

Андрей **ГОНЧАРОВ**

**МОИ  
ТЕАТРАЛЬНЫЕ  
ПРИСТРАСТΙΑ**

Книга первая  
**Поиски  
выразительности**



МОСКВА ИСКУСТВО 1997

В работе над книгой принимал участие П.Г. Попов

А. Гончаров, 1997 г.

В. Мирошниченко, оформление и макет, 1997 г.

**Гончаров А. А.**

65 Мои театральные пристрастия. Книга первая. Поиски выразительности —М.: Искусство  
1997 — 334 с: ил.

ISBN 5 - 210 - 01384 - 7 ISBN 5 - 210 - 01386 - 3(т.1)

А. А. Гончаров, художественный руководитель Московского академического театра имени  
Вл. Маяковского, на собственном опыте прослеживает закономерности творческого процесса и с  
сегодняшних позиций подводит некоторые итоги своей многолетней режиссерской работы.

ББК

85.334.3(2)7

Андрей Александрович Гончаров «МОИ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРИСТРАСТИЯ»

Книга первая

«ПОИСКИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ»

Редактор В.А.Шеховцев Художник В.Я.Мирошниченко Художественный редактор  
М.Г.Егиазарова Технические редакторы Н.Г.Карпушкина, А.Н.Ханина Корректор  
Ю.А.Евстратова

ЛР № 010157 от 03.01.1992 г.

Сдано в набор 14.05.97. Подписано к печати 14.07.97, Формат издания 60x84\16. Бумага офсетная. Гарнитура Гельветика. Офсетная печать. Усл.печ.л. 19,53. Усл.кр. - отт. 40,68. Изд. №4336. Тираж 3000. Заказ 3318. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Малый Кисловский пер., 3. Отпечатано в «Экспериментальной типографии». Москва, Цветной бульвар. 30.

### **Предуведомление первое**

Должен признаться: свои спектакли не смотрю никогда. Меня в них все не устраивает. Сразу хочется все переделать и изменить. Момент отрицания и пересмотра естествен, меня он преследует всю жизнь.

Конечно, мне приятен успех, разумеется, я его жду, ведь моя профессия — театр. И без благодарного отклика зрительного зала нельзя представить ни творчество, ни саму жизнь.

Иное дело — литературное поприще. Спектакль через какое - то время сходит со сцены, о нем остается память, добрая или не очень. А книги, вот они, стоят на полке, пылятся. И беспристрастно свидетельствуют о том, что представлял собой их автор. Вот книги моих знаменитых предшественников, учителей, соратников. Далекое не худшие книги. А часто ли я сам ими пользуюсь, часто ли снимаю с полки? Очень редко. А то, что я написал, было ли это хоть кому -нибудь нужно? Не знаю.

Была у меня одна давняя книжка. Сейчас с ней можно сделать только одно: сжечь. От всей книжки оставил бы лишь название. Так стоит ли опять предпринимать подобную попытку, стоит ли множить то, что, как сказал чеховский дядя Ваня, «умным давно уже известно, а для глупых неинтересно»? Честно говоря, сомневаюсь, и очень сомневаюсь. Единственным оправданием может быть пересмотр собственных позиций и откровенная демонстрация этого пересмотра, этого невеселого опыта коллегам, ученикам. Может быть, это пригодится.

С годами, подводя итоги, все сильнее хочется спорить с самим собой. Необходимость этого конфликта диктуется, по - моему, быстротекущим временем, которое обгоняет все устремления нашего несовершенного искусства. Время демонстрирует абсолютно иные, чем были незыблемыми вчера, принципы; время же заставляет совершенно иначе взглянуть на то, что было раньше мною написано, сказано в «Режиссерских тетрадах». Перечитываешь самого себя и думаешь о том, каким же образом время тебя обгоняет. И хочется прокомментировать ощущение творческого процесса, который еще двадцать лет тому назад казался безупречно талантливым. Сегодня бы я на многом уже не так, безусловно, настаивал; приводя примеры, опирался бы во многом на другие, а не на те, что выглядят на страницах «Тетрадей» такими победными, спектакли. Потом, если говорить об этих поисках, серьезной режиссурой я начал заниматься только тогда, когда появился по - настоящему подлинный замысел спектакля, когда заработало творческое подсознание. Вот этот - то процесс (во многом подсознательный) поисков выразительности, движения от целого — к частному, от замысла — к воплощению занимает меня сегодня бесконечно.

Таким прорывом в режиссуру стал для меня «Вид с моста» А. Миллера в Московском драматическом театре на Спартаковской. Собственно говоря, репетировать пьесу я начал в ГИТИСе (сколько моих спектаклей там началось!) с албанскими студентами. Я пытался с этими ребятами - иностранцами рассказать историю о том, что нельзя получить радость «с черного хода» в чужой стране. Было предчувствие замысла, но средств ни актерских, ни постановочных не было. И вот, придя на Спартаковскую, я начал отковыривать штукатурку, обнажая кирпич сценической коробки, стал строить черные металлические (как у нас на юге) лестницы, дабы передать образ Бруклина, который представился мне каменным колодцем. И помню ни с чем несравнимое чувство уверенности, что я все делаю правильно, что это Замысел руководит мной.

