он и реагирует. Когда он отвечает Андрею, что в Москве не был, «Не привел бог», — подтекст может быть такой: и слава богу. Для него Москва почти край света, где творятся диковинные {197} и непонятные вещи. В этом бытовом диалоге нужно обнажить его парадоксальность.

Андрей берет в руки бумагу. Это будет запечатанный пакет, который он повертит, но так и не распечатает. Андрей не должен много шевелиться. Здесь нужна статика, неподвижность. Если уж он меняет позицию, то это должно быть крупно, иначе получается мельтешение.

Он встает и уходит, когда в передней раздается звонок. Он не хочет никого видеть. Уходя, он забирает с собой горящую свечу. Маша и Вершинин приходят в темноту. Только отблески пламени от печки. Маша проходит к дивану. Вершинин ждет. Она села, молча пригласила его. Он подошел, встал, опершись на спинку дивана. Маша смотрит на пламя.

Входят Тузенбах и Ирина. Разговаривая, Тузенбах ходит по комнате и неожиданно видит Машу и Вершинина. Их встреча должна быть подобна заговору влюбленных. Ведь любовь Маши и Вершинина не секрет для Тузенбаха, а о его чувстве к Ирине знают все.

Но Ирина не включается в эту линию. Она мечется по комнате, не может найти себе места, села, встала, опять села. Она чувствует себя неприкаянной. Ирина говорит: «Как я устала!» В этот момент Маша и Тузенбах могут понимающе переглянуться. Это втягивает в действие Машу и подчеркивает, что Тузенбах стал родным в доме. Он, как и Маша, хорошо знает Ирину и ее усталость от работы, ее неудовлетворенность. То, что Тузенбах родной в доме, очень важно. Тем трагичнее будет дальнейшее.

Ирина не может простить себе, что на телеграфе нагрубила женщине. Но, рассказывая об этом, не следует прямо говорить о своих переживаниях, нужно спрятать их за шутку, как бы преодолеть в себе. Тогда всем станет ясно, что это главное событие. Коротко сказав о нем, Ирина тут же спрашивает: «Сегодня у нас ряженые?» Подтекст вопроса таков: не будем заниматься мною, моим настроением. Когда Ирина просит постучать Чебутыкину, Тузенбах делает это охотно и торжественно: это моя обязанность, я готов ее исполнять. Всякое желание Ирины Тузенбах — это верно у Юрского — выполняет с душевной готовностью и сам получает от этого радость.

Хорошо, что слова о Чебутыкине и Андрее («Надо бы принять какие-нибудь меры. Вчера доктор и наш Андрей были в клубе и опять проигрались») Попова говорит в нервно-возбужденной интонации. Очень не деловой, не практический тон этих слов противоречит их конкретному смыслу. И получается то, что нужно: совершенно ясно, что никто ничего не сделает. «Меры» принять они не могут.

{198} «Что ж? Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем», — это предложение Вершинина должно прозвучать с оттенком иронии. Тузенбах соглашается, как бы принимая условия игры. Если в монологах Вершинина не будет юмора, то будет риторика. «Давайте помечтаем… например, о той жизни, какая будет после нас, лет через двести-триста», — это должно прозвучать не всерьез, а с юмором. Но потом, развивая свои мысли, он говорит серьезно, он думает о серьезности своих отношений с Машей, он спорит с ней.

## 20 ноября 1964 год

### Второй акт

Паузу после спора Вершинина и Тузенбаха разрезает реплика Чебутыкина: «Бальзак венчался в Бердичеве». Эта реплика не должна звучать повествовательно. Чебутыкин не сообщает другим, что Бальзак венчался в Бердичеве, а сам ощущает это как парадокс: Бальзак и… Бердичев. Ударение на «Бердичеве». Фраза должна повиснуть. Чем сильнее она повиснет, тем лучше. Реплика Чебутыкина прозвучала резким диссонансом.

Ирина тихо повторяет: «Бальзак венчался в Бердичеве». Она задумчиво отходит от рояля: так, быть может, сложится и наша судьба…

Тузенбах ощутил ход мыслей Ирины: «Жребий брошен. Вы знаете, Мария Сергеевна, я подал в отставку». Ирина уже знает об этом и не очень разделяет эту идею, потому он обращается к Маше. Тузенбах сообщает о своей отставке в надежде на поддержку, на сочувствие, а его-то и не оказалось: «… Не люблю я штатских», — говорит Маша.

Когда мимо дома, звеня бубенцами, проедут масленичные сани, все должны в этот момент прислушаться. Федотик и Родэ перестают играть на гитаре. Каждый останавливается в предвкушении праздника, который потом сорвет Наташа.

Соленый, прежде чем войти, должен недолго задержаться в дверях, оценивая идиллию, которая царит за столом.

Входит Наташа. Она полна своим, она только что была у Бобика. Она ищет, с кем бы ей поговорить. Посмотрела, поискала наиболее внимательные глаза и сделала роковой выбор, обратившись к Соленому. Он никак этого не ожидал. Хорош у Лаврова тут оттенок легкого издевательства. Наташа говорит: «Это необыкновенный ребенок». Соленый отвечает вежливо, как бы соглашаясь: «Если бы этот ребенок был мой…» Наташа усмехается, не представляя такой возможности. Соленый отходит к столу и продолжает совершенно неожиданно: «то я бы изжарил его на сковородке (наливает водку) и съел бы» (выпивает).

{199} *(Г. Штиль спрашивает, как должны реагировать другие на то, что оскорбили женщину)*.

Это не должно восприниматься как оскорбление. Если это так, значит, неправильно строится внутренняя жизнь. Наташу все ненавидят. И Соленый «вмазал» ей по заслугам. Другие этого не могут, а вот он может.

## 21 ноября 1964 год

### Второй акт

После монолога Вершинина («… и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье») Маша смеется. Видимо, своим смехом Маша выражает несогласие с Вершининым. В этом споре каждый говорит о своем — Вершинин, Тузенбах и Маша, каждый говорит о глубоко личном, о своей любви. Вершинин видит, как относится Маша к его словам. И преодолевая в себе это неудобство, он должен заставить себя продолжать дальше. В этой сцене Маша вообще спорит не с Тузенбахом, а с Вершининым. Он наивно оправдывает свое бездействие, а она смеется над ним. Вершинин отвечает: «Все-таки жалко, что молодость прошла…», т. е. будь я молод, я бы рассуждал, быть может, как вы. Он выбил этим у Маши все козыри, и она говорит: «Скучно жить на этом свете, господа!»

Уйти от Вершинина надо позднее. Иначе получается, что они просто поссорились. Понятно, что произошла внутренняя размолвка, но не стоит это вытаскивать на поверхность.

Когда Анфиса приглашает Вершинина пить чай («Пожалуйста, ваше высокоблагородие… простите, батюшка, забыла имя, отчество…») — нужно показать, что у Анфисы недоброе отношение к Вершинину. Она его уготовила для Ирины, а он оказался женат. Мало того, у него что-то с Машей. Анфисе это не нравится. Поэтому она с ним неприветлива, и его имени, отчества особенно знать не желает. Это и должно проявиться в ее обращении к Вершинину. У Анфисы своя жизнь, свои отношения со всеми. Плохо, если будет нянька «вообще».

Сцену Наташи и Соленого нужно обострить. Все включены в нее с самого начала. С момента, когда за столом услышали голос Наташи («Грудные дети прекрасно понимают») — все слушают, все ждут: неужели Соленый промолчит? Сказав про ребеночка, Соленый должен подойти к столу (там все давятся от смеха) и спокойно выпить рюмку: запить ребеночка. Затем он наливает про запас другую, нарочно забирает все конфеты, которые Тузенбах принес Ирине (так я буду поступать со всеми подарками, адресованными той, которую я люблю), и уходит. Все это он должен проделать спокойно, как ритуал.

{200} Вершинин говорит Маше: «Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его». Внутренний смысл здесь таков: так и мы со временем привыкли бы друг к другу.

Когда Наташа читает Маше нотацию да еще на плохом французском языке, Тузенбах едва сдерживает смех. Наташа это замечает и уходит. Тогда раздается общий долго сдерживаемый смех.

В сцене Тузенбаха и Соленого («Ну, давайте мириться.

Давайте выпьем коньяку») — Соленый должен проявить характер. Он убирает рюмку. «Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова». Соленый хочет сказать, что между ними стоит Ирина. Это должно быть понятно. Этот кусок можно было бы назвать так: неудачная попытка сблизиться. Соленый говорит здесь Тузенбаху то, что никогда бы никому не сказал: «Когда я вдвоем с кем-нибудь, то я ничего, я как все, но в обществе я уныл, застенчив и… говорю всякий вздор».

Тузенбах встречает эту откровенность с душевной улыбкой, но Соленый уже на себя рассердился за эту откровенность и продолжает зло: «Но все-таки я честнее и благороднее очень, очень многих».

Тузенбах не может всерьез отнестись к этим откровениям. Теперь он почти не слушает Соленого. «Подаю в отставку», — говорит Тузенбах. Разговор вдвоем не получился, и каждый продолжает свое.

## 23 ноября 1964 года

### Второй акт. С фразы Вершинина: «Не я, то хоть потомки потомков моих…»

Реплика Чебутыкина «Бальзак венчался в Бердичеве» должна врезаться в предыдущий разговор. Трофимову нужно рассчитать время так, чтобы он со своей репликой мог вклиниться в спор Вершинина, Маши, Тузенбаха.

Выход Соленого должен состояться чуть позже, чем положено по ремарке. Он появляется непосредственно перед репликой Чебутыкина «Цицикар». Чебутыкин поднимается с кресла и говорит прямо Соленому: «Цицикар». Затем обходит его, показывает на газету: «Здесь свирепствует оспа». Эта реплика должна прозвучать демонстративно, как будто Соленый и есть «оспа». Эта «оспа» потом будет стоить Чебутыкину «чехартмы». Таким образом более остро выявятся отношения Соленого и Чебутыкина. Чебутыкин стремится поддразнить Соленого и уйти от него подальше.

В прошлый раз было верно, когда после реплики Соленого («Я даже немножко похож на Лермонтова…») Юрский {201} выдерживал большую паузу. И только после нее говорил: «Подаю в отставку. Баста!» Эта пауза подчеркивала, что разговор внутренне исчерпан. Ее надо сохранить.

Схватка Соленого и Чебутыкина (чехартма и черемша) должна быть сильнее. Во время схватки то один, то другой выходят в центр, и сцена кончается в центре.

После реплики Андрея: «Довольно, господа! Прошу вас!» — за сценой слышится мотив «Ах вы, сени мои, сени», мимо дома проезжают ряженые. Поэтому Тузенбах спрашивает: «Когда приедут ряженые?» и запевает: «Ах вы, сени, мои сени…».

Когда за столом услышали, что Тузенбах и Андрей запели «Сени», все подходят и подхватывают. Андрей, подбадриваемый всеми (это похоже на представление его сестрами в первом акте), идет плясать. Пусть Басилашвили танцует так, как не умеющий танцевать грузный, полный человек. Потом все как бы приглашают сплясать Чебутыкина, и он пляшет, сидя в кресле.

Дальше, когда Тузенбах пьет с Андреем на брудершафт, все должны сыграть добродушное, ироническое отношение к пьяненькому Тузенбаху.

Соленый врезается со своим спором: «В Москве два университета».

Здесь все, кроме Андрея и Тузенбаха, должны явственно зашептать: «Т‑с‑с…», попытаться утихомирить Соленого. Он рвется в драку, ищет повода вызвать барона на дуэль и, может быть, вызвал бы здесь, не будь барон пьяным.

Вальс начинает танцевать Маша, напевая: «Барон пьян, барон пьян…» Ей вторят и идут танцевать Ирина с Федотиком. Наташа выходит и застает танцующие пары. Чебутыкин пританцовывает в кресле. Наташа все это наблюдает и, пошептав в ухо Чебутыкину, уходит. Уходя, она может провальсировать. Она осуществила свою программу действий и, довольная собой, кружится в вальсе. Чебутыкин передает Тузенбаху распоряжение Наташи. Вальс смолкает. Тут, в который раз за этот вечер, меняется настроение всех вместе и каждого в отдельности.

Андрей не должен уходить сразу после реплики «Одним словом, я не знаю, мне решительно все равно». Он должен хлебнуть здесь полную меру стыда. Он услышит все, что ему скажут Ирина, Маша. «Мещанка» — вот реплика на его уход.

## 25 ноября 1964 года

### Второй акт

Выходит Наташа с двумя свечами, по-хозяйски обходит комнату, проверяет, нет ли кого-нибудь за колонной, ставит одну свечу на стол, другую на рояль. Выходит горничная, {202} вопросительно смотрит на Наташу: не надо ли что-нибудь еще сделать.

В доме новая хозяйка — вот что должно быть ясно.

В сцене ухода Андрея и Чебутыкина первый должен играть то, что происходит за сценой; он боится, что их застанет Наташа. Поэтому Андрей торопит Чебутыкина, а тот живет в другом ритме.

Басилашвили не надо стараться быть смешным. Если Андрей будет осторожно, украдкой идти по своему дому, то это и так будет смешно: хозяин ходит у себя в доме как злоумышленник. Он слышит шаги Чебутыкина, поворачивается к нему. Он боится, что другие их услышат. Нельзя упускать из виду объекта внимания, который находится за сценой.

Их диалог, который начинает Чебутыкин («Жениться я не успел…») — это продолжение разговора, который они вели до выхода. «Жениться не нужно. Не нужно, потому что скучно», — отвечает Андрей. Хотел сказать — потому что гнусно, мерзко и посмотрел при этом на дверь.

Не надо Чебутыкину («Так-то оно так, да одиночество») обращаться непосредственно к Андрею, от этого фраза приобретает узкий, частный смысл, а это размышление огромного человеческого значения.

«Сегодня я играть не стану…» Конечно, он будет играть. Тема проигрыша висит над ним во втором акте. Но как слабый человек, он сам себя уговаривает. Чебутыкин согласно кивает. Он знает, что Андрей так же не будет играть, как он не будет пить. Поэтому он и не спорит с ним.

Когда Андрей спрашивает: «Что мне делать, Иван Романыч, от одышки?», Чебутыкин отвечает сердито, ибо Андрей задал ему больной вопрос.

В сцене Ирины и Соленого Лавров сейчас ведет объяснение по прямой, в манере Соленого, в его обычном тоне. Но в этой сцене можно идти другим путем. Соленый неожиданно видит Ирину. Она уходит от него, оказалось, что он спиной к ней, и, стоя так, он начинает говорить то, к чему себя давно готовил: «Давеча я вел себя недостаточно сдержанно, нетактично. Но вы не такая, как все, вы высоки и чисты, вам видна правда… Я люблю, глубоко, бесконечно люблю…» — вот здесь Соленый поворачивается и падает на колени. Ирина не может уйти. Она никогда не видела его в этом качестве. Ирина может сделать беспомощный жест руками, как бы желая поднять его с колен. Соленый на коленях, какой бред, никогда не могла себе такого представить.

Он продолжает говорить, стоя на коленях, но в ее глазах не видит ничего, кроме страха. «Ну, да все равно. Насильно мил не будешь», — он тяжело встает с колен.

{203} В этом решении характер сцены резко изменится. Главным будет не наступление на Ирину, а драма Соленого, который воздвиг такую стену между собой и другими, что его самый искренний порыв вызывает только отчуждение.

Наташа входит в совершенно другом ритме, деловито рассматривая, где что происходит.

«Бобик спит?» — Ирина должна задать этот вопрос между прочим. Наташа рассказывает о Бобике: «Я говорю ему: “Бобик ты мой! Мой!”» Здесь нужно резко раскрыть глупость материнства Наташи.

После приезда Протопопова нужен контраст между колебаниями и нерешительностью Наташи («поехать разве на четверть часика прокатиться…») и решительностью тона, с которой она бросает горничной: «Скажи, сейчас». И быстро уходит, чтобы не встретиться с Ольгой, потому что в передней раздался звонок.

Входят Ольга, Кулыгин, позднее Вершинин.

Пусть Шарко сделает длинный проход по первому плану; Ольга устала, у нее утомленный вид, замедленная походка… Кулыгин спрашивает у Ирины, где Маша и кого ждет внизу Протопопов. Ирина должна ответить отрешенно. До реплики: «В Москву! В Москву!» ей ничего не надо больше играть.

Ольга одним ухом все слушает. Она поняла все, что произошло в доме, и тогда говорит: «Совет только что кончился. Я замучилась».

Когда Кулыгин спрашивает: «И Маша ушла? Куда она ушла?», Вершинин перехватывает его взгляд, здесь это очень важно. Вершинин говорит: «Стало быть, надо уходить?»

Сцену ухода надо играть, крепко сидя на стуле.

«Что ж, позвольте пожелать вам всего хорошего», — говорит Вершинин, а сам сидит. «Всего хорошего», — говорит Кулыгин и продолжает сидеть. Ему не хочется уходить, он боится, что Маши нет дома. Неподвижно сидят Ирина и Ольга. В общей статике есть большая выразительность. Каждым прожит нелегкий день, и все погружены в свои мысли. Наконец, Кулыгин пересилил себя, встал, ушел.

«В Москву! В Москву!» Ирина должна говорить это не тоскливо, не ноющим голосом, а действенно и категорично, как будто у нее перехватило дыхание.

## 26 ноября 1964 года

### Второй акт

Давайте изменим выход Наташи. Сейчас ее выход звучит в унисон сцене, а надо, чтоб она ее резала, чтоб ее поведение составляло контраст настроению этого вечера. Это интереснее для сцены и характернее для Наташи.

{204} Наташа говорит с Андреем о Бобике. Бобик — это новая тема. Она будет эту тему играть весь акт. Ей необходимо убедить Андрея в своем. Бобик здесь главный аргумент.

Когда Андрей говорит: «Да ведь это как сестры. Они тут хозяйки», — Наташа отвечает: «И они тоже, я им скажу». Вот здесь надо подчеркнуть, что Наташа им скажет сама. Она снимает с него ответственность, это для него важно. В этой сцене видно, как Андрей постепенно опускается. Умный, тонкий человек не может противостоять дурной воле Наташи. Кажется, он ей сейчас возразит. Но нет. Он долго смотрит на нее и молчит. Молчание Андрея истолковывается ею примерно так: что с ним говорить!

В продолжение всей сцены Андрей находится в каком-то оцепенении, поэтому движения могут быть самые минимальные. С Ферапонтом он говорит ласково. Андрей с ним дружит, как можно дружить с дворовым псом.

Андрею хочется с кем-то поговорить. Он только что сказал Наташе, что «нечего говорить», но это не так, на самом деле ему очень хочется поговорить. А Ферапонт лучший собеседник, которого послала ему судьба, потому что он ничего не слышит. Это надо подчеркнуть в мизансцене. Ферапонт отдал бумаги и собрался уходить, но Андрей, что-то спрашивая, задерживает его, ему хочется поговорить.

Намечается контраст между его внешним оцепенением и внутренней напряженной жизнью.

«Чепуха», — Андрей говорит это не Ферапонту, а себе. Все чепуха. И то, что Ферапонт говорит о купце, который объелся блинами, и то, что Андрей навсегда потерял университет — все чепуха.

В разговоре с дедом Андрей постепенно уходит в себя. «Я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов», — здесь он совсем ушел в себя. Здесь жуткий парадокс. Если Андрей сам ощутит этот парадокс, то в его монологе будет настоящая глубина.

В сцене с Вершининым Маша говорит: «Меня волнует, оскорбляет грубость, я страдаю, когда вижу, что человек недостаточно тонок…» Обратите внимание, как строит сцену Чехов. Ведь через несколько минут, когда Вершинин получит письмо от дочери и уйдет, Маша и сама будет грубой, злой, крикнет на Анфису.

Реплику Вершинина: «Да‑с… Но мне кажется, все равно, что штатский, что военный…» Копеляну нужно увести в шутку. «Русскому человеку в высшей степени свойствен возвышенный образ мыслей», — надо дать понять, что это он, русский интеллигент, так сам о себе думает. А когда речь идет о том, что «с женой замучился, с домом замучился…», {205} Вершинин говорит это с юмором — он говорит это о себе. Потом, рассказывая о своих семейных неурядицах, понимает, что зашел слишком далеко, и уже говорит о своем отношении к Маше. Вот тут должна наметиться попытка сближения: «Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз». Когда близость стала опасной, Маша встает с дивана, садится на другое место: «Здесь светлей», — и смеется, глядя на Вершинина.

Вершинин не должен подходить к ней. Он продолжает сидеть, как сидел, и говорить, несмотря на ее смех: «Я люблю, люблю, люблю…» — надо стараться этим резать ее смех, привести ее к серьезному. Ведь так строится вся сцена: сначала Маша хочет заставить Вершинина говорить серьезно, а он уводит разговор в шутку, а теперь Вершинин говорит серьезно, а она смеется.

В споре Соленого и Чебутыкина важно, чтобы Трофимов по-разному разговаривал с Ириной и спорил с Соленым. Ему приятны светлые воспоминания о Кавказе, о вкусных тамошних угощениях, а тут этот Соленый вмешивается!

Лавров должен стрелять первой же репликой («Черемша вовсе не мясо…»). Каждый из них говорит о своем, надо раскрыть бессмыслицу этого спора. Когда его уже прекратили, Чебутыкин с ненавистью поглядывает на Соленого: он ему испортил хороший рассказ.

*(Э. Попова подошла к Трофимову — Чебутыкину, тронула его рукой за плечи).*

Это хорошо, его действительно надо успокоить после этого глупого спора. Вот он оттаял, и поэтому пляшет вместе со всеми, сидя в кресле.

Нужно, чтобы все сыграли спор Соленого и Андрея, попытались шепотом их успокоить: скандал висит в воздухе. Удаляясь, Соленый вдруг резко поворачивается, смотрит на всех, потом уходит четко, по-военному.

«Ряженых не будет». Для Андрея это очень трудное место. К этому времени у него в душе уже столько накипело, что должно прорваться в этой реплике. Он читает, но ведь он понимает все, что происходит. Он видит, что пришла Наташа. С ужасом ждет, что сейчас будет. Все это время Андрей готовится к реплике. Он должен себя чувствовать сейчас, как на Голгофе. Ему должно быть безумно трудно произнести эти слова: «Видишь ли, моя милая, Наташа говорит, что Бобик не совсем здоров…»

Выходя, Наташа может напевать мелодию, которую только что играл Тузенбах. Она еще звучит у нее в ушах. Наташа добилась своего, все ушли, и она в отличном настроении.

{206} Пожалуй, Макарова может сделать все три выхода, напевая вальс, но сначала только чуть-чуть, а затем все сильнее и сильнее.

Следующая репетиция — прогон двух актов.

## 30 ноября 1964 года

### Третий акт

Ольга и Анфиса входят в комнату вместе. Маша лежит слева на кушетке. Конечно, Ольга внутренне встревожена. Но не стоит сразу идти к шкафу, передавать Анфисе вещи. Опасно уйти в самые вещи. Нужно, чтоб Ольга принесла с собой ужас всего, что она видела. Поэтому сначала лучше пройти по первому плану сцены. Остановилась у стола, задумалась, не слушает Анфису: все, что та рассказывает о пожаре, ей хорошо известно…

А когда Анфиса замолчала, Ольга очнулась. Подошла к шкафу, начала собирать вещи. Нет, торопиться не обязательно. Это не главное. Это уже никого не спасет. Главное: «Что же это такое, боже мой!» Вещи надо давать, не разбираясь в них, подряд. Перед лицом такого горя все надо отдавать.

На фразе: «Вершинины бедные напугались… Их дом едва не сгорел» — Ольга пусть присядет на диван к Маше, но обращаться прямо к Маше не нужно. Ольга понимает, что это Машу особенно волнует, но сообщает мимоходом, деликатно. О докторе можно говорить, уже прямо обращаясь к Маше. Запои доктора — общая тема в доме. Она касается всех. А о жене Вершинина она говорит уже не Маше. И в этот-то момент, повернувшись, видит Анфису на коленях.

Ее поразило положение, в котором она увидела Анфису. Но главное здесь не утешение, а стремление понять, что произошло. Ольга догадывается, что здесь замешана Наташа. Отсюда решение поговорить с ней. Здесь, как и всюду, важна непрерывность внутренних ходов. Наташа сразу же все увидела и оценила. Шкаф открыт, значит, давали вещи погорельцам, правильно, надо помогать бедным, но не нарушая порядка. Подошла, закрыла шкаф. Видит Анфису. Поняла, что та на нее нажаловалась. Ее бесит, что Анфиса сидит, она не может уйти, пока та сидит.

Начало сцены лучше играть мягче. Наташа должна постепенно прийти к взрыву, а не начинать с него, как это сейчас получилось у Макаровой. Открыла дверь, вошла, увидела Анфису сидящей, все оценила, встретилась взглядом с Ольгой и вопросительно на нее взглянула, улыбнулась невинно и вопросительно. Улыбка обезоружила Ольгу, и она прошла мимо Наташи. Наташа подходит к шкафу. Она не просто {207} затворяет его дверцу. Она жестом как бы просит у Ольги разрешения это сделать: «У вас открыт шкаф, я не люблю беспорядка, можно я его закрою?» Надо постепенно накопить в себе гнев. Она видит Анфису сидящей, ее это бесит. Она прошла, подумала — вот теперь она встанет! Не встает. Прошла от шкафа мимо нее. Опять не встает. Наташа садится. Теперь она уже готова взорваться.

До сих пор говорила между прочим, сейчас на фразе: «Бобик и Софочка спят себе, спят, как ни в чем не бывало» — заговорила на основную тему: «Теперь в городе инфлюэнца, боюсь, как бы не захватили дети». Она недовольна тем, что дом полон народу.

Ольга подходит к креслу Анфисы. Хотела вот тут-то и объясниться с Наташей и вдруг сказала совсем иное: «В этой комнате не видно пожара, тут покойно».

Нужно сыграть это так, чтобы было видно, что Ольга хотела сказать совсем другое и не смогла. В этом отчасти и есть чеховское понимание комедии. Трагическое и так понятно, а вот эта интеллигентская беспомощность комична. Это та светотень, которая оттеняет трагическое.