А до этого были, возможно, неплохие намерения, всего лишь подступы к замыслу. Помню спектакль в Ермоловском театре «Европейская хроника» по А. Арбузову. Для начинающего режиссера это был большой успех. Та же пьеса шла у вахтанговцев, и Рубен

Симонов, посмотрев мою работу, публично пожимал мне руку как победителю. Но ценен для меня этот спектакль уроком, который дал мне Андрей Михайлович Лобанов, зашедший на одну из последних репетиций. Посмотрел он прогон и говорит: «Хорошо. Но только что же получается? Играли, играли спектакль и вернулись к тому, что «бойцы вспоминают минувшие дни». Нет, это не сцена воспоминаний, это штаб - квартира будущих сражений, это намерение драться дальше». И все! Сразу, в течение одной репетиции, повернулся весь спектакль! Это произошло от того, что для Лобанова понятие «борьба за мир» не было расхожей фразой. Для него это были конкретные дела и действия. Вот что такое — от общего к частному! Но понимание этих простых истин приходит, к сожалению, так поздно...

А ведь если говорить о Замысле вообще, то можно говорить даже о *Замысле жизни*.

Вот я пришел в театр. Совершенно очевидно, тут был Замысел. Дело не в том, что я родился в актерской семье, что дома у нас бывали и А. Дикий, и Л. Баратов, и многие другие. Я ребенком оказался свидетелем интереснейших сцен, разговоров, любил театр. Но пришел в шестнадцать лет поступать именно на режиссерский факультет, подал заявление и не был принят. Появился В. Белокуров и забрал меня на актерский факультет. Однако я так надоед В. Сахновскому — первому декану режиссерского факультета, что он меня все - таки перевел на первый курс режиссерского факультета к Н. Горчакову. А все почему? Уж если «раздеваться» перед читателем, то до конца. Вера Николаевна Жуковская виновата в этом. Я был влюблен в нее с семилетнего возраста, в детском саду. Она училась в балетной школе, она уже Русалочка в спектакле Большого театра. Артистка! Чем это можно было перекрыть? Мне только и оставалось, что стать режиссером! Я и поступал - то с пушкинским «желанием славы»:

Желаю славы я, чтоб именем моим

Твой слух был поражен всечасно, чтоб ты мною

Окружена была, чтоб громкою молвою

Все, все вокруг тебя звучало обо мне...

Так определился Замысел жизни тех лет...

Вероятно, был Замысел и в том, что я пришел в Театр имени Вл. Маяковского, бывший Театр Революции. Когда - то я ходил мимо этого прославленного театра, мечтал работать в нем, и вот теперь уже столько лет им руковожу.

Задачи, вставшие передо мной в первое время работы в Театре имени Вл. Маяковского, были чрезвычайно сложны. Никогда не забуду, как я принес (после успеха «Вида с моста») пьесу «После грехопадения» А. Миллера. Никто в театре даже не понял, что это такое. Актеры просто не были готовы к восприятию подобной драматургии... А потом Б. Толмазов читал «Звонок в пустую квартиру», комедию одного из самых плодовитых и примитивных советских комедиографов, пустейший «звонок» в совершенно «пустую квартиру». И эта «мура» была принята труппой триумфально!

Из ГИТИСа я принес то понимание профессии, которое дано Станиславским: «режиссура корня». Весь мой предшествующий опыт предполагал служение этому направлению, вся моя последующая творческая биография — постоянное стремление пробиться к этой «корневой» режиссуре. Я бился за свое право исповедовать эту веру, я знал взлеты и знал падения. Но, смею надеяться, ни разу не изменил своей приверженности школе психологического реализма. Эту веру в «режиссуру корня» я пытаюсь (иногда более или менее удачно, но часто — безуспешно) передать своим ученикам. Как часто замечаешь с прискорбием: недоучил! Сколько раз я наблюдал, как кое - кому из моих талантливейших учеников вдруг начинает мешать автор. И не какой -нибудь посредственный или второстепенный, а Пушкин или Гоголь! Да, время предполагает поиск новой выразительности, но не такой поиск и не такой выразительности! Это уже болезнь!

Пожалуй, именно такие печальные наблюдения и подвигают меня сегодня еще раз взяться за «Режиссерские тетради», дабы на собственном опыте искренне проследить закономерности творческого процесса и, оглянувшись назад, с сегодняшних позиций подвести некоторые итоги. Вдруг кому -нибудь все - таки пригодится...



## Предчувствие замысла

В прежней редакции «Тетрадь» начиналась главкой «Слушая время». Правильно, время надо слушать. Но до чего же для сегодняшнего уха казенно и претенциозно это звучит!