Давайте еще раз всю сцену Ольги и Наташи.

«Не буду я начальницей». Это должно быть сказано так, чтобы все состояние Ольги вылилось в эту фразу. «Тебя выберут, Олечка, это решено». Ее смысл: кто это решил? Протопопов. А кто это устроил? Я.

«Я откажусь. Не могу. Это мне не по силам… Ты сейчас так грубо обошлась с няней…» Не теряйте внутренних связей, той логики, что за текстом, тут отношения все время развиваются, а не начинаются с каждой реплики сначала.

Маша должна так пройти мимо Наташи, чтобы та поняла: тут заговор против нее.

Тогда Наташа расходится вовсю, топает ногой: «Не сметь меня раздражать! Не сметь!» Ольга потрясена. Всем корпусом откиньтесь от Наташи. Наташа видит всю меру отчуждения Ольги и понимает, что хватила лишнего. И тут резко меняет тон. «Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем ссориться». Она здесь делает второй заход. Сначала переселила Ирину к Ольге, сейчас хочет, чтобы они обе переселились вниз, освободили ей весь этаж. А в четвертом акте сестры уже как бы на улице, весь акт происходит в саду.

Входит Кулыгин. Он ищет Машу. Его мучает ревность, в которой он не смеет сознаться. Когда он говорит: «Олечка, моя милая… Я часто думаю, если бы не Маша, то я на тебе бы женился, Олечка!» — то подтекст здесь такой: ты бы мне не изменяла.

{208} Входит Чебутыкин, но мыслями своими он там, среди погорельцев. Слова «Думают, что я доктор…» он должен обращать туда, за дверь. Там пожар, дети. Его просили посмотреть детей, считают его доктором, это-то и рождает его мучительный монолог.

Трофимову не надо играть просто пьяного, не увлекайтесь характерностью. Идет философский спор со струей воды: вот течет вода, ни одна капля назад не возвращается… Наткнулся на зеркало, увидел свое отражение, и от этого возникает: «Может быть, я и не человек, а только вот делаю вид, что у меня и руки, и ноги, и голова…» Чебутыкин должен увидеть в зеркале свой страшный лик: борода, всклокоченные волосы. Он подходит к зеркалу еще ближе. В руках полотенце. Протрите и не будет вас, — протрите ваше отражение. Протер, опять себя увидел: о, если бы не существовать! Зарыдал.

«Третьего дня разговор в клубе: говорят, Шекспир, Вольтер…» Вот это серьезно для него. И дальше: «Пошлость! Низость!» Это он говорит совершенно трезво. После этого идет то, что его особенно мучает: «И та женщина, что уморил в среду, вспомнилась…»

Монолог о часах надо обращать не к тем, кто в комнате, а к осколкам часов. Их уже убрали с пола, а он еще продолжает к ним обращаться.

Закончив главную свою мысль «… нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет» — он отходит, цепляется ко всем, как это бывает с пьяным: «Что смотрите? У Наташи романчик с Протопоповым», — это он заявил серьезно и громогласно. Вторично же повторяет: «… а у Наташи романчик с Протопоповым» — уже в другой, насмешливо-издевательской интонации. И затем совершенно серьезно: «Не угодно ли этот финик вам принять?»

На словах Вершинина: «Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски…» — пойдет фурка Маши. «Любви все возрасты покорны» — идет фурка Вершинина. На «Трам‑там‑там» и «Тра‑та‑та» Маша и Вершинин как бы отделяются на этот миг от всех окружающих. Доронина и Копелян не должны переглядываться: иначе их выезд не имеет смысла. К выходу Федотика фурки уедут.

## 3 декабря 1964 года

### Третий акт. С выхода Чебутыкина.

Наташа и Ольга не должны уходить сразу после появления Чебутыкина. Пусть останутся на какое-то время. Но ведут они себя по-разному. Ольга не реагирует на пьяного Чебутыкина, {209} она вся в том, что было до сих пор, а Наташа, наоборот, целиком поглощена Чебутыкиным.

Трофимова прошу помнить, что Чебутыкин имеет право быть пьяным ровно настолько, чтобы прочитывались его мысли, все то, что мучает Чебутыкина. Играть с полотенцем надо скупее, нельзя уходить в эти частности, иначе за ними пропадает смысл.

Попова и Юрский напрасно проходят мимо Чебутыкина, не фиксируя на нем внимания. Нужно включить его в свою жизнь. Увидев его, надо обязательно переглянуться, остановиться, сыграть это обстоятельство. Пьяный Чебутыкин — важное обстоятельство. Недаром в пьесе так много об этом говорят. Ведь это то, что разрушает человеческую жизнь. Смотреть на пьяного Чебутыкина нестерпимо больно. Вот это и надо играть.

О переводе бригады нельзя говорить информационно. Вершинин адресует это Кулыгину. Но не прямо, а маскируясь; он встает со своего места и говорит, прохаживаясь по комнате.

Большой монолог надо решать так, чтобы Вершинин свои мысли повторял снова и снова, а не начинал сначала. Кончая монолог, Вершинин напевает: «Любви все возрасты покорны…» Маша — «Трам‑там‑там…» Вершинин — «Тамтам».

Нужно сделать так, чтобы эти реплики воспроизводили музыкальный мотив фразы: «Любви все возрасты покорны». Тщательно выпевать не надо, но мелодия должна ритмически повторяться.

В танце Федотика нужны не современные па, а нечто вроде русской чечетки.

Должна быть затаенная горькая нота в этой лихой пляске. И фразу: «И хотел вам подарить записную книжечку — тоже сгорела», — нужно говорить с таким подтекстом: «Пропадай моя телега, все четыре колеса». Чем более лихо ведет себя Федотик, тем острее ощутима его горечь: дело не только в пожаре, он все больше теряет Ирину.

При выходе Соленого нужно выявить резкую разницу его внутренней и внешней жизни. Он идет совершенно спокойно, тихо, а, отвечая Вершинину, взрывается: «Нет, мне положительно странно, почему это барону можно, а мне нельзя?» Он пришел с решением вызвать барона на дуэль, а тот спит. Он уходит уязвленный, аккумулируя в себе злобную энергию неудачника.

После ухода Кулыгина Маша опять возвращается на диван. Акт начинается и завершается одной мизансценой. Маша пометалась, пометалась и вернулась на свое место.

{210} «Кто бы ни посватал, все равно бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы пошла…» Ольга должна говорить это не о себе, а для Ирины и Маши.

На словах «… молчание… молчание…» Доронина может взять подушку и закрыть ею себе рот.

Выход Андрея и Ферапонта — «Во-первых, я тебе не Андрей Сергеевич, а ваше высокоблагородие!» — сестры должны сыграть. Они не могут быть к этому равнодушны. Андрею кричать на Ферапонта нужно сразу, резко, как кричит сорвавшийся человек. Если бы он подумал, он бы уже этого не сказал. Такую ерунду умный человек не скажет.

Ключ, который Андрей берет у Ольги, — повод уйти. Но через несколько минут он решительно кладет его на умывальник. Поводы для ухода исчерпаны. Положив ключ, Андрей готовится к решительному разговору, который в общем-то не получается.

На сцене брат и три сестры. Они разобщены. Они все порознь. Не хочется быть вместе, видеть чье-то лицо. Горько и стыдно за Андрея, и каждый переживает это отдельно. Но при мизансценической разобщенности нужно выявить единое внутреннее напряжение. Оно разряжается решением Ирины выйти за барона. Она идет на компромисс, чтобы как-то изменить жизнь. Попова должна ухватиться за эту соломинку как за единственный якорь спасения: слишком тяжелы потрясения этой ночи, Андрей переполнил чашу терпения. Это по-чеховски гениальная разрядка. Для Ирины это последняя вспышка, последняя попытка изменить судьбу. Так должны прозвучать ее слова: «Лучше Москвы ничего нет на свете!..»

## 4 декабря 1964 года

### Третий акт

Рыжухин обязательно должен принести сюда другой ритм. Ферапонт, придя в комнату Ольги, хочет устроиться надолго. Еще продолжается пожар, а он настроился на философию: «В двенадцатом году Москва тоже горела». Тогда будет понятно, почему Ольга говорит ему: «Ступай». Не надо вести речь о пожаре в двенадцатом году, обращаясь к Анфисе. Наоборот, надо это говорить широко, как очевидцу. Он настроился на эпический лад. «Слушаю», — уходит не очень довольный: не дали поговорить.

Когда Ольга увидит Анфису на полу, надо переглянуться с Машей. Они обе уже поняли, что здесь замешана Наташа. Анфиса могла повторять только ее слова.

У Наташи должно быть не вообще умиление Бобиком и Софочкой, а умиление от того, что они спят во время пожара.

{211} Фраза Наташи: «Говорят, я пополнела… и неправда! Ничуть!» — должна носить наступательный характер: это враги говорят.

Сцена объяснения с Ольгой («Я люблю в доме порядок!») должна идти по нарастающей. Каждый довод должен быть выше предыдущего. Этого пока нет, сцена не растет.

Реакция Ольги тоже должна нарастать. Но это не обязательно выражается в интонации. Может быть, в момент, когда Наташа разошлась вовсю, Ольге стоит подняться с дивана: такое случается первый раз.

Чебутыкин может мыть руки сухим мылом, рядом с льющейся струей. Закрыл кран, вытер сухие руки.

Фразу: «О, если бы не существовать!» — Чебутыкину надо заканчивать слезами. «Третьего дня разговор в клубе…» — это надо сказать совсем в другой интонации, трезво. Он отдает себе полный отчет в своих словах.

«И та женщина, что уморил в среду, вспомнилась… и все вспомнилось…» Под этим «все» должны лежать совершенно конкретные представления. Чебутыкину, наверно, вспомнилась и его неразделенная любовь. Тогда логично вытекает: «… стало на душе криво, гадко, мерзко… пошел, запил…» Смысл тут такой: и правильно сделал, и за грех не считаю, другого выхода и быть не могло.

У Соленого должно быть четкое противопоставление во фразе: «Почему же это барону можно, а мне нельзя?» Шел на Федотика, вдруг резко повернулся к барону: «Мысль эту можно б более пояснить…»

В сцене с Ириной Ольга должна не утешать ее, а готовиться к разговору о Тузенбахе. Этот разговор очень труден для нее, она знает, что Маша не согласна с ней. И она должна преодолеть ее внутреннее сопротивление. У Маши в этой сцене своя четкая линия действия. Во время горестного монолога Ирины она беззвучно рыдает на своей кушетке, уткнувшись в подушку, она страдает вместе с Ириной. Потом, когда Ольга говорит: «Ведь замуж выходят не из любви, а чтобы исполнить свой долг», Маша не может пропустить эту фразу. Ольга чувствует ее несогласие и настаивает, что есть мочи: «Я по крайней мере так думаю…» Между ними не было сказано ни слова, но теперь Ольга должна побороть немое сопротивление Маши, без этого действие остановится.

В сцене объяснения Андрея с сестрами у Басилашвили пока ничего не получилось. Ничего не накопилось, просто вышел очередной маленький скандал. Надо все это сделать крупнее, нужно аккумулировать свои переживания. Когда Андрей говорит, что служит в земской управе и доволен, — надо, чтобы было понятно: все это ложь. Он взрывается очень {212} быстро. Главный противник Андрея — молчание сестер. Если б они стали с ним спорить, он бы и дальше настаивал на своей лжи. Но они молчат, и это молчание сразило его. Давайте еще раз.

На «Оставь, Андрюша. Завтра объяснимся…» — он должен поворотом головы, движением ответить: нет, сегодня, не завтра. Он еще полон этой ложной энергии. Во всей его сцене есть логика, про себя он репетировал это объяснение, но это ложная логика.

Сейчас рисунок установился. Но это только схема сцены. Нужно наполнить ее жизнью.

Следует активнее включать все обстоятельства, резче реагировать. В самом начале сцены ушла за ширму Ирина — это удар по Андрею. Потом ушла Маша. Ольга сказала: «… Отложим до завтра», — и тоже ушла. Прошел по сцене Кулыгин — он мешает вести решительный разговор. Все это надо включить в жизнь Андрея.

## 9 декабря 1964 года

### Четвертый акт. Переход на сценическую площадку.

Действие начнется в саду, за столом. Провожают Федотика и Родэ. На прощание пьют шампанское. Потом все подходят к калитке: прощаться. Федотику и Родэ трудно уйти, но грусть нужно сдерживать, а не показывать. «Но тогда мы едва узнаем друг друга, холодно поздороваемся…» — грустная попытка пошутить.

В разговоре, который возникает между Ириной, Чебутыкиным и Кулыгиным, Тузенбах не принимает участия. Он живет предстоящей дуэлью.

Чебутыкин за столом, Ирина на скамье. Кулыгин стоит, а Тузенбах ходит в глубине сцены. Ирина взволнованно наблюдает за Тузенбахом. Отсюда и рождается ее вопрос к Чебутыкину: «Вы вчера были на бульваре, скажите, что произошло там?» Тузенбах подходит, слышит это. Ему не по себе, что говорят о нем: «Перестаньте! Ну, что право…» Он быстро уходит. Ирина должна это заметить. Это еще один тревожный сигнал. Раньше такого не было.

«Соленый стал придираться к барону, а тот не стерпел, сказал что-то обидное…»

Чебутыкин в это время должен молча глазами приказать Кулыгину: прекратите этот разговор. И сам прекращает: «Не знаю. Чепуха все».

Кулыгин говорит об Ирине так, как будто ее нет, хотя она тут же, за столом. Вся эта часть монолога выдает его беспокойство о Маше, он тревожно ходит по саду.

{213} Во время большого монолога («Вот сегодня уйдут военные, и все опять пойдет по-старому») он замечает, что его никто не слушает. Чебутыкин читает газету, Ирина думает о своем. Поэтому Кулыгин и замолкает.

Слышится игра на рояле. Наташа и Протопопов поют «Молитву девы».

Чебутыкина передернуло от этого, Кулыгин делает несколько шагов в сторону музыки: «Начальница еще не приехала?» Ольга нужна Кулыгину. Он знает, что предстоит прощание Маши с Вершининым. Ольга его спасет от этого.

Весь четвертый акт Чебутыкин находится в ожидании дуэли. Поэтому его жизнь здесь очень напряженная. «Сижу на тумбе я», — это значит: сижу как на иголках.

У Маши до предела обострены реакции. Она видела, как вышла с пением «Молитвы девы» Наташа, она все замечает, и это прорывается в ее фразе: «Сидит себе здесь, посиживает». Она звучит резко, почти зло, но эта злость объясняется состоянием Маши.

Чебутыкин не готов к вопросу Маши: «Вы любили мою мать?» Он сначала внимательно посмотрит на нее, увидит, что это серьезно, и тогда ответит: «Очень».

Слышен скрип коляски, которую везет Андрей. В зале еще только слышен скрип, а Маша уже видит Андрея, поэтому она говорит: «Вот Андрей наш, братец… Все надежды пропали».

Чебутыкин кивает. Вот с этим он полностью согласен.

Когда Андрей появляется, он встречается глазами с Машей. Она ушла. Пройдя несколько шагов, Андрей остановился, актеру надо оценить ее уход: «И когда наконец в доме успокоятся? Такой шум». Можно оглянуться на дом, но не адресовать фразу туда — иначе она будет звучать бытово.

Чебутыкин отвечает: «Скоро». Он должен сказать это философски, а не как ответ на конкретный вопрос Андрея.

## 10 декабря 1964 года

### Четвертый акт

Прощание Федотика и Родэ нужно проработать. После первого прощания Федотик и Родэ уходят, потом поворачиваются: еще раз проститься. Это порыв. Но фразу Тузенбаха: «Вы хороший, мы жили так дружно», — не надо накладывать на этот порыв. Нужно, чтоб здесь была пауза. Тузенбах и Федотик кинулись друг к другу не потому, что Федотик хороший, а потому, что они никогда больше не увидятся.

Федотику можно даже улыбаться, как человеку, которому не хочется улыбаться, а надо. Сцена прощания должна звучать не сентиментально, а драматично.

{214} «Стойте… Еще в последний раз». Федотик делает это не ради еще одной фотографии, а чтобы разрядить обстановку прощания, ухода. В этот момент все не могут стоять компактной группой, они рассеяны. И не зря Федотик говорит Родэ: «Да постой!»

Реплика Тузенбаха: «Даст бог, увидимся. Пишите же нам». Здесь важно подчеркнуть это «нам»… Подразумевается, что Тузенбах и Ирина — одна семья.

«Прощайте, деревья!.. Прощай, эхо!» Родэ не с деревьями прощается — это способ скрыть свое волнение.

Федотик не может остаться равнодушным к фразе Кулыгина: «Чего доброго, женитесь там, в Польше…» — она бестактна по отношению к нему. Он любит Ирину, сейчас она для него потеряна навсегда. Кулыгин совершает бестактность. Это надо почувствовать. Слова «Осталось меньше часа» Федотик ни к кому не обращает, он говорит свое… Говорит деловито. Но это и ответ Кулыгину.

После ухода Тузенбаха Ирине не надо садиться. Наоборот, она в беспокойстве ходит по саду, а к столу присаживается позднее…

Ирина совершенно не слушает историю о «рениксе», она в своих мыслях.

Кулыгин сосредоточен на своем, его волнует, где Маша. Поэтому он и проговорился Ирине: «Так-то оно так, только как-то все это не серьезно». Повернувшись, увидел ее тревожный взгляд, спохватился: «Впрочем, от души тебе желаю». Ирина должна оглянуться: что это такое, от меня что-то скрывают.

Маше нельзя вести диалог с Чебутыкиным, сидя на одном месте. Куски здесь разные, а пластически получается однообразно. Нужно менять мизансцены. «Вы любили мою мать?» — Маша спрашивает это, стоя за спиной Чебутыкина, реплика «Мой здесь?» произносится в центре сцены. Стоя там, увидела Андрея и ушла. С момента своего выхода Маша все время в движении. Она порывисто переходит с места на место, подстегиваемая внутренним беспокойством. «Опустеет наш дом. Уедут офицеры», — Андрей должен говорить это сразу после того, как уйдет Маша. Тогда будет понятно, что у него на душе, о чем он думает все это время.

«А жена?» — Чебутыкин спрашивает Андрея с таким подтекстом: ведь у вас такая чудная, милая жена…

После ответа Андрея ход мысли Чебутыкина таков — раз ты сам так думаешь, то я дам тебе совет: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи…»

Выходя, Соленый идет прямо на Андрея. Он не видит Чебутыкина. А когда увидел, то это для него неожиданно. {215} Он никак не думал застать его читающим газету. Поэтому его реплика должна прозвучать резко и напористо: «Доктор, пора! Уже половина первого».

Фразу — «Если кто спросит меня, Андрюша, то скажешь, что я сейчас…» Чебутыкин говорит между прочим. Это для него неважно. Главное: «Надоели вы мне все». Эта дуэль висела над ним. И вот это случилось. Пришел этот Соленый. Надо идти на дуэль.

*(О. Басилашвили считает, что либо Андрей не слышит слов Соленого, либо он должен что-то предпринять, потому что Андрей не может спокойно слышать, что Соленый собирается убить Тузенбаха.)*

Нельзя, однако, подходить к дуэли с наших позиций. Тогда существовала такая форма защиты чести. А если никто не предотвратил дуэль, так ведь об этом пьеса. Все говорят, говорят и никто ничего не делает. Драма — в трагическом бездействии людей. У них паралич воли.

Андрей ничего не сделает, но у него происходит нравственная оценка происходящего. Недаром Андрей говорит Чебутыкину, что «участвовать в дуэли и присутствовать на ней… просто безнравственно». Слушая Соленого, он думает примерно так: дуэль в наши дни! Этот дикий, варварский обычай существует до сих пор! И руки у него трупом пахнут. Что ж это такое? Такова логика его внутреннего монолога. Андрей не должен отключаться от Соленого. Он воспринимает каждое его слово. Муку своих переживаний он срывает на Ферапонте: «Отстань».

Сцена Ирины и Тузенбаха пойдет на фурке.

Всю сцену надо построить на пластической близости и внутренней разобщенности. «Скажи мне что-нибудь…» — тут у Тузенбаха требовательная сила. Это последняя ставка на понимание, на возможность контакта.

«Полно, полно!» Ирина тут не должна успокаивать, просто ей нечего сказать.

После этого — длинная пауза. И перевод разговора на другую тему. («Какие красивые деревья и какая, в сущности, должна быть около них красивая жизнь»). Энергии жить уже нет. Печаль его светла, но он знает, что идет умирать.

Прощание Маши и Вершинина должно происходить сбоку, у калитки. Кулыгину нужно выходить стремительно, как бы вслед уходящему Вершинину. Он может увидеть его. Вышел и сразу понял, что здесь было. В эту минуту, повернувшись, его неожиданно видит Маша. И, увидев, инстинктивно, сильным рывком, поворачивается обратно. Кулыгин должен все это пережить.

{216} Сестры сидят на скамейке, у калитки. Кулыгин, переминаясь, стоит рядом. Все жмутся на пятачке. Наташа хозяйкой, широко ходит по сцене. Обратите внимание, что последний монолог Наташи очень своеобразен. В нем нет даже намека на логику или мысль. Макаровой нужно произносить его так, чтобы он напоминал этакое журчание ручейка. Одно незаметно и бездумно переходит в другое.

Когда дело доходит до «цветочков» («И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах…») — не стоит вдыхать воображаемый запах. Наташа говорит о запахе кратко, деловито, ибо она лишена ощущения природы. С вилкой в руке Наташа делает широкий круг по сцене. Журчание переходит в крик. Все пошло на крещендо. Марш звучит сразу, без паузы, после крика Наташи. Музыка сначала слышится издалека. Сестры идут ей навстречу. Она все ближе. Круг движется вместе с движением трех женщин. Сверху по березовой аллее медленно идет Чебутыкин. Реплика Чебутыкина о том, что убит барон — это не информация и даже не сенсация. Тут должна быть ярость от того, что он, Чебутыкин, принимал участие в дуэли.

Ирина и Маша опускаются на скамью. Ольга стоит за ними. Музыка здесь усиливается. Монологи сестер должны звучать как клятва, но клятва, которую они дают не нам, не залу, а самим себе.

## 11 декабря 1964 года

### Четвертый акт

Здесь еще нет верного физического самочувствия. Четвертый акт происходит осенью. Солнце холодное, рассеянное. Все неуютно, неустроенно. Каждый должен почувствовать промозглость осеннего дня. Никому не хочется быть на улице, пить на улице шампанское, но в доме находиться невозможно. От холодного шампанского становится зябко, они передергивают плечами. Сильными порывами налетает ветер. Поднимают воротники.

«А со мной забыли проститься» — Чебутыкин не должен грустить по этому поводу: забыли и правильно сделали, что я на самом деле за человек!

Следующие фразы должны звучать иронично: «Приеду сюда к вам и изменю жизнь коренным образом… Стану таким тихоньким, благо… благоугодным, приличненьким…» Надо искать слово — благо… благоугодным, чтобы фраза имела такой подтекст: как вам того хочется… Сам-то он понимает, что ничего у него в жизни не изменится.

«Тарара… бумбия… сижу на тумбе я…» — вот здесь он разрядил свое состояние.

{217} Даже к собственной жизни он не может отнестись всерьез.

На это Кулыгин ему и говорит: «Неисправим, Иван Романыч!» Ответная реплика должна быть злой. Чебутыкин издевается над Кулыгиным.

Андрей тоже должен быть в пальто с поднятым воротником. Голова опущена. Тогда будет видно, что он думает, а не просто возит коляску. Он провозит ее из конца в конец сцены при общем напряженном молчании.

Чебутыкин не должен часто отрываться от газеты. Чтение дает ему право молчать. Когда Кулыгин говорит: «Маша хорошая, честная женщина», — Чебутыкин должен отреагировать примерно так: будь я пьян, я бы сказал, что у Маши роман с Вершининым, но я трезв и поэтому молчу. У него все время должен быть свой внутренний монолог.

Чебутыкин зло шуршит газетой. Он хочет заглушить «Молитву девы». От пения и смеха Наташи, от баска Протопопова всех передергивает.

Чебутыкинское «Тарара… бумбия… сижу на тумбе я…» должно быть положено на монолог Ирины. Он услышал, о чем она говорит, и подумал: а я сейчас пойду смотреть, как убьют ее жениха. Нужно тянуть непрерывную линию внутренней жизни.

Чебутыкин зло отвечает Андрею на слова о том, что участвовать в дуэли безнравственно. Зло и резко. Андрей сказал ему то, что он сам знает, что его мучает. Если это будет так, тогда станет понятно, чем Чебутыкин живет все это время.

Андрею нелегко произнести монолог о жене. Он должен искать слова, мучительно подбирать их. Чебутыкин понимает его.

И тут у Чебутыкина («Я, брат, завтра уезжаю… так вот тебе мой совет…») должно прорваться все, чем он жил до сих пор, все, что накопилось в его душе. В начале он говорит спокойно. Он должен здесь обмануть не только Андрея, но и зрителей. Вроде бы собирается дать добропорядочный совет и вдруг — прорывается: «… возьми в руки палку (помашите палкой в воздухе, вроде он дальше скажет: избей ее, как следует) и уходи… уходи и иди, иди без оглядки». Вместо добропорядочного совета дал совсем иной.

На этих словах появляется Соленый.

Чебутыкин весь акт живет в ожидании дуэли. Он знает, что придет Соленый и уведет его на дуэль. Увидев Соленого, Чебутыкин демонстративно садится и разворачивает газету. Потом, недовольно кряхтя, уходит за чемоданчиком.

Соленый задерживается. Эта минута очень важна. Здесь должна проявиться слабость сильного человека, который был {218} до сих пор как будто в этом смысле неуязвим. Но нельзя играть сцену прощания, ибо это сольется с атмосферой акта. У него — другое. Тузенбах мужественно пошел умирать, а Соленый побрел убивать.

Давайте еще раз. На крик «Гоп‑гоп» Соленый должен рвануться вперед: вот она — реальность дуэли! Он закрыл лицо руками, слезы для него невозможны. Повернулся, сделал несколько шагов, подержался рукой за спинку кресла, постоял так спиной к залу, взял себя в руки и четко ушел. Слабость прорвалась на один миг. Эта дуэль, к которой он так отчаянно стремился, в глубине души страшит и его. Это важно сыграть, чтобы была ясна трагическая бессмыслица дуэли.

Монолог Андрея («О где оно, куда ушло мое прошлое…») не должен быть декларативным. Нельзя терять непрерывности внутренней жизни Андрея. Тут он говорит о своем, личном. Андрей был молчаливым свидетелем приготовлений к дуэли. Он видел, как пришел Соленый и ушел Чебутыкин. Это еще больше обострило его тревожные раздумья. Монолог нужно оправдать кровью сердца. Монолог у него бесконечный. Он ходил по аллеям сада и думал, думал. А здесь его мысль выплеснулась.

Вершинин не прощается здесь с Ольгой. Подтекст его реплик («Мне пора…») таков: ведь я могу уйти и не увидеть Машу. Он не находит себе места.

«Все делается не по-нашему. Я не хотела быть начальницей, и все-таки сделалась ею. В Москве, значит, не бывать» — в этих словах Ольге не надо делать ударение на «начальнице», на «Москве», чтобы не было так, что именно и только это «не по-нашему». Мысль должна быть шире. Ольга говорит, чтобы заполнить молчание. Нет Маши. Это главное. И Вершинин говорит о жене и девочках, как бы вспомнив о них. Сказал два слова, и тема исчерпана.

Нужно больше рвать, резать беседу Ольги и Вершинина. Это вынужденная, а не гладкая беседа. Для него главное — нет Маши. Для Ольги — «все не по-нашему». По существу, Вершинин пережил прощание с Машей в этой сцене с Ольгой. Здесь должно быть сыграно прощание с Машей, которой нет. А когда они встретятся, он только постарается успокоить ее и уйти. Надо сыграть эту сцену так, как будто Машу он больше не увидит. Для Вершинина трагизм расставания сосредоточен именно в этой сцене.

«Что же еще вам сказать на прощание? О чем пофилософствовать?» Нет Маши, и, чтоб заполнить тягостные минуты, Вершинин возвращается здесь к привычной шутке.

{219} Здесь не стоит бояться иронии. Вершинин использует ее. Нужен умный и горький скепсис. Вершинин прожил трудную жизнь и вышел из нее мудрее.

Доронина хорошо говорит Вершинину «прощай» — почти спокойно: что ж, прощай. Прощание ею уже пережито. Она приникает к нему безмолвно, все в душе перегорело. Приникнув к Вершинину, она не выдерживает, рыдает навзрыд.

## 16 декабря 1964 года

### Прогон первого акта

Мизансцена монолога Ольги должна быть совершенно статичной. Сохранив эмоциональность, Ольга не должна растворяться в нахлынувших на нее чувствах. Ольга самая чуткая, самая нервная из трех сестер, но и самая сдержанная. Она может на мгновение поддаться слабости, но тут же преодолеет себя. В монологе — экспозиция всего образа Ольги. После него она может долго молчать. Рвать монолог резкими движениями не следует. Когда появляется внешняя резкость, то невольно внимание переключается на нее. А в этом монологе сестрам и зрителям надо следить за внутренней борьбой Ольги. Только тогда появится необходимый и непрерывный внутренний ритм.

Вершинин должен внимательно слушать Тузенбаха. Слушают друг друга, но каждый говорит о своем. Чтобы это получилось, Вершинин не должен отрываться от Тузенбаха.

Вершинин действительно слушает Тузенбаха, а думает свое. Реакция собеседника ему не важна. Тузенбах стремится понять другого, но сам остается непонятым и в силу этого внутренне одиноким.

Когда Кулыгин дарит Ирине книжку, она и Тузенбах откровенно смеются, а Ольга от внутреннего неудобства отворачивается. Книжка дарится не в первый раз. Но через минуту она должна взять себя в руки. Кулыгин нашелся, подарив книгу Вершинину, вот теперь она может повеселеть, улыбнуться.

Ирина должна найти здесь свою реакцию на Кулыгина. Ей неинтересно, что говорит Кулыгин, но она не может совершенно его игнорировать. Кивнула, отвернулась, встала вполоборота к нему. Когда он проходит к Маше, она наблюдает за ним внимательно. Тут важно не терять внутренних связей, иначе не будет верных отношений. С точки зрения бытового оправдания акт сыгран хорошо, но в быте нужно острее выявлять взаимоотношения. В этом существо задачи, которую еще предстоит решить.

## **{220}** 17 декабря 1964 года

### Прогон второго акта

Кульминация сцены Маши и Вершинина — реплика «Вы великолепная, чудная женщина». Но к ней надо подойти. Чувство должно клокотать с самого начала. Вообще же Вершинин проявляет здесь слабость: он идет на отношения, которые ничем не кончатся. Но он не в силах себя сдержать. Его объяснение должно быть очень эмоциональным. Маша — умная женщина. Она все понимает и поэтому смеется над его словами, но он не может их не сказать, они должны прорваться помимо его воли. Когда он целует Маше руку, это отнюдь не светский вежливый поцелуй, он припадает к ее руке, не в силах себя сдержать. До сих пор вел интеллигентную беседу, а тут не выдержал: «Вы великолепная, чудная женщина… Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз…»

Маша отходит от него. Это их первая интимная встреча, и Маша еще пугается этой близости. Если это будет сыграно так, тогда будет видно, о чем сцена. Между ними возникает секрет.

Это очень важно сохранить, тогда будет, что играть дальше. Сцена должна развиваться стремительно и сорваться на самой высокой точке: «Сюда идут, говорите о чем-нибудь другом…»

Маша и Вершинин могут быть озорнее, веселее. Это кусок счастья. Тогда будет ясно, что они теряют в четвертом акте.

Когда входит Тузенбах, Вершинин на его вопрос «Это вы?» должен развести руками: да, да, это я, что делать, произошло… В его ответе и смущение и юмор. Не надо отключаться от того, что было, наоборот, это должно питать дальнейшее действие. Следите за этим. Может быть, Вершинин посвистывает. Он может быть здесь чудаковат и немного нелеп. Это будет оправдано всем предыдущим.

Сцена с Машей должна служить основой для всего дальнейшего разговора. Ее надо привнести и в этот спор («… давайте хоть пофилософствуем»). Ведь главное в той сцене так и не произошло, поэтому Вершинин утверждает: счастливая жизнь не для нас, а для наших потомков…

Тузенбах пытается искренне вникнуть в мысли своих оппонентов, но Маша и Вершинин ведут свой спор помимо Тузенбаха. Эти связи должны быть четко выявлены.

## 19 декабря 1964 года

### Прогон третьего акта

Нужно стремиться к напряженному обострению всех конфликтов, к обострению действия. Все, что накопилось в душах людей, все, что жило в них подспудно, сейчас прорывается с огромной, не знающей преград силой.

{221} Сцена с Анфисой («… Не гони ты меня! Не гони!») — начинает новый кусок. Это надо резко обозначить. Действие должно нарастать, иначе получается, что Анфиса продолжает разговор о пожаре. Анфиса должна пробиться через беспокойство Ольги. Иначе Ольга ее не услышит. Ей надо стараться быть услышанной.

Наташе нужно войти стремительней, чтобы произошла встреча с Ольгой.

«Я откажусь. Не могу…» Не нужно, чтобы эта реплика звучала так, как будто действительно речь идет о том, быть ей начальницей гимназии или нет. Здесь Ольга пропускает свою секунду, а Наташа свою. Ольга хочет поговорить с ней решительно, она хочет сказать ей: что ты лезешь ко мне со своими ласками, не лезь, давай выясним раз и навсегда наши отношения. А говорит другое: «Не буду я начальницей…» Наташа тоже хочет сказать иное, а говорит: «А когда моя Софочка вырастет и поступит в гимназию, я буду тебя бояться».

«Ты сейчас так грубо обошлась с няней…» Здесь Ольга не должна срываться. У нее такое желание: нет, я должна сказать свое. У Ольги должен быть здесь длинный монолог, которого она не сказала.

«Прости, Оля, прости…» Наташа просит прощения у Ольги за то, что перебивает ее. С обеих сторон идет Версаль, этот Версаль и выводит Машу из себя. Поэтому она резко встает и уходит. Наташа ждет скандала. Вот сейчас Маша со свойственной ей прямотой выскажет все, но она уходит молча.

«… Для чего же нам еще эта старуха?» Вот на это Ольга может только всплеснуть руками. Ей больше нечего сказать, и она говорит: «В эту ночь я постарела на десять лет». Здесь та секунда, когда Ольга сломалась. Наташа заметила эту слабость Ольги. Истерика Наташи страшна для Ольги. Все это должно быть резко и ясно. Ольга может отойти к зеркалу, ища опоры, держась руками за его края: стоит, как распятая.

Монолог Чебутыкина нужно еще и еще обострять. Когда он говорит: «… Шекспир, Вольтер… Я не читал, совсем не читал, а на лице своем показал, будто читал», — нужен больший контраст: Шекспир, Вольтер, а я не читал. Если нет этого противопоставления, то получается полная бессмыслица. «И та женщина, что уморил в среду, вспомнилась… и все вспомнилось…» — Чебутыкин не случайно говорит это жестокое слово — уморил. Эти последние фразы нужно произносить совершенно трезво. Они должны быть прочитаны, как доклад. Чебутыкин постепенно трезвеет, отдавая себе {222} полный отчет в каждом слове. Это не пьяный лепет, а голос больной, замученной совести. Это тут главное.

После монолога Андрей должен уходить, как раздавленный человек. Басилашвили освоил эту сцену, она теперь идет внутренне наполненно, но много лишних движений, нет четкой формы. Пусть Андрей останется один на голом пространстве сцены. Стоя на одном месте, он ищет контакта с сестрами, но чувствует их молчаливое отчуждение. Оно-то и сломило его.

Вернемся к третьему действию.

«Так я говорю: какая это будет жизнь!» Вот здесь Вершинин оглядывается, видит, что Тузенбах спит, Ирина прикорнула у печки, и поэтому все остальное он говорит только Маше. Она слушает его, чуть-чуть улыбаясь. Наверное, она не согласна с его веселыми прогнозами, но не это сейчас главное. Главное, что они почти вдвоем и Вершинину «хочется жить чертовски…»

В эпизоде «Трам‑там‑там» выезд фурок отменим, но смысл сцены остается прежним: Вершинин и Маша на противоположных концах сцены, друг против друга: у них своеобразный договор, особые позывные. Постепенный переход от напева к разговору.

«Вы такая бледная, прекрасная, обаятельная…» Это еще одно объяснение Тузенбаха, нужно, чтобы это было ясно. Но и оно не достигает цели: Ирина отходит на несколько шагов. Она устала выслушивать объяснения Тузенбаха, они ничего не будят в ее душе. Она чувствует себя не «прекрасной», а «постаревшей», «подурневшей». Именно поэтому Маша, заметив движение Ирины, останавливает Тузенбаха: «Николай Львович, уходите отсюда». Нужен внутренний подход к драматической кульминации ее роли: «Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!..»

Монолог Ирины сменяется монологом Маши, и драматизм действия нарастает. Нельзя его терять. Ольга не хочет слышать Машины признания о любви, Ирина, наоборот, жадно слушает Машу. Маше дано то, что не дано ей. Лучше страдать так, чем мучиться иссохшей, не знающей любви душой. Здесь союз двух сестер.

Внутренние отношения, конфликты, действия должны быть ясными и непрерывными. Это сейчас главное.

## 23 декабря 1964 года

### Прогон четвертого акта

«Вот сегодня уйдут военные, и все опять пойдет по-старому». Стржельчик произносит эту реплику очень грустно. А Кулыгин все-таки рад, что военные уходят. Он думает, что {223} вот они уйдут и все будет хорошо… Но потом он вздохнет, и станет ясно, что хорошо не будет. У Чехова в этой сцене есть и то и другое.

«Ладно, пересмотрю и, что нужно, подпишу, а ты снесешь опять в управу…» Это финальная фраза Андрея. Она должна звучать более значительно. Тут душевная горечь: подпишу, буду членом земской управы… Здесь и сознание своего падения, и способность отнестись к этому с горькой иронией. Все это нужно выявить.

На этом этапе нам нужно добиться, чтобы действие шло экономно, нужно ужать длинноты, пустые места. Темп спектакля — очень важная вещь. Его нельзя ронять. Когда в четвертом акте уходит Маша (после «журавлей»), Андрей должен взять следующий кусок («Опустеет наш дом») на себя. Так, разумеется, должен делать каждый.

В репетициях мы искали атмосферу каждого акта. Сейчас это нужно закрепить, понять как важную художественную задачу. Ибо вне общей атмосферы Чехова сыграть нельзя. Сейчас нужны коллективные усилия. Каждый должен жить не только своим, но и общим.

Первый акт — тепло, светло…

Второй акт — зябко, прохладно…

Третий акт — душно, жарко…

Четвертый акт — стеклянно, прозрачно…

Первый акт идет в нарастающем темпе, второй — зябкий, прохладный. Третий — душный, накаленный: трудно дышать. Такая ночь, что нельзя, невозможно молчать. Все, что таилось в душах людей, прорывается с отчаянной силой.

Забота о целом, о поступательном движении акта — сейчас главная забота. Думать о целом — это значит, в конечном счете, думать о сквозном действии спектакля.

**Премьера спектакля «Три сестры» состоялась 23 января 1965 г.**

*Запись репетиций сделана Н. С. Пляцковской*

# **{224}** В. Шекспир. «Король Генрих IV»Режиссерские комментарии

Для первой встречи с Шекспиром нам хотелось выбрать произведение, не отягощенное театральными штампами, свободное от привычных традиционных форм исполнения на театральных подмостках. «Король Генрих IV» отвечал этим требованиям. Меня давно привлекала эта хроника и своим огромным содержанием, исполненным глубокого смысла. Парадоксальность дружбы Фальстафа с будущим Генрихом V, острое, пронзительное торжество духа Ренессанса в атмосфере средневековой борьбы за власть, темного честолюбия и мелких распрей, приводящих к бойне — круг этих мыслей меня давно тревожил и требовал сценической реализации.

… В трактире «Кабанья голова», когда Фальстаф и принц разыгрывают сцену во дворце, Фальстаф, изображая принца, так обращается к королю Генриху IV, которого «играет» сейчас принц Гарри: «Не разлучайте его (Фальстафа) с Гарри, не оставляйте вашего Гарри в одиночестве. Не будет с ним толстого Джека — отвернется от него и весь мир». Эти пророческие слова стали для меня ключевыми для определения главной мысли спектакля. Принц Гарри навсегда остался в литературе благодаря своей дружбе с Фальстафом. Расставшись с Фальстафом, он вошел в историю как король Генрих V, но перестал быть характером, образом, шедевром искусства. «Исправившись», принц обрел власть, но потерял гуманность в своем высоком значении. Честолюбие вытравило человеческое.

Человеческое начало у Шекспира выражает Фальстаф — толстый, трусливый пьяница, выдумщик и лгун, бабник и богохульник. Это сложный ход, подобного ему нет в мировой литературе. Гуманистический идеал, подлинная человечность воплощены в мыслях и чувствах носителя всех пороков. Фальстаф отрицает понятие чести, потому что его призывают умереть во имя формального понятия чести, умереть за короля, погибнуть на войне, которую затеяла одна группа честолюбцев против другой группы честолюбцев. Эта война далека от интересов народа, в своей бессмысленности она сокрушительна и жестока, потому что народ проигрывает при любом исходе. В этом смысле Фальстаф — самое яркое воплощение народности в творчестве Шекспира. Его отступление от привычных норм поведения — единственно возможная форма протеста против средневековых догматов. В условиях средневековья Фальстаф — эмбрион Ренессанса, в нем — недовольство настоящим, стремление к будущему. Братство в понимании Фальстафа — братство буйное, гульливое, {225} полное фантазии и выдумки. Фальстаф выступает против всяческих шор в человеческом сознании. Отрицая привычные, закостеневшие понятия, он служит богу естественности. В принце Гарри Фальстаф видит прежде всего человека, вступившего на общий с ним путь отрицания условностей. Трагедия Фальстафа в том, что ему не удалось сделать из этого принца подлинного Человека. Он успел полюбить Гарри. Прогнав Фальстафа, принц вырвал его сердце и растоптал. Но он вырвал сердце и у самого себя, украл у себя нечто важное.

Принц и Фальстаф долгое время существуют вместе. Это один план спектакля. Второй план — король Генрих IV, заговорщики, война. Контраст Средневековья и Возрождения, в нем возникающего и его взрывающего изнутри. В результате принц Гарри объединяет эти два плана. Достигнув власти, он лишается свободы. Король и Фальстаф — несовместимы.

В каком ключе должна играться эта хроника? Самое важное — природа контакта со зрительным залом, который определяет решение любого классического произведения. Здесь, в этом спектакле, мы ищем существование в отчужденности. Мы, актеры, показываем вам Фальстафа, Гарри, Хотспера. Мы пользуемся средствами того балаганного театра, который запечатлен, например, в «Гамлете». Этот театр ездит по замкам, дворцам, играя спектакли на дощатых помостах. Это передвижной средневековый театр. Тот же принцип лежит в основе оформления. Но самое важное — выразить этот принцип через актеров, естественно и органично.

Мы все воспитаны в духе психологического театра. Сейчас нужно отказаться от него, чтобы найти иную, новую для нас природу актерского существования. Но, найдя ее, мы должны сохранить в исполнении законы психологического театра, его зерно. Велико открытие, сделанное в этом направлении Вахтанговым. Представление не имеет ничего общего с представленчеством и кривлянием. О рациональном зерне театра представления говорил Станиславский, он предчувствовал диалектическое сочетание различных школ. Без представления в буквальном, первозданном смысле слова Шекспира не сыграть.

Жанр пьесы — не трагедия, не комедия, а хроника. Это важное обстоятельство. Исторические события, описанные в пьесе, происходили в действительности. Придуман Фальстаф, однако у него есть реальный прототип. Исторические факты мы стремимся отделить от балагана, но существование «истории» и «балагана» на одной площадке должно быть органично.

{226} В соответствии с характером спектакля решается и музыкальное оформление. У Шекспира в ремарках говорится: звучат трубы и барабаны. В нашем спектакле будут только трубы и барабаны. Барабаны держат ритм картины, трубы ведут тему. Между картинами звучат трубы, в картинах — барабаны. Музыку к спектаклю написал талантливый композитор Кара Караев.

В декорационном оформлении мы также исходили из принципов старинного театра. Итальянский, ярусный театр противоречит природе театра Шекспира. Мы выносим игровую площадку в зал, чтобы как-то преодолеть это противоречие. Место, где обычно висит основной занавес, будет местом для задника. На артистов будут смотреть с трех сторон. Над площадкой-помостом повиснет огромная корона — символ честолюбия. Одновременно эта корона явится одним из источников света. В центре площадки есть подъемник; здесь используется современная сценическая техника, которая поможет быстро производить перемены.

Тема первого акта нашего спектакля — Жизнь, тема второго — Смерть. Каждая из этих тем имеет свою кульминацию. В первом акте это сцена в трактире «Кабанья голова», во втором — конец войны и гора трупов, среди которых находится и притворившийся убитым Фальстаф. Эту гору трупов хочется сделать до предела натуралистической. Хочется уничтожить красивость боя и войны, оторвать Шекспира от Вальтера Скотта. Гений не может любоваться войной ни в одном из ее проявлений.

М. Морозов в конце 30‑х годов толковал «Генриха IV» как пьесу монархическую. По его мнению, принц — прекрасный человек, с Фальстафом он резвился, шутил, озорничал, но потом очистился от скверны. Шекспир, вероятно, дает основания и для такого толкования, в этом его емкость. Но сейчас такое решение, на мой взгляд, невозможно.

Внутренний жанр этой хроники определяется сегодня нами как народная трагедия. Она отражает и выражает то, что волновало Шекспира в современной ему жизни. Темы гуманизма, войны, самовластия, пренебрежение интересами народа, жестокость и насилие — все это волновало Шекспира. Эти проблемы волнуют и нас.

В итоге работы над сценическим вариантом (автор композиции — В. Рецептер), которая продолжалась до дня премьеры, пьеса «Король Генрих IV», так, как она идет в спектакле, состоит из пролога, одиннадцати картин и эпилога.

{227} *Первый акт*

1. Тронный зал.

2. Комната принца Уэльского.

3. Замок Нортумберленд («Заговорщики»).

4. Трактир «Кабанья голова».

5. У короля.

*Второй акт*

1. Лагерь при Шрусбери («Переговоры»).

2. У судьи Шеллоу («Рекрутский набор»).

3. Бой.

4. После боя.

5. Покои Генриха IV.

6. Коронация Генриха V.

### Пролог.

У Шекспира Молву олицетворяет монолог, который произносится одним актером. У нас в спектакле — это многоголовая гидра. Мне не хотелось выпускать актера-чтеца, который прочел бы стихи и ушел со сцены, чтобы больше на ней уже не появляться. Мне хотелось ввести образ Молвы в самую ткань нашего спектакля, облечь ее в чувственную форму и связать с философской концепцией Шекспира. Для меня важным было задать Молву в торжествующе-победном ключе. Прообраз такой Молвы — Ведьмы в «Макбете», многие сказочные персонажи в поздних пьеса Шекспира, которые циничны и всевидящи потому, что познали вечность. Они знают, что все человеческие усилия добиться власти, богатства, любви кончаются смертью. Они выше людей, потому что знают цену их усилиям, но они ниже людей, потому что им недоступны радость бытия и вера в жизнь. Вакханалия в начале спектакля, грубоватый смех, ирония всезнаек, олицетворяющих Молву, всегда готовую соврать и предать, должна мобилизовать зрителей на активное соучастие в спектакле, на самостоятельность в оценке героев и событий.

Толпа не то женщин, не то каких-то бесполых существ врывается на сценическую площадку с дикими воплями и криками, она кружится в дикарском танце, как бы торжествуя при мысли о том, что вот сейчас вы увидите еще один спектакль, где человеческая глупость и суетность приведут к новым бедам. Это плесень земли, у которой есть одно преимущество — бессмертие и знание, жалкое бессмертие и жалкое знание. Затем эти существа удаляются, чтобы {228} появиться в прорезях театрального занавеса. Весело, как клоуны, они говорят о повторности вещей, о том, как лжет молва, как она путает карты, сотрясая мир всеобщей неосведомленностью.

В прологе хотелось задать камертон трагикомедии.

### Тронный зал

Контраст с прологом. Средневековый аскетизм. Внешний покой и глубоко скрытая бурная игра страстей. Заговор уже возник, хотя и не сформирован. Отказ Гарри Перси-Хотспера вернуть шотландских пленных, захваченных им в сраженье, — неслыханная дерзость. Тут не простая ссора. Воин Гарри Перси уже никогда не будет своим мечом отстаивать интересы короля. Это переломный момент. Надо с самого начала дать накал страстей, непримиримость интересов. Семейство Нортумберлендов, некогда возведших Генриха IV на престол, уже давно копит в себе недовольство королем. Они слишком мало получили за тот риск, на который шли в свое время, помогая Болингброку незаконно захватить власть. Сейчас они враги, и король не может не чувствовать это с самого начала. Вустер, напомнив Генриху о заслугах своего семейства, провоцирует гнев короля, и тот изгоняет его на глазах у всех. Это сильный толчок для заговорщиков. Чаша терпения переполнилась. Король дал повод. Надо так сыграть эту сцену, чтобы стало ясно: если бы повод нашелся не сегодня, он нашелся бы через три дня. Король чувствует сопротивление еще до начала действия, поэтому он особенно строг в соблюдении придворного этикета. Поэтому он то входит в комнату, то выходит, заставляя своих вчерашних друзей, немолодых людей, вставать на колени, подыматься и снова опускаться. Подлинная сила и власть уходят от него, и ему надо хотя бы использовать внешние атрибуты власти, условный пиетет, привычный ритуал.

После ухода короля окончательно определяются участники заговора. Вустер, Хотспер и его отец культивируют в себе ненависть к королю. Вустер, этот «серый кардинал», который предпочел бы спрятаться за спину своего воинственного и непримиримого племянника, открывает свои карты. Он борется за безоговорочное участие в заговоре Перси. Каждый здесь думает лишь о своих корыстных, мелких интересах, здесь чисто условный конфликт, он основан на оскорбленных самолюбиях, на непомерном честолюбии. Никто не думает о реальных последствиях той междоусобицы, которую затевает.

### **{229}** Комната принца Гарри

Может быть, это самая трудная сцена из всей хроники. Здесь задаются отношения принца с Фальстафом, здесь открывается характер этих отношений, очень сложный, противоречивый, необычайно важный для всего спектакля.

Отношения между принцем и старым Фальстафом, работая, над сценическим воплощением которого необходимо освободиться от его легендарного литературного «авторитета», основаны на том, что они не могут обходиться друг без друга. Они понимают друг друга, это немало и встречается гораздо реже, чем принято думать. Принца привлекает в Фальстафе его «диковинность», пренебрежение установленными нормами жития средневековой монархической столицы, человеческая талантливость, интеллектуальная находчивость.

В этой сцене очень важно добиться импровизационности диалога, изобилующего образами и сравнениями. Должно быть ощущение неисчерпаемости острот и шуток. Это вообще свойственно Шекспиру, небольшой диалог которого иногда кажется переполненным поэтической образностью. Актерам надо получать удовольствие от этой игры словами, от способности своего мозга изобретать сравнения, метафоры, синонимы, афоризмы, надо купаться в словах, упиваться своей способностью импровизировать. Необходимо сделать эти диалоги «своими» и вести их свободно, легко, без натяжки, каждый раз радуясь сделанному ходу.

На этот раз Фальстаф решил дать несколько полезных наставлений наследнику престола, будущему королю.

— Так вот, душенька, когда ты взойдешь на престол, позаботься, чтобы нас, рыцарей ночного часа, не звали грабителями средь бела дня. Заведи для нас другой титул — телохранителей темноты…

— Кстати, душенька, когда ты сделаешься королем, неужели в Англии не отменят варварского обычая вешания, и закон по-прежнему будет сковывать молодую предприимчивость? Слушай, когда ты воцаришься, не вешай, пожалуйста, воров…

Принц соглашается с ним, развивает содержание фальстафовских тирад. Но в конце каждой его реплики звучит нечто неприятное для Фальстафа: упоминание о виселице, проект о назначении Фальстафа не судьей, а палачом. Фальстаф вынужден бросить эту тему и сделать новый ход: «Послушай, Гарри, перестань развращать меня». Эта эскапада искренне развеселила принца. Такой ход несомненно больше подобает шуту, пусть и весьма приближенному к принцу, нежели дерзкие рассуждения о будущем правлении, даже {230} преподносимые в виде шутки. Принц сам не отдает себе отчета в том, что не допускает полной дружеской близости с Фальстафом, отводя ему роль всего лишь любимого, интересного шута. Эти оттенки не остаются незамеченными Фальстафом, но пока они его тревожат лишь слегка, заставляя делать все новые ходы, многократно проверять свои догадки. Для Фальстафа очень важна дружба с принцем, он полюбил его, в привязанности принца видит подтверждение своих жизненных принципов и своего человеческого достоинства. В тоже время он понимает, что должен постоянно давать новую пищу пресыщенному воображению Гарри, постоянно занимать и развлекать его. Поэтому предложение появившегося Пойнса оказывается как нельзя кстати — ограбить купцов, что может быть веселее! Да еще в компании с принцем, при котором все наверняка пройдет безнаказанно! Но принц отказывается: слишком простой ход! И лишь когда Пойнс в отсутствие Фальстафа предлагает соединить ограбление с розыгрышем самого Фальстафа, Гарри охотно соглашается. Разыграть Фальстафа, а потом услышать его вранье! Это уже истинное удовольствие. Пойнс «играет» на шутовском положении Фальстафа, именно так и рассматривая его роль во взаимоотношениях с принцем. Но он не может оценить интереса принца к тому, что можно назвать игрой воображения Фальстафа. Гарри заранее знает, что рассказ Фальстафа о том, как он ограбил купцов и как затем ограбили его самого, выльется в каскад фантазии, неожиданных взлетов ума и поэтического воображения.

Монолог принца «Я всем вам знаю цену» на первых порах мы предполагали отнести дальше: не хотелось так скоро открывать истинные помыслы Гарри. Но могучая сила шекспировской логики убедила нас в том, что монолог на месте. Надо сразу же задать характер принца, иначе он долго будет казаться просто хорошим парнем, не хватит дистанции для того, чтобы увидеть, как накапливаются в нем те качества, которые привели к предательству. Такие писатели, как Толстой, Достоевский, Шекспир, могут в самом начале открывать то, что другой будет приберегать до конца. У них суть дела не в сюжете, а в исследовании тончайших изгибов человеческого характера, человеческой души. Очень важно, что принц уже с самого начала смотрит на общество Фальстафа и других, как на временных попутчиков в своей жизни.

### Замок Нортумберленд

У заговорщиков есть все — отвага, решимость, ненависть к королю, есть даже благословение архиепископа, но… нет согласия.

{231} Первая схватка — Перси и Глендаур. Даже в этой среде «рыцарей средневековья» Глендаур, с его комической самовлюбленностью, упоением своей особой миссией на земле, выглядит нелепым: «При рождении моем на свет земля дрожала и пылало небо». Этот человек раздражает Перси тупой самоуверенностью, сквозящей в каждом слове. Раздражение помогает Перси скрыть собственную неуверенность, неудовлетворенность заговором, в котором каждый, в том числе и Перси, преследует личные, корыстные интересы. Перси остро чувствует обреченность заговора. Здесь Шекспир, как и в других своих хрониках, говорит об инерции принятого решения, о том, что, взявшись за какое-либо трудное дело, герой тем энергичнее и смелее себя ведет внешне, чем глубже его сомнения. Выпущенная стрела несется к намеченной цели, хотя стрелок, натягивая тетиву, уже понимал, что битва проиграна. У Перси это проявляется в том ожесточении, с каким он нападает на Глендаура, понимая в глубине души, что ради желанного единства можно бы и простить какие-то слабости человеческие…

Второе, еще более красноречивое свидетельство обреченности заговора — дележ карты Англии. Оказывается, позитивная программа заговора сводится к тому, чтобы поделить страну на «три равных, одинаковых куска». И снова, пожалуй, один Перси ощущает мелочность и ничтожность такой программы. Но ничего позитивного он предложить не может и начинает торговаться за свой надел. Он сознательно обостряет конфликт. Тут не природная горячность, а неудовлетворенность сотоварищами по заговору, ярость от бессилия что-либо изменить. Примирение состоялось. Но вся атмосфера картины противоречит заключительным словам сцены:

Мортимер. Все заодно. Друзья дают согласье.

 Начало обещает нам успех.

Хотспер. Итак, в поход. Настал разгар борьбы.

Только умный Вустер, ощущающий всю историческую иронию происшедшего и будущего, заключает сцену короткой репликой, по значению равной большому монологу: «Так хочет время. Мы его рабы».

Важно почувствовать особенность шекспировской мысли. Шекспир тонко ощущает связь времен и человеческих поступков. Каждый шаг его героев продиктован вечно движущимся временем.

### Трактир «Кабанья голова»

Это самая большая по протяженности картина в нашем спектакле. Она метафорична — островок жизни в море смерти.

{232} В то время как честолюбец Перси прокладывает себе путь к тому, чтобы стать в английском королевстве «единственным и первым», его соперник, законный наследник английского престола, обосновался в кабаке среди проституток и жуликов, «рыцарей ночного часа», которые наводят страх на мирных лондонских обывателей.

Если во второй картине мы видели Фальстафа в гостях у принца, то здесь принц гостит в логове Фальстафа. Тут фактический дом Фальстафа, он его подлинный хозяин. Авторитет Фальстафа в глазах хозяйки заведения миссис Куикли вырос особенно с тех пор, как Фальстаф ввел сюда принца Гарри. Это подняло акции Фальстафа и как мужчины и как человека, который действительно не чужд самому высшему обществу.

После мрачного замка Нортумберлендов, где заговорщики делили «шкуру неубитого медведя», хотелось бы дать в этой сцене кульминацию разгула, пьяного, бесшабашного, сдобренного крепким словцом и остроумием. Какова бы ни была эта жизнь, это царство Фальстафа, это маленький оазис Ренессанса. Здесь побеждает ум, шутка, находчивость, здесь нет средневековой скованности и ханжества. Кто весел и беспечен — к нам! Принц упивается этой атмосферой в ожидании своего звездного часа. Он копит внутреннюю силу в этом здоровом чаду.

Картина должна начаться сразу с очень высокой ноты. Принц безоглядно веселится, ожидая Фальстафа, предвкушая плоды удавшегося розыгрыша. И дальше все идет, как по маслу. Фальстаф ведет себя так, как и предвиделось, он с истинно шекспировским лукавством подыгрывает своему любимцу, заставляя его восхищаться своей находчивостью и изворотливостью своего ума в самых, казалось бы, безнадежных положениях. Сцена розыгрыша Фальстафа превращается в его торжество. Фальстаф победил, его остроумие оказалось намного выше, чем розыгрыш, придуманный Пойнсом. Здесь — апогей веселья, последний всплеск безмятежности. Танец и песня венчают пиршество. Песня должна быть предельно свободной, даже разнузданной, без сдерживающих границ.

Переломный момент сцены — известие о войне. До этой, минуты тема короля и заговора шла параллельно с темой Фальстафа и принца. С момента сообщения о войне, взвинтившего принца гораздо больше, чем он это показывает, происходит драматургическое соединение двух тем. Мысли Гарри отныне идут в ином направлении — близится ответственный момент, когда Гарри может доказать всему свету, что он не тот, кем кажется. Сейчас он собирает в себе всю силу личной {233} ненависти к Перси, все свое властолюбие, которое проявится в самом конце сцены, после инсценированной игры в короля и принца. Трудность для актера состоит в том, чтобы избежать при этом внешнего «разоблачения». Изменения, происшедшие в Гарри, должны выразиться лишь в появившейся сосредоточенности, предельно экономно и лаконично: может быть, не столь экспрессивны теперь его движения, может быть, он ненадолго «отключился», думая о ближайшем будущем, о неизбежном столкновении с основным своим врагом — Перси, о том, как он озадачит «свет» своим превращением. Важно помнить, что в этой войне, в этом столкновении двух лагерей — короля и заговорщиков, каждый думает лишь о себе, о корыстных, эгоистических интересах. Здесь нет правых. Прав только Фальстаф с его отрицанием существующего порядка. То, что Фальстаф не принимает ничего всерьез, смеется над условностями современной ему жизни, гуляет и пьянствует напропалую, фантазирует и веселится, — выражает отношение здорового начала к ложным, надуманным человеческим установлениям и заботам. Это единственная форма протеста в тех условиях. Шекспир здесь идет как бы обратным ходом — порок осуждает добродетель. Добродетель оборачивается злом, а порок, или то, что в обывательском понимании слывет пороком, обретает огромную философическую и историческую ценность и остается жить в веках.

Импровизация Фальстафа и принца на тему, что будет, когда принц явится к вызвавшему его королю, — одна из основных сцен спектакля. Прежде всего тут надо передать всю красоту шекспировского стиха, всю мощь и живость образов, поэтических переходов, смесь серьезного и комического.

В этой короткой сцене-импровизации актерам нужно пройти путь от брехтовского остранения до глубочайшего переживания. Сначала принц изображает себя самого, а Фальстаф — короля. Затем они меняются ролями: принц изображает Генриха IV, и, так как он знает его намного лучше, чем Фальстаф, он почти буквально повторяет его жесты, повадки, интонации. Это веселая игра-представление. Но ситуация сейчас осложнилась, ибо с того момента, когда принц узнал от Фальстафа о войне, его внутреннее состояние резко изменилось. Поэтому он от имени короля говорит о Фальстафе все, что думает. А думает он примерно то же самое, что и король. Фальстафа настораживают новые ноты в интонации принца: нагромождение обвинений не походит на знакомые, каждодневные шутливые тирады. В этот момент сообщают о приходе шерифа. Но {234} Фальстафа сейчас гораздо больше беспокоит поведение принца. Подтвердились его давние сомнения, его интуитивные предчувствия стали более осязаемыми. Принц не понял его воистину пророческих слов, выходящих за рамки данной сцены и даже всей пьесы: «Не разлучайте его (т. е. Фальстафа) с Гарри, не оставляйте вашего Гарри в одиночестве. Не будет с ним толстого Джека — отвернется от него и весь мир». Так и случилось, если обратиться к нравственно-этическому смыслу произведения, которое осталось жить в веках благодаря, в первую очередь, Фальстафу. Не принц Гарри, будущий король Генрих V, обессмертил Фальстафа — напротив, Фальстаф обессмертил своего коронованного партнера.

Краткий «конспект» отношений принца к Фальстафу — в трех фразах: «Я всем вам знаю цену», «Ничего не поможет. Я прогоню его», «Прохожий, кто ты, я тебя не знаю». Это путь принца Гарри к королевской короне, к благочестию и предательству. Торжеству честолюбия сопутствует отказ от человечности.

Эту неизбежность надо передать всем поступательным ходом событий в спектакле. В ней — объективность, которая выше любых субъективных намерений принца. В сцене игры Фальстаф должен встревожиться не столько за себя, сколько за принца. Ему жаль проделанной работы (если можно так выразиться), второго принца уже не будет в его жизни, этот единственный. Фальстафу жаль затраченных усилий. Ему казалось, что они пошли впрок, что он нашел ученика, истинного друга.

Оставшись в финале сцены один, принц возвращает нас к сюжетному ходу событий. Все, что он накопил к этому моменту, выражается в короткой страстной реплике:

Страна в огне, и Перси манит власть,
И мне или ему придется пасть!

### Тронный зал

В последовательном ходе истории выяснилось, что король Генрих IV, правитель Англии XV века, был более прогрессивен, чем его противники, богатые лорды, которые тянули страну вспять, к феодальной раздробленности.

Король Генрих IV силен стремлением объединить государство. Всю жизнь он был убежден в своей способности сделать это. Даже тогда, когда еще не был королем и не имел шансов на корону. Значительностью цели он не раз успокаивал свою совесть, совесть человека, незаконно занявшего английский трон. Он убеждал себя в том, что {235} сильный, энергичный, умный человек наверняка принесет больше пользы Англии, чем слабая, рефлексирующая, поддающаяся влияниям личность, вроде Ричарда II.

Коллизия Федора Иоанновича и Бориса Годунова. При всей разности исторических характеров и ситуаций, их объединяет нравственное содержание, сообщенное им литературой, искусством.

«Несчастное, больное королевство… Что станет с ним, когда меня не будет?» — отсюда мысль короля идет к принцу Гарри, к законному наследнику незаконного короля. Насколько предпочтительней кажется королю Гарри Перси — не то, что беспутный, вялый, распущенный, далекий от придворных дел и забот принц Гарри. Зачем он жил, если некому передать престол? Это заботит короля больше, чем заговор.

Минута слабости, явное физическое недомогание, которое приведет потом к смерти, является здесь выражением духовного недуга. Сценически выгодно перед решительной схваткой с мятежниками показать слабого, удрученного короля — ведь впереди у него победа. Король не покажет этой слабости своим сподвижникам или врагам, но Шекспир заставляет его обнаружить эту слабость перед зрителем, наедине со зрителем, с самим собой.

Вообще герои Шекспира больше доверяют зрителю, чем своим партнерам. Шекспир начисто лишен резонерства.

Заговор не тревожил бы так короля, если бы не отягощающие мысли. В свое время он предал Ричарда, теперь бывшие друзья, соратники предают его. Неудачный наследник. Нет умных, любящих, преданных людей. «Несчастное, больное королевство» следует читать и так: «Несчастный, больной я». Король жалеет самого себя.

Принц Гарри является по вызову отца, как всегда, развязный, настроенный игриво. Сегодня даже более, чем обычно, так как ему есть чем удивить отца. Сегодня он должен открыться, преподнести сюрприз. Все поведение Гарри основано на предвкушении этого сюрприза. Он может задеть камердинера, незаметно ударить брата Джона. С предельно ханжеским выражением «первого ученика», с огромным внутренним вызовом он преклоняет колена перед королем-отцом. Но отец еще ничего не знает про сюрприз, он видит прежде всего нахала и в этой ситуации не выдерживает, срывается. Эту сцену надо довести до крайней остроты — король сбивает стоящего перед ним сына сильнейшим, неожиданным ударом. Драма короля еще и в том, что он любит своего беспутного сына. В этом поединке выигрывает принц. Потерявший самообладание король с тревогой вглядывается {236} в поверженного сына, а принц, утирая кровь, глядит на отца с издевательской улыбкой превосходства: «Но, боже, до каких пределов восстановили вас против меня!»

Здесь Гарри впервые раскрывается отцу. Короткий монолог должен быть исполнен такой силы убежденности, которая сделает слова короля «Тебя командующим я назначу» единственно возможными, необходимыми.

Эта сцена тоже очень сложна для исполнителей, потому что «дистанция» для резких конфликтов, контрастных переходов, поворотов чрезвычайно мала. Если к моменту монолога у исполнителя роли принца не накопится предельной ненависти к Перси, снова вставшему на пути, горячего желания убедить отца в своей истинной сущности, готовности выдержать борьбу не на жизнь, а на смерть, то монолог «Все будет, вы увидите, не так» прозвучит неубедительно для короля.

Эта картина завершает первый акт спектакля.

### Лагерь при Шрусбери

Лагерь мятежников стоит против лагеря короля. Идут переговоры. В ходе этих переговоров должно казаться, что вот‑вот наступит мир, что нет серьезных причин для развязывания кровавого боя. Но механизм войны запущен, самолюбия накалены, другого выхода нет. Переговоры — ритуал, соблюдаемый со всеми необходимыми атрибутами. Сложное ощущение: с одной стороны, по логике здравого смысла должен быть мир, с другой — мир уже невозможен, потому что раскинуты два лагеря, оружие готово и ждет воинов. Даже если бы не было Вустера и его предательства, нашлось бы что-то другое, что подтолкнуло бы события в неизбежном направлении. И все же очень важна сцена Вустера и Вернона — послов мятежников, где Вустер решает скрыть от Гарри Перси мирные предложения короля. Ему удается склонить к этому и Вернона. Вустер понимает, что для него самого есть только один шанс спасти свою жизнь — это война. Он запугивает Вернона ответственностью за уже содеянное. И он прав: король неискренен в своих миролюбивых речах.

Здесь личное «подгоняет» социальное, эгоизм индивидуума принимает фатальный масштаб.

Сцена Вустера и Вернона — последняя минута мирного состояния английского королевства и всего живущего в нем. Тут конец мира и начало войны одновременно. Сыграно это должно быть лаконично и крупно. Двое, Вустер и Верной — одни на огромной пустой сцене.

### **{237}** У судьи Шеллоу

После напряженной предгрозовой обстановки мы попадаем в безмятежный мир склероза и маразма. Этот мир — дом судьи Шеллоу. Вместе со своим другом Сайленсом, тоже судьей, он занят абсолютно прозаическим делом. Хочется, чтобы их занятия носили сугубо немужской характер. Они перебирают пряжу, от нее идет пыль, они чихают. Эта картина должна прерывать ход военных интриг именно в этом месте, по шекспировскому принципу: «в то время, как…» В то время, как накаляется атмосфера возле Шрусбери, которое скоро станет историческим полем брани, в летнем зное старой английской провинции два маразматика препираются друг с другом по самым пустяковым поводам. Ничего не происходит. Абсолютно ничего. Конфликт между собеседниками носит откровенно детский характер. Это хочется подчеркнуть бесконечным повторением одной и той же темы. Каждый из судей видит промахи другого, но абсолютно слеп по отношению к промахам собственным. Вопросы Шеллоу относительно цен на овец и волов должны пронизывать всю сцену. Шеллоу ничего не способен запомнить. При этом и от него и от Сайленса веет невиданным комплексом собственной полноценности. У них апломб первооткрывателя, мудреца. Здесь надо добиться комического несоответствия важности манер и ничтожного содержания беседы. Одна из самых пронзительных тем шекспировского творчества — тема смерти, разработанная Шекспиром во всех жанрах, от комического до трагического — здесь выражает философские притязания стариков. Реплика «Все там будем», многократно повторенная, должна вызвать комический эффект. Они больше абсолютно ничего не могут сказать на эту тему. Ничего, кроме этого трюизма — «Все там будем». Кроме того, вся сцена должна рождать такое ощущение, что Сайленс и Шеллоу уже «там», где-то там, где «все будем», что их мир — уже потусторонний.

Эта картина необычайно важна для спектакля, хотя сюжет прекрасно обошелся бы и без нее. Тут можно провести аналогию с третьими актами таких пьес А. Н. Островского, как «Доходное место» или «Последняя жертва». Многие театры исключают их при постановке на сцене, никак не нарушая сюжета пьесы, но при этом они обедняют философский смысл вещи, социальный анализ общественных явлений, раскрываемых писателем в остраненной, нарочито сгущенной форме. Ведь тут и есть тот социальный фон, который отличает классическое произведение от многих ремесленных поделок, построенных на сходном сюжете.

{238} Два старика беседуют почти не глядя друг на друга, они блаженствуют на солнышке, наслаждаясь старческим покоем. Каждому исполнителю надо создать свой микромир. Тут почти сказочная идиллия. Реальная жизнь врывается в отдельных репликах о Фальстафе, с которым, оказывается, Шеллоу вместе учился и проказничал в колледже, о рекрутах, которых в этих местах набирает Фальстаф. Значит, эти божьи одуванчики имеют какое-то отношение к войне, к солдатам, решают чью-то судьбу… Страшноватые нотки не должны нарушать общий комедийный настрой сцены, но все-таки они начинают звучать все более и более отчетливо. Появление Бардольфа и его обычное для бодрого человека приветствие, которое прервало неторопливый, в духе абсурдистской пьесы, ход диалога, должны напугать судей до полного оцепенения. Бардольфу придется выводить их из состояния шока. Любое внешнее раздражение действует на них примерно так, как разрыв снаряда. Фальстафа забавляют эти старички, и в то же время его раздражают задорные воспоминания Шеллоу, которые не имеют ничего общего с истиной. Фальстафу, который сохранил юношескую живость ума, всю остроту эмоций и фантазии, неприятно духовное оскудение своего сверстника. Хорошее настроение возвращается к нему только тогда, когда он вспоминает, что Шеллоу и в юности был немногим лучше. Изъявлениями полной преданности, которую особенно бурно проявляет Сайленс, Фальстаф, однако, не брезгует. Он даже обещает представить обоих стариков ко двору, если, конечно, они «одолжат» ему тысячу фунтов «на хлопоты».

Появляются рекруты. Пять человек — пять разных проявлений животного страха. У одного страх выражается в безудержной храбрости. У другого — в полном отупении, у третьего — в унизительных просьбах отпустить. Эти маленькие роли имеют большое значение для смысла всего спектакля. Надо сделать пять запоминающихся фигур, пять конкретных характеров. Тема войны предстанет тут еще в одном ракурсе — так вот, оказывается, кто будет драться и умирать во имя разбушевавшихся честолюбий! Вот оно, пушечное мясо! Эти люди не зря боятся — они обречены. Лучше других это понимает Фальстаф, и отпустить пару рекрутов домой за небольшую мзду для него совершенно естественное благодеяние. И отпускает он самых лучших, самых здоровых. Не все ли равно Фальстафу, кто будет пушечным мясом в этой безразличной ему, ненужной войне?

Вся сцена должна строиться по принципу рондо. В конце — снова маразм, те же слова. Но уже не так безоблачна картина, как казалось вначале. Идиллия разрушена.

### **{239}** Бой

Сцена в стане мятежников должна начаться с очень высокой ноты, чтобы вернуть нас к войне самым решительным образом. «Король прощать нас вовсе не намерен» — эти слова Вустера действуют на Перси, как удар хлыста. «А вы просили? Боже упаси!» Это сигнал. Боевой приказ. Минута прощания — и первая атака мятежников начинает битву при Шрусбери.

Бой надо лишить всякой красивости, показать его как можно более реально: схватки должны быть трудными, изнуряющими, обнаженно жестокими. Люди выходят не фехтовать, а уничтожать друг друга. В каждом поединке один должен быть убит. Ощущение непримиримости должно нарастать — от поединков Дугласа с двойниками короля до решающей, смертельной схватки принца Гарри с Перси Хотспером.

Поединки — крупные планы войны. Им предшествует общий план — две фронтальные атаки враждующих армий. Если войско под командованием Перси наступает на невидимого зрителю противника спиной к нам, в глубину сцены, то атакующие королевские войска движутся как бы на зрительный зал. Так задается начало сражения. Машина смерти пущена в ход. До последней минуты должно казаться, что бойню легко было предотвратить. Но, коль скоро бой начался, в его железных ритмах надо выразить неизбежность и закономерность. Противоестественное становится естественной реальностью. Единственный, кто не поддается неизбежности, — это Фальстаф. И на войне его голос звучит протестующе. Фальстаф всюду таков, каков он есть на самом деле, и мы не намерены смягчать его трусость, недобросовестность. Но Фальстаф — единственный человек в хрониках Шекспира, который не поддается военному гипнозу. Стоит ему на сцене заткнуть уши — наступает тишина. Да и что это за война? Какую цель она преследует? Что изменит она для живых? Во имя чего надо умирать? Чтобы Перси и его родственники поделили страну на «три куска»? Или чтобы власть короля еще более укрепилась? Именно в этом смысл сочного, эмоционального монолога о чести, как о пустом звуке, смысл подчеркнуто невоенного поведения Фальстафа на войне. Он один идет не в ногу, но в данном случае именно поэтому он успешнее всех прошагал несколько столетий и пришел к нам — со своей могучей плотью и ясностью насмешливой мысли. Рыцарь смерти Дуглас и рыцарь жизни Фальстаф — два полюса этой войны.

### **{240}** После боя

Сцена усеяна трупами. Эта картина должна возникнуть внезапно, из темноты. Поле боя после сражения — уродство войны. Корона становится ярко-красной, а труба ведет медленную, спокойно элегическую, даже трагическую мелодию. Это одна из кульминационных сцен спектакля. Торжество смерти. Наступает момент, когда победитель определяется, успокаивается, перестает убивать, а побежденный отступает. Никто не «убивает» на сцене так много, как Шекспир, и тем не менее никто не разрабатывает тему смерти с такой гуманистической глубиной. Здесь Шекспир намного опередил свое время. Смерть у него материалистична — до натуралистического ощущения распада. Перед смертью у Шекспира все равны — и король и нищий.

— Где Полоний?

— На ужине… Не там, где он ест, а там, где его едят…

— Так король может пропутешествовать по кишкам нищего.

Эти образы, рожденные мыслями о смерти и получившие наиболее глубокое выражение в «Гамлете», находят развитие почти в каждой пьесе Шекспира. Вот и в «Генрихе IV», умирая, Перси говорит:

— Теперь ты, Перси, — прах,
Теперь ты — пища…

— Червей, хотел ты, видимо, сказать? — продолжает принц, умертвивший своего главного врага-соперника.

И дальше — также очень характерное для Шекспира: «Прощай, храбрец, прощай, большое сердце». Это уважение к мертвому, признание его заслуг, равноценное памятнику тому, кто погиб в честном поединке. Если ты сражался с врагом, которого уважал, значит, ты мог быть на его месте.

Мертвый уже не враг, а жертва судьбы, стечения обстоятельств, которые уже не зависят от воли того или иного человека. Поэтому у Шекспира смерть одного человека всегда равна множеству смертей. Гаснет солнце в глазах, перестает биться сердце, слабеет рука, коченеют ноги — осязаемо уходит жизнь, целый мир. Единственный или повторенный многократно — не имеет значения. Смерть одного влечет смерть десятков, сотен тысяч. И с каждым уходит целый мир. Сцена после боя должна быть элегичной. Здесь же и Фальстаф со своим притворством. Он прикидывается мертвецом ради жизни. «Воскреснув», он обвиняет мертвых в притворстве — «они притворяются людьми, когда перестают быть ими». Нельзя забывать, что это написано четыреста лет тому назад. Богохульство Фальстафа, его почти непристойный {241} «бой» с мертвым Перси на фоне горы трупов — одна из кульминаций трагикомического разрешения темы смерти в творчестве Шекспира.

Чудовищный праздник смерти — вот итог честолюбивых притязаний людей, пытающихся бороться с исторической предопределенностью.

Победили король и его сын Гарри. Они с самого начала были «обречены» на победу как носители закономерности социального прогресса.

### Покои короля Генриха IV

Еще десять лет после битвы под Шрусбери прошли для короля в борьбе с заговорщиками, в яростном утверждении абсолютной королевской власти, в тревожных думах о будущем наследника и трона. Ничего существенного не произошло. Поэтому временная отбивка в спектакле почти отсутствует. Существенное начинается с болезнью короля. По мере того, как крепнет королевская власть, все больше хиреет сам король. В этой картине, в спальне умирающего короля, нет радости победы и силы. Чем ближе к смерти, тем яснее осознает король суетность стремлений к власти. «Как странно! От хорошего известья мне стало хуже!» Приближаясь к смерти, Генрих IV становится все тоньше, прозорливее, духовнее. Его занимают проблемы нравственные, и в этой связи поступок сына, унесшего корону, становится для него проявлением «нелюбви», поступком, нарушающим норму отношений сына с отцом. И все же отцовская любовь и королевская гордость родоначальника новой династии настолько велики, что король, простив похищение короны, даже как бы забыв об этом, спешит передать принцу свой королевский опыт.

Глупец, тебя раздавит бремя власти,
А ты так жадно тянешься к нему.

Несмотря на такое предупреждение, король понимает, что сразу после его смерти сын все же станет королем, и королем законным. В этом его основная заслуга перед сыном. Став незаконно королем Генрихом IV, он дает Англии законного короля Генриха V, а сыну — передает корону Англии как законному наследнику. Бремя незаконной власти, которое Генрих IV нес на себе на протяжении многих лет, не коснется сына. Его заботы будут другими.

Эта сцена не только завершает тему отца и сына — она по существу подводит итог всей нравственной концепции пьесы и подготавливает финал с предательством. То, что принц предал Фальстафа в заключительной сцене коронации, {242} заложено уже здесь. Некоторые поклонники принца Гарри и короля Генриха V упрекают нас в излишне жестоком решении этого характера. Мол, и корону он унес «просто так» — подумал, что отец действительно мертв, и взял то, что ему принадлежит по праву, и объясняет он свой поступок королю столь убедительно, что даже обиженный, проснувшийся для того, чтобы вскоре умереть уже на самом деле, король прощает сына и даже говорит о том, что своим объяснением принц еще прочнее завоевал его любовь. Да и Фальстафа молодой король подвергает изгнанию не столь серьезно, давая ему возможность исправиться и вернуться. Мы, дескать, упростили сложную фигуру принца Гарри, лишили его «положительности».

Что касается отношений Генриха V и Фальстафа, то ведь существует следующая часть хроники, где говорится о жалкой, одинокой смерти Фальстафа, прочно забытого королем. Нам могут возразить, что Фальстаф не исправился. Но он не исправился с точки зрения короля, подчинившего свою жизнь государственным задачам целиком и полностью. Забытый им Фальстаф остался в нравственной оппозиции. Почему же мы должны разделять точку зрения короля, а не Фальстафа? Почему мы сегодня, в XX веке, должны проявлять верноподданнические чувства по отношению к английскому правительству XV века? Екатерина II и Николай I тоже многое сделали для укрепления государства Российского, но сегодня мы не пересматриваем с этих позиций свое отношение к Радищеву или Пушкину, надеюсь, никогда не пересмотрим.

Фальстаф, разумеется, не Радищев и не Пушкин, но он, так же как и они, самим фактом своего существования разрушал нормативы королевской власти.

В соответствии с этим решается и сцена с похищением короны. Как мало слов находит принц для своей скорби, решив, что отец умер! И, напротив, как торжественно и самозабвенно играет он с короной! Примерив корону, принц восклицает: «Вот это как!» В этот момент над сценой снова «зажигается» большая корона. На сцене две короны. Это не символ власти, а метафора честолюбия. Вот он, предел мечтаний. Торжество короны оборачивается гибелью человека. Тут должна быть усмешка, трагикомическая ирония. Принц, умный, расчетливый, выдержанный, умеющий ждать своего годами, поторопился, едва прикоснувшись к желанной игрушке своих мечтаний. Чем обаятельнее, остроумнее, живей будет принц на протяжении спектакля, тем горше должен быть этот момент превращения принца в короля. Стыд перед отцом помогает ему найти горячее, убедительное {243} оправдание. До конца ли оно убедительно для умирающего отца и короля? Думаю, что нет… Но что остается королю, как не благословить своего энергичного сына? Это его победа. Пиррова победа.

Одна из глав романа Достоевского «Бесы» называется «Принц Гарри». Там есть такое место. «Но очень скоро начали доходить к Варваре Петровне довольно странные слухи: молодой человек [речь идет о Николае Ставрогине. — *Г. Т*.] как-то безумно и вдруг закутил. Не то чтоб он играл или очень пил: рассказывали только о какой-то дикой разнузданности, о задавленных рысаками людях, о зверском поступке с одною дамой хорошего общества, с которою он был в связи, а потом оскорбил ее публично… Прибавляли сверх того, что он какой-то бретер, привязывается и оскорбляет из удовольствия оскорбить. Варвара Петровна волновалась и тосковала. Степан Трофимович уверял ее, что это только первые, буйные порывы слишком богатой организации, что море уляжется и что все это похоже на юность принца Гарри, кутившего с Фальстафом, Пойнсом и Мистрис Квикли, описанную у Шекспира. Варвара Петровна на этот раз не крикнула: “Вздор, вздор!” как повадилась в последнее время покрикивать очень часто на Степана Трофимовича, а, напротив, очень прислушалась, велела растолковать себе подробнее, сама взяла Шекспира и с чрезвычайным вниманием прочла бессмертную хронику. Но хроника ее не успокоила, да и сходства она не так много нашла».

Великий поклонник Шекспира, Достоевский высмеивает эту лестную для Ставрогина аналогию, потому что видит за сложностью принца верность единому жизненному стремлению, некую стройность программы, которая отнюдь не лишает характер принца многокрасочности, а придает ему неповторимость. «Исправившийся» принц вряд ли был бы интересен Шекспиру, так же как и в самом деле сошедший с ума Гамлет. Здесь другой ход, далекий от воспитательных целей Степана Верховенского. И принц Гарри и Ставрогин от начала и до конца верны себе. Это, и только это их объединяет. В остальном их сходство — кажущееся, внешнее.

### Коронация Генриха V

Краткая заключительная сцена коронации подводит давно назревший итог происходящему.

Непрекращающийся колокольный звон и пробегающие по сцене горожане должны задать торжественность события. Постепенно людей на сцене становится все больше. Последними являются запыхавшийся, торжествующий Фальстаф с Шеллоу и Сайленсом, со своими друзьями из трактира {244} мистрис Куикли. Настал их час. Коронуется их Гарри, их любимец, воспитанник. С огромным подъемом Фальстаф произносит свой монолог о человеке, забрызганном дорожной грязью, что должно свидетельствовать о нетерпении преданной дружбы. Это признание принцу в любви. Очень мужское, очень высокое, поэтическое признание. Это открытая лирика Фальстафа. Чем трепетнее ждет Фальстаф, тем страшнее появление короля Генриха V. Это — коронованный мертвец. Вероятно, Фальстаф все понял с первого взгляда. Но он готовился к этой встрече, он должен поговорить со своим Гарри. Может быть, Гарри просто должен так выглядеть, а через минуту расхохочется и обнимет Фальстафа? Ведь так бывало прежде. Фальстаф понимает, что это последнее испытание. Он терпит поражение, о котором догадывался раньше. Надежда на розыгрыш рухнула, теперь для Фальстафа важнее всего сохранить свое мужское и человеческое достоинство. И он сохраняет его.

### Эпилог

На сцене снова появляется Молва, чтобы сказать несколько слов из «Генриха V».

Между замыслом спектакля и его реализацией всегда образуется некий разрыв. Что-то выходит лучше, чем задумано, что-то не получается совсем. Мы отдавали себе отчет в том, что взялись за одно из самых трудных произведений мировой литературы, на своем опыте убедились в этом и поняли, почему эта пьеса Шекспира почти не шла на русской сцене. Но радость соприкосновения с Шекспиром искупает все и открывает перспективу для новых трудных и радостных поисков.

# **{245}**В. Шекспир. «Король Генрих IV»Репетиции спектакля30 октября 1968 года — 28 марта 1969 года

*Распределение ролей*:

Король Генрих IV — С. Юрский

Принц Гарри — О. Борисов, В. Рецептер

Гарри Перси (Хотспер) — В. Стржельчик

Фальстаф — Е. Лебедев

Вустер — Е. Копелян

Шеллоу — Б. Рыжухин

Сайленс — Н. Трофимов

Бардольф — М. Иванов

Пойнс — М. Данилов

Гедсхил — В. Караваев

Пето — Г. Штиль

Принц Джон — Е. Соляков

Уэстморленд — В. Медведев

Грибок — А. Гаричев

Немочь — В. Татосов

Облако — И. Заблудовский

Лишай — И. Пальму, Б. Максимов

Дуглас — Л. Неведомский

Нортумберленд — С. Карнович-Валуа

Архиепископ — П. Панков

Мортимер — В. Кузнецов

Вернон — О. Басилашвили

Глендаур — Г. Гай, В. Максимов

Гонец — В. Четвериков

Хозяйка «Кабаньей головы» — Л. Макарова, М. Адашевская

Перевод Б. Пастернака. Композитор Кара Караев. Оформление Г. Товстоногова. Художник по костюмам Э. Кочергин.

## 30 октября 1968 года

Нам всем предстоит очень серьезная работа. Надо добраться до глубины произведения, что очень не просто. Нам, пожалуй, еще не приходилось работать над пьесой такого масштаба, и мы это поймем и ощутим до конца только в процессе работы.

Вы получили роли разного калибра, роли функциональные и роли, несущие всю глубину шекспировской мысли. Но и в тех и в других надо найти большую человеческую тему. В этом смысле все роли значительны.

В недрах средневековья возникает особый протест, выражающийся в своеобразной форме. Этот протест заключен в характере Фальстафа. Фальстаф, воплощающий как будто все скверное, — на самом деле, всем своим существом несет гуманистическое начало. Сквозь цинизм, воровство, распутство, вранье тут должны проступить отчетливые контуры гуманистического идеала. В этом главная трудность решения

Спектакль должен вызывать глубокие ассоциации. Нам надо сыграть историческую пьесу, пронизанную вечной гуманистической мыслью и являющуюся современной в самом {246} широком смысле этого слова. Это должен быть спектакль философского характера.

По жанру это хроника, в основе ее — факты, исторические события, на первый план вынесены живые сцены того времени. По форме — это не просто шекспировский театр, а балаганный театр эпохи Шекспира. Действие будет происходить на помосте, воздвигнутом на бочках. Примитивный характер оформления, сценическая простота открывают широкие возможности для выявления авторской мысли.

Исторические эпизоды пьесы сменяют друг друга — нужно, чтобы в пестроте событий не исчезла главная мысль, чтобы каждый эпизод был подчинен этой мысли, чтобы она объединяла все, происходящее на сцене.

Принцип костюмов должен быть единым — некая средневековая «спортивная» форма из пеньки и веревки. Основа костюмов — общая для всех, от нищего до короля.

Естественно, что в нашем варианте «Генриха IV», сделанном из двух больших пьес, текст сильно сокращен. Прошу исключить из репетиционной работы борьбу за текст. Надо исходить из того, что есть. Мы много работали над литературным вариантом. Эта работа будет продолжаться, но она не должна идти в плане личной борьбы за увеличение роли.

Над сценической площадкой будет натянут экран из кожи. На нем будут указываться общие места действия (город, страна). Обозначение локального места действия (зал в королевском дворце, трактир и т. д.) будет выносить стражник. Два раза площадка должна подниматься: в первом акте — сцена в трактире с Фальстафом и его пирующими друзьями (тема утверждения жизни) и во втором акте — гора трупов (тема войны и смерти). Подчеркнутая условность — только в балаганности сценической площадки. Во всем остальном — подлинность, противопоставление Шекспира Вальтеру Скотту. Всамделишность существования и подлинность чувств, мыслей. Шекспир без стилизации. XX век многое сделал для сценической интерпретации Шекспира. Особенно значительны в этом смысле работы Б. Брехта и П. Брука. Надо привнести в эти достижения русскую актерскую традицию.

## 21 ноября 1968 года

### У судьи Шеллоу

Мне хочется начать с этой сцены, потому что она стоит особняком в пьесе и должна занять особое место в будущем спектакле. В сумбуре войны, заговоров, дворцовых интриг и намечающихся переворотов появится этот островок мира, тишины, спокойствия. Эта сцена вне сюжета. Без нее можно обойтись. Но для мысли спектакля она очень важна. Через {247} двух выживших из ума стариков, средствами фарса, выражается важнейшая для пьесы мысль о жизни и смерти — «Все там будем». Суета, интриги, войны — ничто в свете этой простой истины.

*Трофимов. Может быть, сделать Сайленса глухим?*

Нет, это не глухота, а особая стадия сосредоточенности. Ему надо создать свой микромир, мир старости, где все состоит из мелочей, которые кажутся старикам невероятно важными. Сайленс и Шеллоу в силу глубокой старости занимаются женским делом. Пусть они разбирают шерсть. Жизнь идет медленно. Надо создать впечатление, что они сидят так уже очень долго. Не надо смотреть друг на друга.

#### *Повторение сцены*

Вы играете просто двух старичков. Не надо этого. Идите по мысли. Не впадайте в комизм. Все здесь очень серьезно, просто и значительно. Пусть они будут похожи на наших пенсионеров, шекспировский колорит придаст им древность. Уйдите от старичков-бытовичков. Это шире. Сначала надо показать сближение Сайленса и Шеллоу, но потом, когда Шеллоу в третий раз спросит, почем теперь волы на Стемфордской ярмарке, тут уж Сайленс не выдерживает — сил нет! Что он ко мне пристал?!

#### *Повторение сцены*

Когда появляется Бардольф и спрашивает у стариков, кто из них судья Шеллоу, они долго не могут сообразить, кто же из них действительно Шеллоу? Не играйте характеры. Когда вы действуете по существу, получается острее. Должно быть слышно, как шуршат мозги. Сухие мозги. Это старческий маразм. Все серьезно, все важно в одинаковой степени. Эту сцену надо играть как абсурдистскую пьесу. Все очень лаконично. Сайленс и Шеллоу — два лысых цыпленка на тонких ножках.

Каждый раз Сайленс и Шеллоу мирятся на том, что «все там будем». Эта мысль очень важна для всего спектакля. Одна из важнейших идей пьесы выступает здесь в фарсовом выражении.

Фальстаф приходит с острым желанием поскорее куда-нибудь сесть. Жарко!

Вопрос Фальстафа о рекрутах должен прозвучать очень неожиданно для Шеллоу. Шеллоу таких резких переходов не воспринимает. Только привыкнешь к одной мысли, а тут — бац!, нá тебе, уже другая! Заторможенная маразматическая реакция на все. Для Фальстафа вся эта сцена имеет особое значение. Кто готовит новобранцев? Кто вершит судьбами людей? Кто всем этим занимается? Два маразматика. Это {248} как бы подтверждает правоту Фальстафа, скептически относящегося к государственным делам, к различным установлениям в королевстве. К своему старому дружку Шеллоу он относится иронически — тот, оказывается, совсем выжил из ума, а тут еще этот не то Шуркард, не то какой-то Сайленс!

Сайленсу поручают привести рекрутов. Сначала он выходит один, командуя самому себе и не замечая, что он марширует без рекрутов.

Народ здесь — рекруты — подневольная масса, которая не знает, за что придется воевать, за что драться.

Каждому новобранцу надо найти свое приспособление. *(Заблудовскому — Облаку)*. А может быть, сыграть все на внутреннем рыдании?

*(Максимову — Телку)*. Попробуйте действительно замычать.

Шеллоу и Сайленс — два разных характера. Это надо провести во всем. Одному, например, хочется говорить, другому — нет. Во время диалога не надо вставать. Они могут сидеть так сутками. Уже стирается грань между бытием и небытием.

## 22 ноября 1968 года

### У судьи Шеллоу

Надо передать старческую значительность, которая находится где-то уже на грани безумия. Особенно это надо найти в теме: «Все там будем».

Шеллоу все время забывает, о чем спрашивает. Сайленс сердится. Чего хочет этот Шеллоу? Ничего не помнит, хоть сто раз ему повторяй! Неужели и со мной когда-нибудь будет нечто подобное? Возмущение Сайленса все время нарастает, до дрожи в голосе. Юмор в том, что Сайленс сам — старичок, впавший в детство, он уже почти ничего не понимает.

Бардольф выходит на сцену преувеличенно бодро, как будто он исполняет цирковое антре. Напугал стариков до последней степени.

Фальстаф в процессе знакомства с Сайленсом ощупывает карманы. Он сразу видит, с кем имеет дело.

Бардольф проверяет «статьи» каждого из новобранцев. Его интересует одно — есть ли у них деньги? Чем здесь можно будет поживиться?

## 28 ноября 1968 года

### Тронный зал

*Копелян. Когда возник заговор, в начале пьесы или раньше?*

Думаю, что в голове Вустера план заговора возник давно. Он провоцирует короля, понимая, что положение у того тяжелое. {249} До поры до времени Вустер, зная горячий нрав Хотспера, скрывал от племянника свои заговорщицкие намерения. Сам же он давно затеял это дело. Здесь, в первой сцене пьесы, чаша терпения переполнилась. Король унизил семью Вустера недоверием. Он дал повод. Если бы повода не было сегодня, он нашелся бы через неделю.

В хронике у каждого — своя субъективная правота. Тут нет ни «положительных», ни «отрицательных» героев.

### Замок Нортумберленд

Архиепископ выступает против тех феодалов, которые бездействуют, терпят произвол и беззаконное правление. Есть тут и личное: его брата казнили. Он ненавидит тех, кто, по его словам, «объелся счастьем», обленился, довольствуется подачками.

*(Корну — Архиепископу)*. Не надо торопиться. Здесь давно продуманная, выношенная мысль. Мы должны почувствовать, как она зреет, набирает силу. Не надо буквально апеллировать к слушателям, архиепископ говорит как бы самому себе. Он формулирует программу, провозглашает ее.

В этой картине две линии — столкновение Глендаура с Хотспером за приоритет и столкновение из-за раздела земель. Еще не начав действовать, заговорщики уже делят Англию на куски. Англия здесь — «шкура неубитого медведя».

Надо почувствовать всю меру опасности, которая угрожает заговорщикам. В случае неудачи головы слетят. Все это понимают. Поэтому и Глендаур уступает. Они все уже связаны одной веревочкой. Один чересчур нервен, другой нарочито спокоен. Риск очень большой. Надо поднять народ, это огромное дело, огромная ответственность. Благодушия нет. Атмосфера подавленности. Они пытаются бодриться, но побеждает элементарное чувство страха. На что пошли! Это медленная сцена. Они не уверены в себе, не уверены в народе, к которому относятся с цинизмом. Но раз уж решили — надо идти до конца, другого выхода нет!

*Корн. Архиепископ адресует последний монолог Вустеру, который все время молчит*.

Этот монолог надо перенести в начало. Архиепископ сразу излагает свою программу, а не философствует в конце, когда уже все решено. Хочется, чтобы эта заданная программа висела над всеми событиями этой сцены.

*Рецептер. Все ждут согласия архиепископа. На протяжении всей сцены ждут его «да». Когда он увидел, что нет единодушия, он счел нужным поддержать идею заговора*.

{250} Не совсем так. Архиепископ отлично понимает, чем все это чревато. Именно поэтому он дал согласие еще до начала действия и развивает свою программу сразу. Кроме того, в начале сцены его размышления — а они очень важны — будут лучше слушаться. В конце сцены он как бы подведет итог.

*Рецептер. Первый спор Хотспера с Глендауром прекращается сам собой*.

Нет, гораздо важнее объяснить, почему Глендаур уступил. Сейчас он просто взял себя в руки, чтобы заняться картой. Причины его уступки глубже — он связан с заговорщиками одной веревочкой. Назад пути нет. Одного его присутствия здесь достаточно, чтобы отправить его на виселицу.

## 29 ноября 1968 года

### Комната принца

Утро после разгула, тяжелое похмелье. Лежат, как после тяжелого сражения. Обессилевшие тела в самых причудливых позах. Вповалку, друг на друге.

Королевский камердинер появляется со свечой, видит всю картину, ищет принца. А принц затерялся в груде тел, он лежит где-то под Фальстафом с растерзанной девицей. Убедившись в этом, камердинер идет к выходу, с ужасом оглядываясь — черт знает что, устроили вертеп из дворца!

Первым после ухода камердинера просыпается Фальстаф.

Не надо быта, надо сразу взять высокую ноту. Пока идет первый диалог Фальстафа с принцем, все время образуются новые композиции из человеческих тел. Постепенно все пробуждаются, начинают вслушиваться в диалог. Слово не должно теряться в физических действиях.

Фальстаф долго не может сообразить, кто лежит с ним рядом. Узнав Гарри, он начинает играть с ним, как с маленьким ребенком, и только после этого спрашивает: «Который час, Гарри?»

Текст надо произносить легко, чтобы не пропадал юмор.

Новый кусок начинается со слов Фальстафа: «Давай поговорим о другом».

Все уже пробудились, женщины приводят себя в порядок.

Фальстаф и Гарри ведут словесный поединок. Каждый берет себе в «компанию» группу людей, это и зрители и поддержка. У каждого из них свои «болельщики».

Пойнс как бы делает доклад о предстоящем грабеже — это план на день. Все оживляются. День наступил и обещает быть интересным.

Отослав всех, принц и Пойнс садятся рядом, как два заговорщика. Это и есть их заговор против Фальстафа.

{251} В этой сцене надо четко выявить все текстовые куски, чтобы за физической жизнью не терялась мысль. Мысль должна быть прозрачной, нельзя подминать текст и заниматься только физическим существованием.

С принцем в этой сцене все на равных. Он такой же в этой компании, как и все остальные.

Когда Фальстаф, обращаясь к принцу, говорит, например: «Когда ты воцаришься», «когда ты взойдешь на престол», — все это воспринимают как полнейший абсурд.

*Рецептер. На чем конкретно основаны взаимоотношения принца и Фальстафа?*

Им хорошо друг с другом, они нужны друг другу. Внутренне это даже нежные отношения, основанные на взаимной симпатии. Здесь, как всегда, идет словесный турнир, розыгрыш, насмешка. Кто кого? Кто окажется остроумнее, чьи сравнения будут сочнее, неожиданней, чьи образы поэтичнее? Кто возьмет верх?

Окружающие должны четко реагировать на все происходящее, на все нюансы.

Попробуем сделать «стоп-кадр» в конце каждой картины. Действующие лица как бы замирают, сказав последние слова. И только после этого уходят со сцены.

## 2 декабря 1968 года

### Тронный зал

*Юрский. Причина распри пустяковая, но за ней что-то стоит. Два лагеря образуются по ходу пьесы. Здесь же еще нет двух лагерей*.

Интереснее начать сразу с обострения ситуации. Иначе мы покажем благополучного, мощного короля. Некогда будет создавать обострение.

*Копелян. Изгнание Вустера — признак бессилия короля*.

Учитывая, что впереди — победа короля, хорошо начать спектакль с крика бессилия. В следующей картине он упрекает сына в том, что тот занимается черт знает чем, когда почва уходит из-под ног. Все валится, а здесь перед ним наглые вассалы. Он ощущает их неискренность, понимает, что они ведут какую-то игру.

*Копелян. Король чувствует, что появился сильный полководец. Он уважает Хотспера, но боится его славы*.

*Юрский. Если в следующей картине король будет жаловаться, то возникнет симпатия к нему. Правильно ли это будет по отношению к узурпатору?*

Не надо делать отрицательного короля, не надо об этом заботиться.

{252} *Юрский. Он один против многих, его будет жалко. Должно быть ощущение силы, впечатление, что король в любой момент может каждому отрубить голову*.

Когда-то все они составляли одну шайку, но сейчас в шайке раздор. Вустер как бы хочет сказать королю: мы тебя посадили на трон, а теперь ты нас обделяешь и обижаешь. Хочется даже сделать намек на физическую схватку. Король в любой момент может разделаться с каждым, но моральный перевес должен быть на стороне заговорщиков. Король бессилен их уличить. Его подозрения пока в области интуиции.

*Копелян. Король обязательно должен выдать свое бессилие. Хотспер не посвящен в план, но он чувствует, что что-то зреет*.

*Юрский. Хотспер менее активен, чем другие. Но он герой войны, за него надо бороться*.

У короля есть симпатии к Хотсперу, ему импонируют его качества, которых нет у его родного сына.

*Копелян. Король чувствует, что перед ним враги*.

*Юрский. Изгнание Вустера — оскорбление. Это усиливает ярость противников, которые пока вынуждены смиряться. Значит, что-то зреет на глазах*.

*Рецептер. Посол — хлыщ от короля — только повод для Хотспера, который твердо решил не отдавать пленных. Хотспер не знает, что Мортимер — законный наследник престола. Он борется за его освобождение из изгнания как за своего шурина*.

Для всего этого нужна отдельная сцена. Здесь же накал уже таков, что все всё знают.

*Рецептер. Тогда не будет разницы между Хотспером и всеми остальными заговорщиками*.

*Копелян. Хотспер прет напролом, а Вустер хочет собрать силы, выработать тактику*.

*Рецептер. Суть сама по себе, а повод сам по себе*.

Хотспер — принципиально другой человек. В нем нет коварства, есть своеобразная честь.

*Медведев. У меня есть реплика о том, что Вустер научил Перси дерзости*.

*Юрский. Он сыграл на его честолюбии*.

Ясно, что картина начинается сразу с самой высокой ноты. Все пытаются скрыть ярость, но это никому не удается. Попробуем на площадке. Три человека — будущие заговорщики — в стане врага.

*Юрский. Зритель в первую минуту не должен знать, кто король*.

Вустер — «серый кардинал», он всегда за спинами других. {253} Хотспер, наоборот, всегда впереди. Он не прячется, даже если ему не все ясно.

Выход короля. Стоят две группы. Не король и его свита, а две группы, враги. *(Юрскому.)* Попробуйте выйти без слов, уйти, потом вернуться и только тогда заговорить.

Может быть, начать с того, что король заглядывает всем в глаза и ничего для себя утешительного не находит.

Вустер говорит с королем улыбаясь. Король не вынес этой улыбки и взгляда.

Король боится предательства и в своем стане. Из‑за этого попал в смешное положение и еще больше разозлился. В этой сцене надо показать всю напряженность нелегкой жизни короля.

#### *Повторение сцены*

Нет ощущения того, что найдено верное решение. Скатываемся к банальности.

*Лебедев. Это бандиты из бандитов. Обстоятельства особые, а сцена получается шаблонная*.

*Юрский. Может быть, не выделять заговорщиков сразу? Стоит группа людей, постепенно все выясняется. Среди близких людей оказались заговорщики. Король обвиняет всех разом, и только потом выясняется, кто враг*.

*Копелян. Он сразу же обращается к конкретным лицам*.

*Юрский. Нет, ведь еще ничего страшного не случилось. Хотспер не отдает пленных, — это непослушание, а не заговор*.

*Рецептер. Король говорит для всех*.

*Юрский. Я не доверяю никому. Заговор зреет постепенно*.

*Рецептер. Именно здесь каждый должен занять определенную позицию*.

*Копелян. Король знает, кто с ним, кто против. И сейчас он решил «разнести» этих людей*.

*Рецептер. Не разнести, а собрать, объединить*.

Он вызвал непокорных для последнего разговора.

*Юрский. В следующей картине король говорит, что каждый день кто-то новый доставляет ему неприятности. В этой сцене король высказывается полностью, но окружающие еще не знают, к кому это относится. Здесь происходит размежевание. В результате за королем уходят те, кто выбрал именно его*.

*Копелян. Он ничего не добился. Чего он хотел?*

*Юрский. Цель короля — запретить говорить о Мортимере. Кроме того, я делаю предупреждение Хотсперу*.

*Рецептер. Изгнание Вустера означает неминуемую его казнь. Это событие. Теперь надо немедленно спасаться*.

*Копелян. А если бы король его не выгнал?*

{254} *Рецептер. Сегодня не возник бы заговор*.

*Копелян. Но завтра заговор все равно бы возник*.

*Стржельчик. Юрский прав. Тут состояние катастрофы, и это касается всех. Вустер говорит не о конкретном факте, а напоминает о том, как король пришел к власти: не забывай, мол, кто ты таков. Все в этом замешаны*.

*Юрский. У нас на глазах формируется заговор*.

*Лебедев. Здесь все хотят помириться, а король подозревает каждого. Вустер тут не грозит королю, а напоминает о своей помощи, чтобы он не разговаривал с ними в таком тоне*.

*Рецептер. Вустер хочет успокоить, напомнить, что он всегда был с королем и сейчас с ним. Он хочет примирить всех*.

*Копелян. Я действительно хочу примирения?*

*Рецептер. В этой сцене — да. Они не собирались сейчас устраивать заговор*.

*Аксенов. Причины для конфликта накопились уже до начала этой сцены*.

*Юрский. Это спор, но еще не врагов. Вустер знает больше, чем надо, ему грозит смерть. Хотя внешне его выступление выглядит как верноподданное*.

Пришли затаившиеся враги. Может быть, сегодня они не собирались обнаруживать свои намерения, но король вытаскивает затаенное наружу, тем самым приближая заговор и ускоряя его формирование.

*Юрский. Король еще не знает определенно, что Вустер заговорщик. Он подозревает это, даже, может быть, уверен в этом, но у него нет доказательств*.

Это не Чехов, здесь два готовых вспыхнуть лагеря, стоит лишь поднести спичку. Вызвана семья, поведение которой давно не нравится королю. Расстановка сил ясна, но пока мы выражаем это обычным, шаблонным ходом.

*Юрский. Тогда не нужна вторая половина сцены. Группа заговорщиков будет видна сразу*.

Не надо затуманивать смысл. Сейчас получается придворная сцена в духе пьес Гюго. Надо найти путь, как этого избежать. Логика у Шекспира проста, сложен путь к ней. Вы хотите, чтобы все были настроены миролюбиво, один король злится и угрожает. По-моему, здесь сразу все обнажено, с самого начала.

*Юрский. Тогда король будет говорить все подряд и не позволит Вустеру себя перебивать. Конфликт упрощается до предела*.

*Лебедев. О пленных они говорят сначала как о недоразумении. Хотспер говорит об этом спокойно*.

{255} Придворные хотят умиротворить короля, притушить его подозрения. Спокойствие Хотспера демонстративно, он дразнит короля. Слишком мелок повод, чтобы отказаться выдать пленных.

## 4 декабря 1968 года

### Комната принца

Когда вы начинаете впрямую все выкладывать друг другу — пропадает юмор. В этом словесном поединке принца и Фальстафа каждый из них говорит все как бы про себя, самому себе и в то же время — своему собеседнику, и в то же время — зрителям. Они постоянно рассчитывают на аудиторию. Каждый хочет завоевать аудиторию, борется за нее, чтобы вместе с ней посмеяться над объектом розыгрыша.

«Кого бы нам ободрать сегодня?» — это принц говорит очень серьезно, чтобы вернее поймать Фальстафа. Тот сразу попадается на удочку.

*Лебедев. Мне кажется, что Фальстаф знает все ходы Гарри. Сейчас он знает, что Гарри откажется принимать участие в грабеже*.

Когда Пойнс и Гарри остаются одни, принц еще вовсе не намерен поддаться уговорам. Он настроен твердо — не идти. Соглашается только тогда, когда понимает, как здорово попадается Фальстаф на удочку Пойнса, как это будет смешно. Поэтому он меняет свое решение.

*Лебедев. Фальстаф стремится оживить свою прокисшую жизнь. Он провоцирует принца на новые затеи, а потом делает вид, что подчиняется ему, потому что он принц. Вот, мол, до чего ты меня довел! Ты меня развратил, а теперь бросаешь, мне приходится самому что-то придумывать. В этой компании все время льстят принцу — словно все исходит от него, словно он и в самом деле может развратить этих людей. Будто маленький мальчик попал в шайку опытных воров, а те делают вид, что самый опытный, самый ловкий, самый остроумный — он, этот мальчик. Фальстаф «выстраивает» принцу линию поведения, потом восхищается его выдумками*.

Дружеские отношения с Фальстафом не могут выражаться у принца впрямую. Все время — через обострение, через грубость. Тогда будет истинно мужская дружба. В противном случае — отвратительная сентиментальность.

После вопроса «Который час, Гарри?» — принц должен проявить недовольство разбуженного человека. Ради чего его разбудили? Чтобы спросить «который час»? Что он, на работу опаздывает, что ли, этот Фальстаф? Тоже мне — «который час!» Стоило из-за этого будить!

{256} *(Рецептеру — Гарри)*. Пока не получается. Готовое резонерство вместо особого состояния полусонного человека. Сонные мозги вступают в привычную игру, привычно острят, придумывают ответы и упреки. Только потом наступает подлинное пробуждение.

Принц переспрашивает Фальстафа «который час?» и сразу же снова засыпает. Здесь нужен не готовый ко всем вопросам и ответам, свежий артист, а заспанный, уставший принц, который тут же, превозмогая сон, должен придумать ответ. После первой реплики принц сделал попытку снова заснуть, это не вышло, поэтому следующая реплика: «А какое тебе до этого дело?» — вызвана раздражением. Тогда слова Фальстафа: «Ты попал в самую точку, Гарри, мне действительно наплевать, который теперь час» — срабатывают. На реплике Фальстафа «Гораздо важнее выяснить, день сейчас или ночь» все просыпаются. Встает и принц («Все-таки разбудил!»).

День начался. Все знают, что он обычно начинается с подобного рода перепалки между принцем и Фальстафом.

## 23 ноября 1968 года

### Комната принца

Надо помнить о том, что место действия — Лондон XV века, морской порт, прибежище разного рода авантюристов, контрабандистов, купцов, бродяг. Когда темнело, люди здесь прятались по домам, запирали ставни, на улицу выходить было опасно. Аристократы охотно принимали участие в набегах, дерзких и подчас жестоких выходках. Результат грабежей и набегов — невероятные ночные разгулы. Ночью тут и принцы крови оборачиваются бандитами, «рыцарями ночного часа». Это захватывает всех, независимо от сословной принадлежности. Это — зов времени.

Вот и сейчас в покоях принца Гарри наступает страшное пробуждение после непристойной, разгульной, ужасной ночи. Принц подшучивает над Фальстафом, который тяжело переносит последствия вчерашней попойки, но и ему самому не лучше.

*Лебедев. Некоторые слова надо взять из другого перевода. Там грубее, а речь Фальстафа должна отличаться от речи Гарри. Надо избавить речь Фальстафа от некоторой приглаженности*.

*Рецептер. В этой сцене они говорят на одном языке, их объединяет совместный разгул. Это потом они заговорят по-разному*.

Важно, чтобы речь комедийного персонажа была максимально близка нам. Можно кое-что взять из другого перевода, если это отвечает характеру Фальстафа.

{257} В этой сцене идет ленивая игра, переброска словами. Принц и Фальстаф, оба в страшном виде, просыпаются в объятиях друг друга. Они разбиты совершенно, но из привычки к словесным соревнованиям они даже сейчас постепенно увлекаются словесной игрой и перебрасываются меткими замечаниями. Оба хотят взбодрить себя, «завести», чтобы начать новый «трудовой» день. Надо бы сегодня что-то поинтереснее придумать, все уже надоело. Нужен новый раздражитель.

Когда представится случай разыграть Фальстафа, принц сразу ухватится за это предложение Пойнса. В этом для него есть нечто более привлекательное, чем надоевший разгул, пьянство. Только тот будет принят в эту шайку, кто сделает самое остроумное предложение в плане развлечений. А без развлечений и делать-то нечего. Опустятся сумерки, надо куда-то податься.

Фальстаф по отношению к принцу разыгрывает роль этакого папаши-покровителя. Их уравняла пьянка. Юнец, мальчишка, принц приобщен Фальстафом к этой веселой жизни. Принц — ученик, который перещеголял своего учителя.

Мы не должны ощущать сословной грани, разделяющей их, — тем сильнее будет удар в конце. А пока юный наследник престола сделал из дворца публичный дом. У него валяется вся эта сомнительная компания подонков. Здесь они чувствуют себя безопасно, здесь никто не будет искать бандитов. Гарри сам принц-бандит.

Эта сцена должна контрастировать с первой картиной: там все сурово, на высокой ноте государственных интересов, а здесь самое главное — придумать буйное, хмельное развлечение. Они обсуждают свои планы, как мероприятия государственного значения. И с ними, как равный среди равных — принц, наследник престола.

У Фальстафа и принца здесь очень близкие отношения, это отношения собутыльников, редко расстающихся гуляк.

Надо избежать угодливой реакции массовки на смешные реплики главных персонажей. У всей компании здесь с принцем фамильярные отношения. Гарри такой же для них принц, какой для обитателей ночлежки Барон — барон в «На дне».

Участники массовки сейчас или не слушают принца и Фальстафа, занятые своей физической жизнью, или угодливо хихикают. Это не годится. Оба плана должны быть слиты: надо обостренно слушать все, что говорят принц и Фальстаф — это самое главное, — и одновременно жить своей физической жизнью. Реагировать надо по существу.

Самая сложная задача — соединить слова с физической жизнью и при этом постоянно «тянуть» мысль.

{258} Бардольф не может спокойно слышать слово «виселица». Он апеллирует к Фальстафу: в нашем обществе, здесь, сейчас, говорить такие вещи! Какая бестактность!

Отношения Фальстафа и Гарри ко всем остальным — участники КВН и болельщики.

*(Рецептеру)*. Было хорошо, когда вы лежали на постели с бабой. А сейчас вы стремитесь подавать реплики в одиночестве.

*Рецептер. Я хотел показать, что принцу неприятно поведение Фальстафа. Все они обнаглели, а Фальстаф особенно*.

Пока есть только то, что Фальстаф досадил вам, разбудил вас. Но с ним связаны для вас жизненные удовольствия. Сейчас надо вести поединок, борьбу за аудиторию.

*Рецептер. Гарри все время ставит Фальстафа на место*.

Нет. Вы сами поставили его в положение шута, который имеет право говорить все.

*Рецептер. Борьба за аудиторию — не действие*.

Здесь это очень важно. Они два капитана КВН. Для той эпохи словесный поединок был равен дуэли. Здесь утверждался разум.

Трудно сочетать физическое состояние и мысль. У принца по отношению к Фальстафу такая логика — он мне надоел, взял и разбудил меня раньше времени, сейчас я ему отомщу — вверну про виселицу, напомню, что его ждет.

«Гарри, перестань развращать меня» — новый кусок. Фраза должна произноситься очень серьезно. Это плохо кончится, если ты будешь продолжать развращать меня. Тут высокий юмор. Все должны реагировать по существу. Это компания равноправных людей. Дай каждому из них трибуну — они будут играть в такую же игру. Сейчас играют принц и Фальстаф. Но и они могли бы. Это не массовка, а сборище остроумных людей. Неостроумных воров принц не взял бы в свою компанию. На словах «Перестань развращать меня» все играют тему: жалко человека, до чего, бедного, довели!

Когда Фальстаф соглашается на грабеж сразу после приступа благочестия — всем должно быть смешно.

Слово «виселица» — самое бранное слово. Оно здесь всех шокирует, как неприличное слово в высшем обществе.

Пойнс для Гарри — министр развлечений. У них здесь тоже идет свой поединок. Надо играть крупнее и длиннее, чтобы заложить петарду, которая взорвется в трактире. Надо задать вранье Фальстафа.

После слов «А шутка запомнится навсегда» — резкая перемена ритма у принца: «Поедем, Нэд».

## **{259}** 18 декабря 1968 года

### Комната принца

*(Рецептеру)*. Отмечая ваши заслуги как автора композиции, должен выразить вам свои претензии как актеру. Вы играете индивидуально, обособленно от окружающей среды, находитесь в словесной сфере, а не в действенной. Вам нужно раствориться в картине, а вы внутренне отделяетесь от нее. У вас другой способ существования. Вы играете принца как такового, в то время как здесь он слитен со всеми, он весь в этой шайке, с ними. Вас ни на минуту не покидает сознание того, что вы играете главную роль. Представьте себе, что получили роль в массовке и что звание «принц» звучит здесь иронически. Нужно почувствовать себя в другом качестве. Вы должны выделяться только тем, что можете и умеете вести словесный поединок на одном уровне с Фальстафом. Боюсь, что «Театр одного актера» пустил в вас глубокие корни. Надо научиться играть коллективно.

*(Лебедеву)*. У вас сейчас другой крен — слишком много физических действий, иногда пропадает мысль.

*Лебедев. Я сам чувствую, что читаю текст — и все*.

Самое трудное здесь — не впасть в мелкое обыденное действование и не декламировать стихи в отрыве от физического существования. Нужно сочетать и то и другое.

*(Рецептеру)*. Здесь важно то, что Фальстаф сделал с Гарри все, что хотел, а теперь говорит: «Перестань развращать меня». Нужно все время вести диалог, все — через общение. Не надо играть королевского сына. Он растворился в среде бродяг.

«Кто? Я? Воровать? Грабить? Ты подумал, что ты сказал?» — тут искреннее возмущение принца, длинная тирада. Спор должен дойти до острого комедийного конфликта, чтобы Пойнсу можно было вмешаться со своим предложением, как миротворцу. «Послушай, Джек! Кого бы нам ограбить, чтобы раздобыть денег на завтра?» — это принц должен сказать очень серьезно, быстро и деловито, иначе Фальстаф не попадется на удочку.

### Замок Нортумберленд

Надо уловить одно — в стане заговорщиков нет согласия. Это предопределяет их поражение, это знак их обреченности. Спор возникает и гаснет, ничего не происходит. Все боятся того, на что идут, что задумали. Хотим, не хотим, но мы должны на это идти. Нет убежденности, есть страх и обреченность — «так хочет время, мы его рабы». Хотспер забыл карту, а Глендаур ее принес, но не хочет отдать Хотсперу, тот стоит перед ним с протянутой рукой. Здесь — начало {260} конфликта. По существу, эта распря не из-за того, что говорит Глендаур, а из-за карты.

Тут конфликт такого накала, что они каждую минуту могут схватиться за мечи. В любой момент между Хотспером и Глендауром может вспыхнуть поножовщина. Это должно придать картине живую плоть. Только архиепископ в состоянии привести в себя Хотспера и Глендаура. Карту Глендаур отдает архиепископу. Под взглядом архиепископа он взял себя в руки.

На карте сосредоточены все основные интересы. Дележ «шкуры неубитого медведя».

Архиепископ не принимает ни одного решения без молчаливого согласия Вустера («серый кардинал»).

Указками всем служат кинжалы. Все время идет игра с кинжалами.

Вустер наступает на карту, как бы зачеркивая то, что здесь происходило, демонстрируя, что для него важно, а что неважно. Он выше этого дележа, он идейный заговорщик, он презирает материальные интересы, которые так волнуют остальных.

*(Корну)*. «Ну что ж, в добрый час!» — это окончательное решение. Не бойтесь примитива, конкретнее дожимайте каждую мысль. Иначе получается просто чтение стихов.

## 20 декабря 1968 года

### Трактир «Кабанья голова»

О Перси принц начинает говорить как бы вдруг. Эта тема возникает в конце сцены в трактире, после сообщения о мятеже. Гарри не притворяется повесой, он и есть повеса. Но Шекспир утверждает, что стремление к власти рано или поздно проявится.

*Лебедев. Для Фальстафа очень важно, чтобы зритель знал — Гарри не до конца с ними. Знал о монологе «Я всем вам знаю цену» к моменту начала сцены в трактире. Надо оставить этот монолог там, где он находится у Шекспира. Во второй сцене Фальстаф тоже все знает о принце, но борется за него. Я, Фальстаф, — веселье, жизнь, со мной лучше, чем во дворце с принцами и королями. Я хочу, чтобы ты, Гарри, был всегда со мной*.

Интереснее дать этот монолог после ухода Пойнса. Но надо выключиться из прежней логики и спокойно поведать зрителям о своих подлинных планах и чувствах. Не надо читать монолог отдельно, как на эстраде. У Гарри богатое воображение, он не тяжелодум, реагирует мгновенно.

Тема монолога Фальстафа (когда он изображает принца) — «Не разлучайте вашего Гарри с Фальстафом, иначе от него {261} отвернется весь мир» — очень серьезная тема. Ведь так и случилось. Здесь есть предвидение конца. Методология этой сцены — импровизация.

Когда Гарри изображает короля, зритель должен увидеть сходство с актером, играющим короля.

Все это должно быть весело.

«Я прогоню его» — предсказание финала.

Этот короткий диалог Фальстафа-принца и принца-короля как бы переносит нас далеко вперед, за пределы данной сцены. Это пророчество, предсказание, остановка. Это секунда, в которую ощущается будущее.

## 27 декабря 1968 года

### Тронный зал

*Юрский. Здесь люди, которые мне дороги. Я не могу ставить старика на колени. Мы знаем друг друга много лет, я ему обязан королевством*.

Сейчас это уже враги. Король чувствует, что зреет заговор.

*Юрский. Тогда нужны другие слова. Если человек может заставлять других становиться на колени, потом подниматься, потом снова становиться на колени, и так много раз подряд — то это уже демонстрация власти*.

Но ничего другого и нет в сцене, это короткая сцена. Да, он демонстрирует свою силу, свою власть, эксплуатирует свое положение.

*Юрский. По-моему, то, что король выгнал Вустера, — это уже необычно. Это скандал*.

Да, это и есть последняя капля. Нужно подчеркнуть это обстоятельство. Пока же мы не выходим здесь за пределы резонерства.

Со стороны Вустера проявлено бессилие. Он не выдержал, сорвался. То, что вы показали сейчас, играя короля, — махровый штампик. Нельзя играть просто истерику. Загнанный в угол король — вот о чем сцена.

Пьеса начинается с того, что король уже не король, он не имеет настоящей власти над этими феодалами-корольками. Сохраняется лишь внешняя видимость власти. По традиции. Король хватается за традицию, пытаясь укрепить то, чего уже нет. Нет почвы под ногами. Взрыв подготовлен. Осталось только поднести спичку. Чем больше король хватается за атрибуты власти, тем бессильнее он по существу.

*(Юрский, внимательно слушая, хватается руками за голову)*.

Вот так хорошо! Мне нравится такое состояние короля для начала спектакля. Сейчас у вас в сцене было нечто эпическое — этакий величественный король. А здесь должна быть {262} животная схватка. Все понимают, что дело зашло уже так далеко, что в прежнем состоянии больше никто не может находиться.

Мне хочется, чтобы через эту сцену зритель понял все, что происходит в стране. Вы строите логику на большой дистанции, а нам приходится строить ее на очень короткой. У нас нет времени.

Шекспир прям и прост, не надо усложнять его логику.

*Юрский. Я исходил из того, что король вызвал к себе весь совет на обычное совещание*.

Нет, вы вызвали трех главных из непокорных. Это центр возможного мятежа. Сегодня не обычное деловое совещание. Три непокорных вассала вызваны в тронный зал! Король находится в том положении, когда он уже не может просто схватить человека и отрубить ему голову, как он это делал прежде.

*(Копеляну)*. Когда все уйдут из зала и вы останетесь одни, «сыграйте» с троном, обнаружьте свои намерения.

*(Юрскому)*. Нельзя начинать сцену с выхода короля. Мы как бы застаем конец сцены и должны получить представление о том, что здесь было. Тут должен быть определенный накал. Это поможет быстрее понять, что здесь происходит. В следующей картине уже делят Англию на куски, потом бой. Нет времени для постепенного психологического раскрытия. Король уже предчувствует все, что произойдет. Он боится этого. Страх ощущают все. Даже Хотспер. Перед самым боем он спрашивает у Вустера, не предлагал ли король мир. Перед самым боем! Шекспир показывает физическое чувство страха. У драматургов романтического склада этого нет, а здесь и самый храбрый боится, даже Хотспер. Он испугался в самый ответственный момент. Рвался, рвался, а потом устрашился того, что сам затеял, — тут, мне кажется, подлинно шекспировский ход.

При большом накале внутреннего темперамента речь должна быть неторопливой, чтобы все понимали, что происходит в каждый данный момент. Чтобы не было просто взволнованных монологов в стихах, когда возникает приблизительное ощущение того, что кто-то с кем-то поссорился.

*(Копеляну)*. Когда заговорщики остаются одни, Хотспер садится на тронное кресло, а вы стоите сзади: это ваша мечта, реализованная в пластике — «серый кардинал».

## 28 декабря 1968 года

### У короля

*Аксенов. Король существует здесь под страхом лишения царства*.

{263} *Юрский. О начавшейся войне мы узнаем по ходу картины. Вначале еще мир, пусть мнимый, но мир. Король еще не знает, что заговорщики решились на крайность*.

*Аксенов. Кто здесь сильнее как личность? Принц или король?*

Принц, конечно. Что касается короля, то здесь в полную меру должен проявиться подлинный деспот. То, что копилось в монологах, здесь выплеснулось.

*Юрский. Что заставило короля назначить принца командующим? Сообщение Блента?*

Нет, он идет от принца. Увидел в нем новые для себя качества и понял, что тот может быть командующим.

*Юрский. Нам надо сыграть, как принц идет к власти*.

*Аксенов. Принц должен требовать власти. Настал его час. Он знает больше, чем сказал отец*.

*Юрский. Король уверен, что принц ленивый, слабовольный. И вдруг все это оборачивается иначе*.

*Лебедев. Старое поколение не понимает нового. Принц всех обманул*.

*Аксенов. Принц, как политик, переиграл отца*.

Он сознательно приходит к отцу в старом качестве, чтобы потом сильнее поразить короля переломом.

*Аксенов. Король в первом монологе ищет подтверждения своей необходимости для страны*.

Уэстморленд оправдывает принца не буквально. Он говорит горестно: подобный наследник — несчастье для королевства, но его поведение можно объяснить стремлением изучить народные нравы. Другого оправдания Уэстморленд придумать не в состоянии. Но не придумывать оправданий для принца не может, потому что он опытный царедворец и понимает, что Гарри может завтра стать королем.

*(Рецептеру)*. На короткой дистанции вы здесь должны сыграть все. Обе линии здесь соединяются. Чем легче будет принц в первых картинах, тем острее будет переход.

В ответ на упреки короля у принца главное: «Даже ты попался на мою удочку. Но жизнь покажет, что я прав, хотя ты по старости не можешь меня понять». Таков, примерно, его внутренний монолог.

Принц говорит с королем нагло, лежа на полу, пока король не поднимет его и не посадит на свой трон. С этого момента принц уже думает о Перси. «Все искуплю я головою Перси» — главный удар.

*(Рецептеру)*. Для вас нет ничего неожиданного в поведении короля. Вы знали все заранее. Поэтому не надо играть огорчение. Удивляться должен король, а не Гарри, который сознательно шел на все это. Отец наивен и не понимает задуманного {264} хода. Потом Гарри открывает отцу карты. Тут такой подтекст: как же вы не поняли всего тонкого смысла моего поведения? А еще мудрый король!

Ненависть к Перси копилась годами. Здесь это вылилось. Гарри и Перси — два заклятых врага, тогда будет интересна их встреча в поединке.

Принц нагло подходит к королю, но опускается на колени. Король чувствует вызов, но ничего не может сказать: все по правилам — опустился на колени. Не придраться.

*Лебедев. Гарри ни на что всерьез не реагирует до своего назначения*.

Придворные приносят чрезвычайно важную весть. Это конец акта, здесь должно быть напряжение.

«Тебя командующим я назначу» — должно прозвучать очень серьезно, как итог глубокого размышления.

### У судьи Шеллоу

Юмор этой сцены не должен быть внешним. Сейчас слишком много приспособлений, ужимок, смеха не по существу. Нужна логика очищенной мысли, только тогда будет по-настоящему смешно.

Из рекрутов пока получается только у Максимова (Телок). На маленьком пространстве ролей трудно выявить характер каждого, но это необходимо. У Пальму (Лишай) тоже что-то намечается, но надо все время жить в своем характере, а не только на репликах.

*(Рыжухину)*. Не надо вступать в прямое общение с Сайленсом. Должно создаться впечатление, что между ними стеклянная стена. Каждый уходит в свой мир. Откуда-то возникают вопросы, как будто очень важные, многозначительные, потом вдруг все опять обрывается. Они частично уже как бы в ином мире. Как будто каждый из них говорит с призраком.

*Лебедев. Фальстаф сочувствует солдатам и осуждает судей. Это есть в сценах боя*.

Фальстаф здесь поступает по принципу — чем хуже, тем лучше. Не все ли равно, кто будет пушечным мясом.

*Лебедев. Судьи поступают нечестно, подсовывают ему плохих солдат*.

Подобной социологии нет у Шекспира. Не в этом дело. Тут философия отрицания войны, насмешка над суетой честолюбивых стремлений. Фальстаф и выше всех и ниже всех: за деньги отпускает лучших солдат. Он одинаково смеется над всеми.

## **{265}** 30 декабря 1968 года

### Комната принца

Заключительный монолог принца — не размышление наедине с собой, а раскрытие своего старого розыгрыша. Принц разыгрывает весь свет. Он все это давно про себя знает. Если сыграть так — здесь будет юмор.

*Лебедев. Принца можно сравнить со стилягой, за которого мы тревожимся, а он становится академиком*.

Я против мысли о том, что Фальстаф хочет сделать из принца хорошего короля.

*Лебедев. Я хочу, чтобы он был хорошим человеком, а он наследник престола, значит, должен быть хорошим королем*.

Что же он, борется за корону? Человеческое для Фальстафа и есть этот разгул, пьянки, все, что противоречит благопристойности дворцовой жизни. Его вовсе не заботит, кто будет королем, кто победит.

*Лебедев. Но королевство имеет для Фальстафа какое-то значение*?

Никакого. Он протестует против королевства, государства.

*Лебедев. За что же он борется*?

За человека. Он издевается над королевским будущим принца. Фальстаф считает, что он уже сделал из принца человека. Например, тот уже не ходит на совет. И вдруг — предательство. Фальстаф несет гуманизм эпохи Ренессанса. Гуманизм, заявленный обратным ходом.

*Рецептер. Если Фальстаф будет за государственность, то это будет квасным патриотизмом*.

*Лебедев. Мне казалось, что Фальстаф один все понимает*.

Его ум и проницательность в этих условиях выражаются в ерничестве, а не в борьбе за государственные устои в королевстве.

*Рецептер. Фальстафа не удручают злоупотребления в государстве. Он знает, что так было и так будет*.

*Лебедев. Я хотел показать, что подонок не Фальстаф, а все вокруг. Он притворяется, что любит Гарри. Это все комедия — как бы говорит Фальстаф*.

Если Фальстаф не любит принца, в конце не будет трагедии.

*Лебедев. Фальстаф эту трагедию знает заранее. Имеет ли для него значение, что Гарри — принц*?

Имеет. Именно принца — наследника престола Фальстаф делает своим воспитанником. Этим взрывается государство, его устои.

### **{266}** Трактир «Кабанья голова»

Самое главное для Гарри и Пойнса — что будет врать этот плут и обжора? Как он будет врать? Что он придумает? Как вывернется? Ради этого придуман розыгрыш.

*Лебедев. Знает ли Фальстаф о розыгрыше?*

*Рецептер. Нет*.

По-моему, он все понял, но использует этот розыгрыш для общего веселья. Делает все для зрителей.

Интереснее, чтобы шериф заранее не знал, что здесь принц. Когда шериф входит, принц сидит к нему спиной, потом резко поворачивается. Тогда слова про «сомнительный народ» прозвучат иначе. Вся игра будет другой. Когда принц отпускает его, он не может сразу уйти ни с чем, поэтому задерживается, чтобы объясниться. Принц его вежливо прогоняет. Веселье по этому поводу носит особый характер — люди радуются тому, что должностное лицо попало в смешное положение. Была паника, пришел королевский шериф, — и вдруг так просто все разрешилось.

Когда принц остается один, возникает тема заговора. Здесь фраза о Хотспере должна прозвучать как можно более выразительно («И Перси манит власть»). Сила ненависти здесь такая же, как у Хотспера к принцу.

*(Рецептеру)*. Монолог принца — не сообщение публике, а очень значительные раздумья. Мы должны почувствовать — как это чувствует сам Гарри, — что двух таких людей королевство не выдержит. Или он, Гарри, или Хотспер. Приближается решающий час для выяснения этого вопроса. Или жизнь, или смерть!

Фальстафу в рассказе о заговорщиках надо особенно подчеркнуть имя Перси.

## 21 января 1969 года

### Трактир «Кабанья голова»

Этот трактир — незаконный городской вертеп. Островок жизни в море смерти. Надо играть так, чтобы мы чувствовали — всех их могут в любой момент схватить.

Реакция окружения — не просто крик, шум, а импровизация, вытекающая из логики сценической жизни. Надо всем включиться в жизнь сцены.

Когда раздается стук в дверь, каждый должен принять приличную позу, свидетельствующую о независимости по отношению к другим. Каждый индифферентен, каждый сам по себе. Для Гарри известие о приходе придворного тоже неожиданно, он не должен выглядеть так, будто ему все заранее известно.

{267} Фальстаф говорит шепотом: «Его светлость скажет то, от чего отречется его темнота». Он сказал это так забавно, что все смеются даже в этих обстоятельствах. Кроме хозяйки, которой угрожает закрытие заведения. Это страшно — «от его величества короля», это самое страшное.

Для принца это очень серьезно: не каждый день король присылает за ним в трактир. Но потом он берет себя в руки и отшучивается, легко и просто, не выказав своего волнения. Все притихли, и только принц не попадает в эту тональность, он отмахивается. Главное — не показать этой компании, как это значительно: вызов отца. Ему важно разгадать загадку: зачем отец вызывает его? Она разрешится с возвращением Фальстафа. Внешне — все легко, но это кажущаяся легкость, принц весь там, во дворце.

#### *Повторение сцены*

Впрямую подавленность играть нельзя. Напротив, внешне принц стал еще легче, еще веселее.

После ухода Фальстафа принц мыслями вместе с ним — там реальная опасность. Но оставшихся в трактире принц выводит из ощущения опасности. Он повышает веселье на несколько градусов. Это и есть действие данного куска.

*Лебедев. Они должны предвкушать комедию, которую сыграет Фальстаф с посланником короля?*

Не обязательно комедию, но, конечно, все думают о том, что там выйдет у Фальстафа с послом короля.

#### *Повторение сцены*

Рассказывая о бунте, Фальстаф обращается не к принцу, а ко всем остальным — смотрите, мол, как у них это делается.

У принца произошла оценка события — теперь начнется новая жизнь. И сейчас я покажу Фальстафу, как это будет. Это репетиция их окончательного, финального прощания.

Хозяйка сама входит в роль королевы при Фальстафе — «короле», потом и Фальстаф включает ее в игру: «Прошу вас увести рыдающую горько королеву».

«Не будет с ним толстого Джека, отвернется от него и весь мир» — это прогноз, пророческие слова. Именно так и случится.

Принц подошел к Фальстафу как друг, а потом внезапно резко оттолкнул его.

Должны быть чисто словесные куски, очень легкие, молниеносные. Импровизация. Слова легко приходят в голову.

Если мы возьмем барьер этой сцены, то спектакль получится. Здесь выражается все — и стиль, и смысл спектакля.

#### **{268}** *Повторение сцены*

Нельзя смазывать ни одну фразу. Пора очищать слова от шелухи. Здесь все вещественно, осязаемо, конкретно, как в детской игре. Это первозданность театра. Все показывается — как дрались, в какой позиции стояли, как иззубрен щит.

Изображая короля, Гарри должен подражать его жестам и интонациям. Он говорит как бы от лица короля. Поэтому не следует вкладывать в игру свои эмоции. Все — в оболочке короля.

«Удалите Пето» — во время этого куска Пето, а затем каждый из тех, кого называет Фальстаф, реагирует как человек, которого внезапно назвали на собрании…

У Гарри и Фальстафа должна быть минута большого сближения: это поединок, глаза в глаза. Потом Гарри говорит: «Я удалю его» и сильно толкает Фальстафа.

«И Перси манит власть!» — это вырвалось, тут — главное.

## 31 января 1969 года

### Бой

Дуглас — Блент *(Неведомский — Мироненко)*. Ваша цель — убить противника, а не спортивные упражнения. Победитель сам остался без сил. Он смертельно устал. Увидев, что противник снова зашевелился, ударил его ногой, ибо подняться нет сил, ударил слабо, слегка, буднично, просто. Хорошо было бы, если бы перед фразой «Король убит» Дуглас засмеялся. Это смех обессилевшего человека, почти беззвучный.

Хотспер — принц Гарри *(Стржельчик — Рецептер)*.

Вы ведете честный бой, а мне хотелось бы, чтобы принц обезоружил Хотспера, а потом, безоружного, зарезал. Сначала сражаются честно, а потом вот такое — страшное, безжалостное.

Поединок принца и Хотспера очень важен, это кульминация боя. Может быть, этот поединок должен быть последней стадией их долгой борьбы. Они уже схватывались за сценой до этого, а сюда пришли совсем обессиленные, не могут меч поднять от земли. Это главный момент перед смертью Хотспера. Нужно создать ощущение, что они на крайнем пределе всех физических сил. Надо показать лишь последнюю стадию боя. Они выходят на сцену, уже качаясь от усталости, один упал, а другой не находит сил, чтобы подняться и прирезать врага. Само убийство — нелепое и некрасивое движение: принц попросту подошел и зарезал, как режут быка. Примерно такой должна быть схема.

## **{269}** 6 февраля 1969 года

### У короля

*(Рецептеру)*. Вам сейчас любопытно, как вы выглядите в глазах своего отца. Поэтому вам должно быть интересно смотреть на него, наблюдать за ним, а вы все время уходите.

Услышав имя Перси, переходите в новое качество сразу — это давно накапливалось.

На протяжении всей этой сцены вы не перестаете удивлять отца.

С того момента, когда Гарри узнал от Фальстафа о начавшейся войне, он находится в состоянии экзальтации. Но это спрятано, это внутри, этого нельзя показывать. Надо идти обратным ходом: пришел со святым лицом, как первый ученик, а внутри совсем другое — безудержное честолюбие, жажда действия и славы. Совсем другая природа существования. Накопилось много эмоций, которые надо как-то выплеснуть. Становясь, например, на колени перед отцом, он успевает незаметно, школьнически стукнуть брата Джона.

*(Юрскому)*. Я прошу вас смелее отыграть смех Гарри. Это для вас полная неожиданность, вы услышали внутреннее издевательство.

*(Рецептеру)*. Вы неправильно слушаете короля, ничего от него не берете. Ваше молчание важнее ваших слов. И если вы будете правильно молчать, то, когда вы заговорите, ваши слова действительно прозвучат как клятва, которую дают один раз в жизни. Посмотрите, как у Шекспира: он долго подготавливает слова, их немного, но они выражают все наиболее полно.

По-прежнему меня больше всего беспокоит первая часть в роли Гарри. Там все должно быть естественно, легко, наполнено юмором.

Для меня артист больше всего интересен тогда, когда он слушает, когда принимает от партнера, чем тогда, когда он выявляет себя. В идеале переход этот должен быть незаметным. Ничего нет хуже того, когда зритель видит, как артист готовится к «своему» месту.

### Бой

*(Четверикову — Гонцу)*. У вас нет личного отношения к старику Нортумберленду, который послал вас с письмом к Хотсперу. Ведь вы сообщаете о предательстве, хотя не имеете права сказать об этом прямо. Дайте понять взглядом, всем своим существом, что вы думаете об этом предательстве. Это важно — сражение еще не началось, а призрак поражения уже появился.

{270} *(Копеляну)*. Вустер должен быстро оценить обстановку. Мне кажется, что он здесь испытывает Хотспера — пойдет ли тот до конца?

В обоих станах — лихорадка перед боем. Рваные ритмы.

*(Мироненко — Бленту)*. Ваша роль может быть просто информаторской. Но можно наполнить ее плотью и кровью. Нужно нафантазировать роль, насытить ее личным. То же самое относится и к роли Гонца. Конечно, можно решить эти роли как чисто информационные. Но это не интересно.

### Покои Генриха IV

Страшная штука получается: Гарри думает только о короне! Король умер, и теперь его волнует только корона.

*Юрский. Может быть, король все понимает, но любит Гарри и прощает его?*

Может быть. Но у Гарри нет ни капли сострадания, все чистое вранье.

В этой картине должна быть откровенная провокация. Зритель должен поверить в то, что король умер. Как поверил в это Гарри. Потом, когда обнаружилась ошибка, Гарри все время играет, лицемерит. Чем искреннее вы сыграете, тем фальшивее будет звучать его оправдание.

*Юрский. Перед лицом смерти — все ерунда. Именно это ощущает больной король*.

Да, поэтому, когда король узнает, что Гарри взял корону, чувство обиды вытесняется глубокими ощущениями философского характера.

### У короля

*(Рецептеру)*. Гарри в этой сцене — сама наивность, этакий Иванушка-дурачок. Слушая короля, который ругает его, он поддакивает: «Ой, как верно», «Ой, как правильно!», «Ой, как здорово подмечено!» Здесь должна быть сложная игра, двойное существование. Сейчас вы находитесь в плену стихов, крик получается механический, неорганичный. Вы неправильно ведете себя после удара, неправильно слушаете отца, неправильно смотрите. Вы должны заранее знать, что удивите его, перевернете его представление о вас. Когда вас вызвали во дворец, вы построили безошибочный сценарий.

*Юрский. Случилось небывалое — отец ударил Гарри. Принцу надо спрятать свое унижение от придворных. Если бы Гарри был наедине с королем, он вел бы себя иначе. Но его ударили, свалили с ног при людях. Поэтому он фиглярствует, внутренне издевается над королем*.

*(Рецептеру)*. Это еще не может получиться и потому, что у вас нет зерна того Гарри, который развлекается в трактирах {271} в обществе Фальстафа и других особ сомнительного поведения. В литературе нет другого образа, в котором честолюбие проявлялось бы так оригинально, как у принца Гарри. Надо почувствовать внутренний накал сцены. Губы в крови, он вытирает рот и, лежа на полу и улыбаясь, говорит примерно так: «Ну, как вас, оказывается, настроили против меня, папа!» Услышав, что отец назначил его командующим, Гарри потрясен, и весь конец сцены живет этим. Вы все время существуете в чисто словесной сфере. Главное же в том, что лежит за словами.

## 19 февраля 1969 года

### Трактир «Кабанья голова».(Роль принца Гарри репетирует О. Борисов).

После слов принца «Спрячься, Джек» принц и Фальстаф падают в объятия друг друга. Туча рассеялась, все по-прежнему. Когда входит шериф, девицы начинают петь благочестивую песнь-молитву.

## 21 февраля 1969 года

### Бой

Чтобы подчеркнуть шум войны, Фальстаф затыкает себе уши — тогда воцаряется тишина, когда открывает уши — снова шум.

Перед тем, как «доканать» труп Перси, пусть Фальстаф попросит музыкантов дать музыку боя. Потом он поблагодарит их. Этот брехтовский прием вполне в стилистике нашего спектакля.

## 27 февраля 1969 года

### У короля

*(Юрскому)*. После того, как принц помог вам усестья на трон, не нужно отталкивать его. Получается повторение удара, снова видимость конфликта, хотя примирение уже состоялось.

Вам нужно снять болезнь короля. Последние слова первого акта должны звучать энергично: «Медлить я не дам, отсрочка наша на руку врагам». Этими словами король всех побуждает к действию.

Девушка со штандартом, на котором обозначено место действия (а не стражник, как предполагалось ранее), помимо всего прочего, должна закрывать кухню перестановок.

### Покои Генриха IV

*(Борисову)*. Увидев на подушке корону, принц смотрит на нее и говорит слова «сосуд тревог», еще не взяв корону в руки. Берет позже — решился не сразу. Когда принц {272} надевает корону на голову, большая корона, висящая над сценой, начинает светиться. В это же время раздается колокольный звон.

Принц с короной на голове — «Вот это как!» — кульминация роли.

*Юрский. Не слишком ли я бодрый для умирающего?*

Нет. Болезнь есть в ритме раздумий, слов, действий, в отрешенности.

## 28 февраля 1969 года

### Бой

Сцены боя должны чередоваться с фальстафовскими сценами. Фальстаф везде располагается спокойно, обстоятельно, как будто навсегда. Клоун-философ на глупой войне.

Сцена после боя — гора трупов — сопровождается элегической мелодией, которую ведут трубы.

В обстановке премьеры, когда у каждого могут сдать нервы, не надо рваться на свое место. Все можно сделать спокойно — найти и занять свое место. Сначала будет диапозитив, потом музыка, потом девушка со штандартом. Времени достаточно.

## 3 марта 1969 года

### После боя

*(Борисову)*. Не надо жалеющих интонаций над «телом» Фальстафа. Только деловитость.

*(Лебедеву)*. О том, что он станет порядочным человеком, Фальстаф говорит с сожалением.

### Лагерь при Шрусбери

Очень важна сцена Вустера и Вернона, где Вустер предлагает не сообщать Перси и другим заговорщикам о мирных предложениях короля. Верной говорит: «Сказать о них необходимо». У него не укладывается в голове, как можно не сказать об этом.

*Копелян. У меня ощущение, что мой Вустер какой-то штатский, лишний здесь. Все дерутся, а он в сторонке, не при деле*.

В этом и есть суть, зерно роли — «серый кардинал». Он даже на поле битвы ухитряется стоять в стороне и дергать за веревочки. Ему кажется, что он управляет ходом истории.

## 5 марта 1969 года

### Трактир «Кабанья голова»

*Борисов. Мы знаем, что Фальстаф нас разыгрывает?*

*Лебедев. Пока нет*.

*Борисов. Много повторов, мы не знаем, как себя вести*.

{273} *Лебедев. Если Фальстаф будет все время играть на принца, — Фальстаф кончился. Смысл этой сцены таков, — если мы подонки, то вы все и подавно. Фальстаф портит игру принца*.

*Борисов. Фальстаф разоблачает меня и Пойнса, как трусов. Но мы-то знаем, что мы не трусы*.

*Лебедев. Сначала принц доволен, что Фальстаф поддался на его розыгрыш, а потом вдруг замечает, что идет не тот спектакль*.

Почему не тот спектакль?

*Лебедев. Принц ждал другого. Он уверен, что Фальстаф не узнал его*.

«Горе трусам и проклятье» — это относится к тому, что принц и Пойнс не пошли с Фальстафом на «дело», а не к тому, чего в нашей композиции нет. Фальстаф поначалу ведет себя так, как принц и ожидал. А ты считаешь, что ведешь себя неожиданно для принца и Пойнса. Получается намек на что-то многозначительное, чего публика не поймет.

*Лебедев. Я даю возможность над собой посмеяться, а потом — вот, получайте*.

С апелляцией ты должен выходить к публике. *Лебедев. Это просто, но это будет другая пьеса. Если я говорю все так, как хотелось бы принцу, то для меня нет театра*.

*(Лебедев пробует сыграть начало в кругу своих друзей, адресуя все принцу)*.

Теперь апеллируй к зрителю.

*Лебедев. Теперь уже поздно. Я все играю не для принца и его лагеря, а для зрителя. С самого начала мы должны донести до зрителей мысль, что здесь происходят страшные вещи*.

Нельзя прямо играть страшное. Это должно ощущаться лишь как итог, за словами. Сейчас идет смешная сцена.

*Борисов. Это все для увеселения принца. Принц веселится. Фальстаф для него не только друг, но и шут*.

*Лебедев. Значит, моя роль сводится к тому, чтобы вас веселить?*

Нельзя впрямую играть подтекст.

*Лебедев. Но тут нет потехи*.

Потеха есть. Она идет от Фальстафа.

*Лебедев. Я хочу выяснить обстоятельства игры. Как она связана с замыслом Пойнса? Чего все от меня сейчас ждут?*

*Данилов. Рассказа о битве и о своей героической роли.*

*Лебедев. А я говорю: «Горе трусам и проклятье»*.

{274} Это ничуть не противоречит их планам. Они этого и хотели. Все идет как надо, по их замыслу. Они знали, что Фальстаф будет обвинять их бог знает в чем.

*Лебедев. Мой розыгрыш сильнее, они не ожидали, что мы войдем окровавленные, оборванные*.

И к этому они готовы. Они ждали всяческих обвинений и инсценировок.

*Лебедев. Значит, мне все адресовать Пойнсу?*

Нет. Апеллируй к нам, к публике, имея объектом принца и Пойнса. Обвиняй их в предательстве, в измене, во всех грехах.

*Лебедев. Поглядываю на них, а говорю так, как будто их нет?*

Совершенно верно.

#### *Повторение сцены*

*(Борисову)*. Сцену инсценировки надо играть от имени короля и при этом все время учитывать, что принца вызывает король, что началась война.

*Лебедев. Нам надо все время общаться друг с другом*.

*(Борисову)*. Логика принца такова: меня вызывает отец, началась война, теперь все пойдет по-другому, от Фальстафа рано или поздно я откажусь, и он должен это понять.

*Лебедев. А я, Фальстаф, хочу заменить в тебе холодную кровь отца горячей кровью и сделать тебя человеком*.

*Борисов. А я как бы отвечаю — этого не будет, старик. Дал понять Фальстафу, что все будет иначе, а потом снял серьезность, превратил все в шутку, жизнь как будто пошла по-старому*.

*Копелян. Короля Фальстафу надо играть разнообразно — плакать, стонать, менять ритм и тон речи.*

*Лебедев. Прием шутовской, а за этим очень серьезные вещи. Надо искать зерно, цепляться друг за друга: если все будут все время что-то разыгрывать, они станут повторять Фальстафа*.

#### *Повторение сцены*

Фальстаф до последней минуты не знает, продаст его принц шерифу или нет. Принц идет к нему с отчужденным, страшным лицом. Потом засмеялся, обнял, Фальстаф тоже смеется. Когда принц говорит: «Спрячься, Джек», все словно по-старому.

*Лебедев. Когда принц дает военные распоряжения, он уже как бы не здесь. Если все его мысли будут связаны с войной, то тема Перси в конце сцены прозвучит органично*.

### **{275}** Комната принца

Нужно отказаться от массовки в этой сцене. Она мешает выявить суть отношений Гарри и Фальстафа, а это главное и в сцене, и во всем спектакле. Фальстаф и Гарри сейчас одни. Их общение — интимное, дружеское, возможное только здесь, в комнате принца.

*Лебедев. Мне надо придумать здесь какое-то особое подмигивание, знак. Это сыграет в конце пьесы, когда Фальстаф скажет: «Посмотрите, я сейчас подмигну ему, и вы увидите, какую рожу он скорчит»*.

Сцена балаганная, но за этим должна читаться мысль Фальстафа: «Гарри, тебе уже никогда не уйти от нас, ты наш, весь и безраздельно».

*Лебедев. В прошлом Фальстаф был рыцарем благородства, высокой морали, чистоты. Теперь над этим смеются — всё в прошлом. Фальстаф сам смеется над собой*.

«Тебе от нас не уйти» — это самое важное. За Фальстафом — масса людей, народ. Принц может выйти со шпагой в руках, остановиться, задуматься. Не надо торопиться, вы придете друг к другу.

#### *Повторение сцены*

Принц не должен слишком быстро подстраиваться под настроение Фальстафа. Какое-то время он продолжает оставаться в своем. Не надо окрашивать каждое слово, тут важна мысль.

*Лебедев. Я должен его вытягивать из трагедии в комедию. Тяну Гарри в свою сферу*.

*Борисов. Первое появление принца и финал — одно настроение, а вся сцена — совсем другое.*

Линия все время одна, но она прерывается. Мысль прячется внутрь, внешне вы должны идти Фальстафу навстречу, принимая его игру. Фальстаф, которого принц любит, борется за принца, его линия — «что бы то ни было, ты от нас не уйдешь». Не должен теряться и прием включения зрительного зала.

*Борисов. Не надо ли прибавить принцу юмора, веселья?*

Непременно. Это поединок острословов. Но в нем нельзя терять мысль.

*Лебедев. Я сейчас через старого рыцаря Фальстафа раскрываю суть происходящего, смеюсь и над собой, и над принцем. В мире всегда так будет: одна комедия сменяет другую. Это сверхзадача*.

Против этого никто не возражает.

*Борисов. Принцу надо выйти серьезным, а потом измениться с момента появления Фальстафа*.

{276} *Лебедев. Каким вы хотите выглядеть в королевстве?*

*Борисов. Весельчаком, беспутным забиякой*.

Но не надо сразу подстраиваться под Фальстафа. Постепенно принц заводит самого себя. А когда остался один, — «Вы думаете, я такой? Нет. Хотите видеть, какой я на самом деле?» Это внутренний монолог. И идет монолог Шекспира: «Я всем вам знаю цену».

*Лебедев. В ответ на удачные остроты Фальстафа принцу надо состроить какую-то рожу. А в конце Фальстаф его вызывает на дружеское сближение, но не встречает отклика. Получится трагическое преломление смешного*.

При таком решении второй картины она должна зазвучать свежее.

## 7 марта 1969 года

### Комната принца

Выход Пойнса должен быть, как антре в цирке, под барабан.

*(Рецептеру)*. Принц приветствует Пойнса по-блатному. Не вступайте с Пойнсом в бытовой разговор, вы все время в своих мыслях. Соображайте про себя. Не надо суетиться, все подчиняйте мысли. Не лезьте к Пойнсу, не вступайте с ним в диалог. Слушайте и делайте свои выводы. Не надо лишних движений.

### Трактир «Кабанья голова»

*Лебедев. Надо разыграть песню. Я даю знак Гедсхилу, и он запевает нашу песню, потом все подхватывают. Каждый куплет — по-новому*.

Пока это не получается. Первый куплет надо спеть всем вместе, а потом перевести песню в диалог.

*Лебедев. Мне нужна какая-то свобода в пении. Это не профессиональное пение, а игра в песню*.

После первого куплета можно петь свободно. Фальстаф задает тон и дирижирует. *(Рецептеру)*. После сообщения о войне — перелом куска, пьесы, роли, а вы не придаете этому значения, с вами ничего не происходит.

*Рецептер. Я думал, что принц не может обнаружить своего волнения в этом окружении*.

Но когда-то надо его обнаружить. Можно найти любое приспособление для этого — какой-то резкий поворот, изменение интонационного рисунка, а то все получается как-то одинаково, ровно. Фразу «Если июнь выпадет жарким, то и люди сильно упадут в цене» — принц произносит уже в другом ключе, будущая война раскрывается перед ним во всей конкретности: вот где он себя покажет!

#### **{277}** *Повторение сцены*

*(Лебедеву)*. В характеристике, которую дает ему принц, изображающий короля, Фальстаф услышал серьезную угрозу, он ощутил первое разочарование в дружбе, трещину. Он старается превратить все в шутку, но шутка прерывается. Фраза «Не разлучайте вашего Гарри с Фальстафом» — должна прозвучать серьезно.

*(Рецептеру)*. На вас висит действие, а вы его все время опускаете. Впереди война, она уже вошла в вашу жизнь. Вперед, вперед, все время ищите действие, все решительнее смотрите в будущее. Все, что тут — между прочим. Главное — там. «Страна в огне, и Перси манит власть» — вот главное. К этому надо прийти. Он идет к этому с момента, когда Фальстаф сказал: «Война, леди и джентльмены». Настает ваш час — вот что важно. Это аккумулируется постепенно. Должна быть единая четкая внутренняя линия. Принц Гарри ведет сквозное действие акта. Вы его не ведете, все валится.

*Рецептер. Я хотел припрятать главную тему для розыгрыша*.

Надо найти стержень, а потом можете раскрашивать роль. Пока стержня нет. Нельзя так долго скрывать самую суть роли. Шекспир дает достаточно материала для каждого эпизода, ничего нельзя нарочито приберегать, будьте максимально щедры.

## 10 марта 1969 года

### У судьи Шеллоу

В финале сцены, когда Шеллоу в третий раз спрашивает про волов на Стемфордской ярмарке, Трофимову — Сайленсу надо найти новое, приспособление. Надо довести себя до способности убить — просто нет сил больше это выдержать! Сначала удостоверьтесь, не шутит ли он? Нет, не шутит. Все. Значит, надо убивать.

*Трофимов. Чего это он вдруг таким кровожадным стал?*

Это фарс, вы не должны находиться в плену «нормальной» правды. Раздражение таково, что вы можете схватить первый попавшийся предмет и убить. Комизм в том, что вы его не убьете. Надо дойти до того предела, когда хочется убить, иного выхода нет. Довели человека.

## 14 марта 1969 года

### Коронация Генриха V

Группа Фальстафа появляется запыхавшаяся, взволнованная. Фальстаф выстраивает Сайленса, Шеллоу и других в один ряд за собой. Сайленс все время оказывается первым. {278} Образуется очередь за почестями. Слова «Да здравствует король!» первым говорит Фальстаф, тихо, с глубоко скрытой иронией. Все подхватывают громче.

Во время монолога Гарри Фальстаф долго думает, что ею разыгрывают. Надо точно определить момент, в который он понял предательство своего любимца.

## 15 марта 1969 года

### Комната принца

*Рецептер. Принц победил Перси, потому что он впитывал в себя все, что давало его время. Можно начать сцену с того, что принц сидит с глобусом и фолиантом. Фальстаф отвлекает его, принц постепенно «раскачивается». Побеждает не только расчет, но и знания, образованность*.

Это очень умозрительный ход.

*Борисов. Что дает глобус? Это не из нашего спектакля. Подвыпивший Гарри, Гарри навеселе — это другое дело. Таким он должен предстать перед публикой*.

Стержень нашего спектакля — борьба Фальстафа за человеческое в неудержимом честолюбце. Это сквозное действие берет начало именно во второй картине. Я отменил спальню и массовку в этой сцене, так как обилие людей затемняло отношения принца и Фальстафа. Эти взаимоотношения надо уточнить через действие, постоянно искать действенную основу. Когда принц думает о чем-то своем, не возникает контакта. Гарри знает, что происходит во дворце, у отца, он озабочен именно этим. Фальстаф видит это, чувствует. Его беспокоит, что принц куда-то уходит от него, он борется за него, он все время что-то выдумывает, чтобы привлечь внимание Гарри к себе.

*Лебедев. Фальстаф очень озабочен состоянием принца, но не показывает своего беспокойства*.

В любом случае принц здесь не должен замыкаться в себе.

*Лебедев. Это должна быть как бы фехтовальная борьба, но вместо шпаг — слова*.

*Борисов. Фальстаф должен здесь учить принца, как ему вести себя, когда он станет королем*.

Принц как будто во всем согласен с Фальстафом, а потом приводит его к мысли о виселице. Надо попробовать провести это через логику двух слегка подвыпивших собутыльников. Образы рождаются в пьяном сознании. В монологе принца — отрезвление пьяного человека. Опьянение снимать не надо. Мне кажется, что это верный путь, текст поддается такому решению.

## **{279}** 17 марта 1969 года

### Прогон второго акта

Король не верит в раскаяние Гарри, его не могут удовлетворить причины, которыми сын объясняет, почему он унес корону.

В предательство принца Фальстаф окончательно поверил в самом конце. Только острия алебард заставляют его понять правду.

## 21 марта 1969 года

### Прогон второго акта

Финал получается несколько нарочитым — короля специально подносят к Фальстафу. Нужно, чтобы Гарри услышал голос Фальстафа: «Счастливо царствовать, мой милый мальчуган!», и только после этого он дает знак служителям и те подносят его к группе Фальстафа.

## 25 марта 1969 года

### Комната принца

*Борисов. Фальстаф в этой картине готовит Гарри к тому, чтобы, став королем, тот не вешал воров, не сковывал «молодую предприимчивость» и т. д. Он его воспитывает*.

Может ли Фальстаф делать это рационально? Он может только шутить на эту тему.

*Лебедев. Юмор, радость, веселье уничтожены в Англии. В Фальстафе — торжество английского юмора. Шутки над королями — английская традиция, сохранившаяся до сегодняшнего дня. Поэтому Фальстаф действует открыто, чувствуя свою силу. Он позволяет смеяться и над собой Это жизнь, это великолепно. Принцу нравится, как говорит, смеется и думает Фальстаф*.

*Борисов. В чем смысл сцены розыгрыша?*

*Лебедев. Принцу надо расправиться со старой Англией. Он готовится к этому. А Фальстаф любит принца, он не может без него*.

*Борисов. Но принц тоже любит Фальстафа*.

*Лебедев. Фальстаф незаметно переводит все на государственные проблемы*.

Оба шутят, но под видом шутки говорят друг другу правду.

*Лебедев. Фальстаф не должен быть веселым, он встревожен*.

Нет, необходимо задать веселое опьянение. На этом строится начало сцены. Фальстаф не должен впрямую соглашаться с тем, что говорит принц. Его настораживают слова о виселице.

{280} Перед принцем — шут, клоун.

Предполагаемое назначение в палачи очень портит настроение Фальстафа. Его подтекст — «Перестань про это, а то мы поругаемся».

Должно быть два поединка. Первый раунд проиграл Фальстаф («Не судьей ты будешь, а палачом»), второй раунд («Перестань развращать меня») — проиграл Гарри. Это сцена пикировки при взаимной любви.

*Лебедев. Не хватает звена для четвертой картины, когда Фальстаф уже видит, чем все это кончится. Здесь нет конфликта*.

Он существует, но в шуточной форме. С учетом характеров, но в шуточной форме. Серьезные выводы мы сделаем сами.

**Премьера спектакля «Король Генрих IV» состоялась 1 апреля 1969 года.**

*Запись репетиций сделана Д. М. Шварц*.

# **{281}** Режиссер за письменным столом

Обычное и привычное место Г. А. Товстоногова, как и всякого режиссера, за тускло освещенным столиком на уровне десятого ряда партера. Книга, предложенная читателю, плод его труда за письменным столом. «Расстояние» между двумя рабочими местами режиссера минимально, ибо режиссура — самая «литературная» профессия театра. Без особого типа литературной одаренности трудно представить себе режиссера. Дело, разумеется, не в том, чтобы режиссер писал романы и повести или хотя бы статьи, а в том особом чувстве литературы, слова, действия, характера, которое органично присуще профессии. Безошибочное чутье на настоящую литературу обязательно свойственно большому режиссеру.

Как идеолог театра режиссер обязан быть граждански активным человеком, последовательно и твердо отстаивающим в искусстве партийные позиции.

Как интерпретатор пьесы режиссер смыкается с литературоведом.

В каждом настоящем режиссере живет еще и публицист, размышляющий о событиях жизни, ибо без их анализа и оценки режиссер теряет творческие крылья, и пропагандист своих художественных принципов, ибо непреложным законом общего развития искусства является свободное, творческое соревнование.

Эти исходные свойства профессии тянут режиссера за письменный стол — записать, зафиксировать свои размышления о жизни, творчестве, утвердить свой взгляд на искусство.

Этим побудительным причинам мы обязаны тому, что имеем книги и статьи К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, Вс. Э. Мейерхольда и А. Д. Попова.

Все книги режиссеров были в момент своего появления резко дискуссионными, взрывными, полемичными. В академически солидные кладези цитат они превращались с годами, в день же своего появления они были заядлыми «спорщиками». Многие авторы-режиссеры могли бы сказать с полным правом: я пишу не теории, я пишу полемику.

Этой печатью отмечена и новая книга Г. А. Товстоногова. Это не книга итога. Это размышление в пути. Споры продолжаются, вопросы остаются открытыми, вечно беспокоен художник в поисках художественной истины.

Г. А. Товстоногов пишет о мировоззренческих аспектах искусства, определяет его место и роль в жизни, отстаивая при этом значительность миссии художника, его чувство причастности ко всем историческим событиям века. В этих статьях он ищет и определяет связи театра с жизнью, добивается того высокого уважения к искусству, которого оно заслуживает.

Чуждый цеховой замкнутости, он упорно ищет в жизни новых и новых источников обогащения искусства, расширения его горизонтов. Он откликается статьями на 50‑летие Октября, Совещание коммунистических {282} и рабочих партий, 100‑летие со дня рождения В. И. Ленина, не только оценивая их политический смысл, но и размышляя о том, что эти исторические события значат для художника, как практически они обогащают его мысль и фантазию.

Товстоногов вступает в творческие, методологические споры с коллегами по профессии. Эти споры, при всей их высокой профессиональности, специфичности, все же носят общедоступный характер, ибо грань между целью и средствами, между методологией и конечным результатом в искусстве весьма тонка и в иных случаях условна.

Разговор о путях развития театра, о средствах современного искусства, о, казалось бы, специальных вопросах методологии творчества приобретает интерес не только для практиков, но для каждого вдумчивого зрителя и читателя, интересующегося искусством.

Спор об условности искусства, о значении системы Станиславского, о выразительных средствах сегодняшнего театра — равно интересен и важен для театрального работника и театрального зрителя.

Полемика прошлых лет («Открытое письмо Николаю Охлопкову») не потеряла своего значения и сегодня, ибо речь шла о принципиальных вопросах. За Товстоноговым и Охлопковым стояли два художественных направления нашего театра. Товстоногов не переубедил большого художника Охлопкова, ему отвечавшего, оба остались на своих позициях. Выиграло от их спора искусство, в котором яснее и четче выявились творческие пути советского театра, рельефнее обозначились границы художественных направлений, отпали крайности.

Суждения Товстоногова об искусстве приобретают особую убедительность, ибо каждому понятно, что это не пустое теоретизирование, не размышления по поводу, а результат практики, реального опыта. Выводы проверены на деле и обеспечены золотыми муками творчества. Подчас с его мнением можно не соглашаться, можно думать по-другому, но его нельзя не уважать, нельзя не учитывать.

Вряд ли устарело изречение о все терпящей бумаге, охотники испытывать ее терпение, увы, не перевелись. Много можно, скажем, прочесть режиссерских деклараций о значении большой литературы для театра и не найти ее в репертуаре театра, руководимого автором декларации. А кто, скажите, кто из режиссеров не говорил о сладости работы с коллективом единомышленников — иные повторяли это, уже условившись о переходе в незнакомый театр и т. д.

Мысли Товстоногова подкреплены бескомпромиссностью и последовательностью: он не утверждает того, чего не делает сам. Люди, знающие театр, подтвердят, как непросто в театре свести компромиссы до минимума. Театр Товстоногова — академический Большой драматический имени М. Горького — может этим гордиться.

Это не первая книга Г. А. Товстоногова. Книга «О профессии режиссера», вышедшая уже двумя изданиями, говорила о практике работы режиссера, о том, что такое режиссер в современном театре. Это был рассказ о работе над конкретными спектаклями, и это был теоретический {283} трактат, ибо в книге формулировались важнейшие методологические проблемы режиссерского искусства. Г. А. Товстоногов не устает подчеркивать, что он практик, а не теоретик. Делает он это не из ложной скромности. Его раздражает режиссерский дилетантизм, он считает его коварным врагом профессии. Он говорит, что граница между профессионализмом и дилетантизмом в режиссерском деле трудно уловима, что хорошая пьеса при хороших актерах может превратиться в неплохой спектакль, а роль режиссера при этом может быть ничтожной.

Он поднимает свой «практицизм» как меч, заостренный против дилетантизма. В его статьях нет суждений, которые не опирались бы на опыт. Он знает, каким разительным бывает в профессии режиссера разрыв между замыслом и воплощением. Замыслы режиссера могут выглядеть превосходно. В них будет и глубина, и тонкость, и неожиданность. Спектакль же выйдет тусклым серийным произведением, в котором нельзя будет разглядеть и сотой доли того, что обещали декларации. Г. А. Товстоногов — за умение, за конкретное умение ставить спектакль, организовывать театр как идейно-творческое единство.

Звонкая фраза «мастер раскрывает секреты своего мастерства» — к Товстоногову не относится. Он не раскрывает секреты, а помогает каждому искать свои.

Искусство начинается с таланта. Дальше нужно учиться применить талант: развить его, не унизить, поставить на службу большим и честным идеям.

В книгу включены статьи, написанные за последние пятнадцать лет. Собранные вместе, они составляют своеобразный «дневник» режиссера, фиксирующий важнейшие — с его точки зрения — проблемы жизни и театра. Охватывает этот дневник пятнадцатилетний период истории советского театра, насыщенный поисками, открытиями, удачами, заблуждениями, спорами и ошибками. Период этот имел свою логику развития. Идея, которая вначале требовала поддержки, впоследствии подчас нуждалась в уточнениях и предостережениях против ее канонизации, извращения. Активно выступая в защиту самостоятельности режиссера, его ведущей роли в театре, Г. А. Товстоногов, когда эта мысль уже стала очевидной, выступил против злоупотребления режиссерской властью, против самодовлеющих, искажающих автора режиссерских решений.

Ясно, что здесь нет противоречия, а есть последовательная защита основных принципов.

Его сила и как режиссера и как теоретика — в необыкновенной чуткости к изменениям в жизни, в остром слухе на новые интонации, в тончайшем ощущении духовных потребностей человека сегодняшнего дня, в безошибочной реакции на неправду, на модные отклонения от истинных путей реалистического искусства.

При этом он остается верен главному завету, унаследованному от великих мастеров прошлого, прежде всего от К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, говоривших о высокой гражданской миссии искусства и театра в том числе.

{284} Он примеривает жизнь на художника, пробуя — и так и сяк — найти те невидимые дорожки, нити, которые связывают искусство и жизнь.

Г. А. Товстоногов глубочайше и страстно убежден в единстве формы и содержания, в неразрывности идейной и художественной стороны, в том, наконец, что духовная жизнь отражается в искусстве в сложных сочетаниях, неожиданных и часто опосредованных формах.

Искусство режиссера — по Товстоногову — начинается с умения угадать, подчас интуитивно, что в данной пьесе сегодня будет звучать актуально для зрительного зала.

На вопрос корреспондента: «… чем вы руководствуетесь в отборе литературного материала?» Товстоногов ответил: «Проблематикой. Это для меня критерий. Волнует ли проблема сегодня, и какими средствами она выражена. Бывает проблема современная, а средства отжившие. Жизнь в своем движении ежедневно, ежечасно рождает новые мысли и новые формы. И за ними надо успевать».

Классика занимает особое место в творчестве Товстоногова. Он обращался к произведениям А. Н. Островского, А. С. Грибоедова, А. П. Чехова, М. Горького, В. Шекспира, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского.

Перед режиссером, ставящим классику, неизбежно встает вопрос — что значит классическое произведение для сегодняшнего дня, как найти новые, свежие, свободные от многолетних штампов приемы для его сценического воплощения? Безусловно, что классическое произведение должно звучать современно, быть интересным для нынешнего зрителя, живущего в иной социальной формации, в иных ритмах, в ином быту, чем автор и герои классической пьесы. Но классика не может превращаться в повод для прямых аллюзий, не может нарочито «осовремениваться». Подобные попытки потерпели крах.

Вопросы сценической интерпретации классики приобрели в последние годы особую остроту. Тем более ценны не только практические достижения режиссера, его известные спектакли, но и теоретические взгляды Г. А. Товстоногова.

Его исходная позиция — вера в непреходящую силу классики. Вечные проблемы человеческого бытия, исследованные в классических произведениях, затронут зрителей и сегодня, — нужно лишь открыть их современным режиссерским «ключом». Не музей быта и не капустник на злобу дня. Не реставрация, пусть самая изощренная, старых приемов, а поиски новых средств сценической выразительности для старых сюжетов.

«Выразительные средства театра, как и живые люди, умирают, стареют, рождаются… Ход событий общественной жизни меняет зрителей, меняет их восприятие искусства и должен менять выразительные средства театра», — так формулирует Г. А. Товстоногов свою позицию в борьбе с рутиной, штампом и ремеслом.

«Горе от ума», пьеса, знакомая со школьных лет, растасканная на цитаты, вдруг зазвучала в постановке Г. А. Товстоногова как новое, впервые открытое произведение.

{285} В деловую квалификацию режиссера должна входить способность непредвзятого взгляда на пьесу.

В общих чертах давно известно, как ставить «Горе от ума». У пьесы — вековая история интенсивной сценической жизни. Это был театральный эталон, по которому старые антрепренеры набирали труппу. Набор приемов для исполнения Фамусова, Чацкого, Софьи, Лизы, Молчалина, Репетилова передавался актерской эстафетой из поколения в поколение. Приемы эти удобно укладывались в амплуа, становились штампами: пылкий любовник в роли Чацкого показывал, как пылко он любит Софью. Традиции не сразу стали штампами, когда-то они были новаторством. А. С. Грибоедов, завзятый театрал, сочиняя «Горе от ума», был во власти театра своего времени, его пьеса отвечала передовой театральной эстетике своего времени. Режиссер, работающий в шестидесятые годы нашего столетия, должен найти для старой пьесы новые, современные средства художественной выразительности, преодолеть традицию.

«Расстаться с традицией трудно, — пишет Г. А. Товстоногов, — и опасно: протоптанная тропа всегда выведет куда-нибудь. Но прокладывать новую тропку гораздо интереснее. Перед тобой беспрерывно открываются новые, неожиданные пейзажи, и привычный мир вновь выглядит новым…

То же происходит, когда удается прочесть старую пьесу так, будто читаешь ее впервые. Когда удается забыть в общем правильные, но уже хрестоматийные определения. Ведь стоит только произнести “Чацкий”, как в памяти встает галерея стройных красавцев, страстных и непримиримых… Но вот удается “вытолкать” из сознания с детства привычный образ Чацкого — и видится совсем иное лицо. Лицо юное и отнюдь не красивое. Он скорее нескладный, чем стройный. … И ни одной, ну просто-таки ни одной черты героя-любовника у него нет… он просто на десять голов выше всех окружающих его. Он несчастен потому, что оказался впереди своего века… А все окружающие его вовсе не монстры и чудища. Это обыкновенные смертные. И ничего удивительного нет в том, что Чацкому с высоты его ума видно все внутреннее уродство общества, а в глазах общества Чацкий просто сумасшедший. Правда, в этой ситуации нет ничего смешного. А может быть, “Горе от ума” в 1961 году и не надо играть, как комедию?»

Это из статьи, написанной до спектакля, здесь виден процесс зарождения замысла, здесь, наконец, практическая реализация принципа современного подхода к классике.

Опыт работы над классикой дает Г. А. Товстоногову право формулировать теоретически то, что в репетициях искалось напряженно, трудно, с уходами в сторону, подчас интуитивно.

Г. А. Товстоногов все годы своей творческой жизни выступает убежденным пропагандистом системы К. С. Станиславского. Он верит в единственность найденной Станиславским формулы — «перевоплощение актера в образ на основе переживания», верит в творческую результативность метода органического творчества актера.

{286} Многим кажется, что пропаганда и защита принципов Станиславского есть нечто вроде возглашения по табельным дням прописных истин из катехизиса Станиславского. Если бы дело обстояло так, то, разумеется, ни пропаганда, ни сама система не стоили бы и ломаного гроша. В последние годы дело обстояло гораздо сложнее и серьезнее. Как всякое живое учение, учение Станиславского движется во времени и, как всякое учение, оно не избегло опасности канонизации, упрощения, низведения его творческой сути до набора правил, коим надлежало следовать неукоснительно.

«Кризис» системы стал явным к началу 50‑х годов. В руки противников системы попал и весьма сильный практический аргумент — спад в творчестве Московского Художественного театра.

В эти годы раздавались голоса, призывающие к пересмотру системы, размывавшие ее очертания и искажавшие смысл. Творческая нивелировка театров подливала масла в огонь, и многим казалось, что в этой слабости повинна все та же система К. С. Станиславского. На долю сторонников системы выпала честь и труд теоретически и практически доказать, что свободно и творчески применяемая система полна животворной силы и может еще сослужить великую службу русскому сценическому реализму.

Нет сомнения, что имя Г. А. Товстоногова может быть названо одним из первых среди тех деятелей театра, которые в эти годы творчески развивали и применяли учение Станиславского.

«Современный театр может быть построен только на прочном фундаменте системы К. С. Станиславского. Все лучшее у Вахтангова и Мейерхольда, у Марджанова и Дикого, Михоэлса и Попова подтверждает правоту великого учения Станиславского. Без “системы” мы никуда не денемся, потому что “система” — закон актерского творчества». Это из статьи «О новом — по-новому».

Опыт мастера становится достоянием всех — в этом смысл публикации теоретических работ, записей репетиций и статей Г. А. Товстоногова.

Пользуясь модными современными физическими сравнениями, можно сказать, что режиссер, подобно фотону, частице света, не имеет массы покоя; не двигаясь, он как бы не существует. Только в движении, в работе с труппой единомышленников режиссер становится постановщиком, реализует свой замысел. В его творческий опыт входит опыт актеров, с которыми он работает. Личный опыт режиссера обогащается творческим опытом его артистов, приобретая тем большую весомость, чем крупнее творческие дарования членов труппы.

Включение в книгу записи репетиций «Трех сестер» А. П. Чехова и «Генриха IV» В. Шекспира отражает работу большого режиссера с большими актерами.

Записи репетиций — жанр весьма редкий в нашей театральной литературе последних лет, хотя его привлекательность очевидна. Пройти с художником весь путь от замысла к воплощению, проследить, как выстраивается спектакль — дело очень заманчивое. Театралу всегда любопытно {287} заглянуть за кулисы и посмотреть — как это делается, профессионалу записи репетиций больших мастеров окажут помощь. Редкими записи репетиций стали, видимо, в силу того, что невероятно трудно передать на бумаге сокровенный ход творческого процесса, расшифровать его, сделать осязаемым без упрощения, показать конкретность репетиции.

Практическое слово режиссера чаще всего бывает понятно лишь участникам репетиции. Они же могут оценить без комментариев его значение для спектакля. Для других простая фраза режиссера «не останавливайтесь, ходите безостановочно» — либо ничего не скажет, либо прозвучит издевательством: ну, что тут такого! Однако в репетиции именно эта фраза помогла решить сцену, которая не выходила пять репетиций подряд, подсказала верное физическое самочувствие, раскрыла зерно характера. Пространные комментарии развеют аромат, неожиданность репетиции, смажут радостный миг находки, открытия.

Включенные в книгу записи репетиций не являются стенограммами. Они сделаны с учетом этой сложности. Они максимально приближены к тому, что действительно происходило в зале театра, но из многих записей выбраны те, которые наиболее наглядно раскрывают логику, задачи и результат репетиций.

Нужно надеяться, что никому не придет в голову рассматривать записи репетиций как учебное пособие для постановки «Трех сестер» или «Генриха IV». Но «кухня» режиссера, ход его мысли, манера работать, естественно, могут помочь и тем, кто занимается режиссурой профессионально, и тем, кто хочет научиться лучше, тоньше понимать театральное искусство.

С другими материалами книги записи связаны внутренне: они отражают процесс превращения, если можно так выразиться, теории в практику. Объединение записей репетиций со статьями превращает сборник отдельных материалов в книгу о современной режиссуре, о ее проблемах и нерешенных задачах, о ее праздниках и буднях.

Завершая разговор, можно сказать, что книга создана все за тем же маленьким режиссерским столиком с тусклой лампой, — за письменным столом она лишь записана.

*Ю. Рыбаков*

1. Сегодня я с радостью могу сообщить, что при Академическом Большом драматическом театре им. М. Горького второй год работает Малая сцена, где ведется экспериментальная работа. [↑](#footnote-ref-2)
2. Статья Н. П. Охлопкова «Об условности» была напечатана в № 11 и 12 журнала «Театр» за 1959 г. На «Открытое письмо» Н. П. Охлопков ответил мне в № 8 «Театра» за 1960 г. — *Г. Т*. [↑](#footnote-ref-3)
3. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 224. [↑](#footnote-ref-4)