Поэтому не будем ничего делить на поименованные фрагменты, безжалостно выкинем все, что ныне безнадежно устарело, и сосредоточимся на сути. Это, наверно, и значит — слышать время.

*К. С. Станиславский начинает книгу «Моя жизнь в искусстве» размышлениями о тех переменах, которые произошли в жизни русского общества конца XIX — начала XX вв. во всех сферах человеческого бытия. За несколько десятилетий поколение Станиславского пережило грандиозный, невиданный скачок — от керосиновой лампы до самолета.*

*Великий реформатор сцены понимал, что разговор о театре немислим вне времени. Создавая систему актерского творчества, он говорил не только о профессиональных проблемах, но обращался к биографии своего поколения, соотносил человека и искусство со временем.*

*Талант — это совпадение со временем,— сказал кто - то.*

Ну вот, первая ошибка. Совпадение со временем совсем не обязательно является необходимым условием проявления таланта. Да и что следует считать таковым совпадением? Как расценить полное (по всем внешним признакам) несовпадение со временем таланта А. М. Лобанова? А может быть, наиболее ярко талант проявляет себя в противостоянии происходящему? Сегодня можно позволить себе задуматься о том, что настоящий талант обнаруживает себя часто вопреки ведущим тенденциям времени и именно в борьбе с ними. Скажем, мое поколение. Оно давно оплевано, но ведь и в нем есть (или были) такие имена, которыми нельзя не гордиться. Мы видели великие спектакли, определившие нашу любовь к театру,—«Дни Турбиных», «Три сестры», «Принцесса Турандот». Это все студии Художественного театра. А «Блоха» А. Дикого? — И все это вопреки времени, да еще как вопреки. Семнадцать раз смотрит Сталин «Дни Турбиных» и не может снять!



*Каждая эпоха — новое жизненное содержание, новые человеческие типы, новые ритмы времени и, следовательно, новая эстетика, новая сценическая образность. Наша эпоха — не только эпоха космических скоростей, высвобожденной и поставленной на службу человека энергии атома, научно-технической революции, но и исторический этап, вобравший в себя комплекс сложнейших социальных и идеологических, общественных и психологических проблем, вне осмысления которых можно оказаться в положении извозчика на скоростной магистрали современной жизни, что будет для театра тем промедлением, которое «смерти подобно».*

Стоп! Дальше не могу... Вот ведь все абсолютно правильно. Ни с чем не поспоришь. Но почему же так фальшиво звучат эти верные слова, откуда взялась эта барабанная дробь, эти банально обкатанные фразы? Я ли это? Как мог такое написать человек графских кровей, родившийся уже на кухне, потому что имение было сожжено. Детство летом у деда, в Сосновке на Оке. Помню диван из карельской березы, на который с дырявой крыши сарая все время капает дождь. Контрасты этой эпохи прошлись по моему детству. Контрасты между бесспорными идеалами равенства, братства (тут трудно возражать) и их осуществлением «великой партией». Родственники мои бежали через Константинополь в Париж. Родители — «лишенцы». Это не могло не рождать определенное отношение — и рождало. Сколько я себя помню, ощущение несправедливости происходящего преследовало меня. «Усатого» ненавидел люто. Как, будучи легкомысленным, не «сел» по этому поводу, мне совершенно не ясно.

Что же касается контрастов времени, то оно рождало не только ужас и гонения; оно рождало еще и библейские истины, которые я невольно усваивал. Усваивал благодаря моей замечательной матери, женщине с неудачной судьбой, всю жизнь «ходившей по мукам», но тем не менее именно ей обязан я любовью к театру и пониманием того, «что такое хорошо и что такое плохо». Я думаю, что с детства время порождало в моем еще не сформировавшемся сознании ребенка и чувство несправедливости происходящего, и ощущение неуютности существования в этой системе, в которой, тем не менее я прожил, наверно, очень счастливую жизнь. А счастливой она стала потому, что делал я, главным образом, что хотел, и делал это *вопреки*.

Очень немногие спектакли, из тех, что я поставил, проходили гладко. И начинал с А. Галича, потом М. Булгаков. (У Галича, а для меня — у Саши Гинзбурга жил дома месяца четыре.) А дальше В.Максимов, В. Войнович — впоследствии оба диссиденты. Пришел к Е. Фурцевой (помнит ли кто, что была у нас такая дама — министр культуры?) с «Закатом» Бабеля. Как топала она на меня ногами! Все это называется — *вопреки*.

Лучшее, что делалось, — все было вопреки. И шесть лет работы с Э. Радзинским, и приведенный в театр В. Шукшин. Все это вопреки, все запрещалось. Все лучшее рождалось в борьбе. Не обязательно было драться врукопашную, как это делал Ю. Любимов. Я думаю, что мое поколение так или иначе утверждало принципы духовного начала. М. Горький (правда, словами Клима Самгина) очень хорошо определил сущность интеллигенции: «Она есть ломовая лошадь истории». Это абсолютно точно. Так вот, я думаю, что мое окружение, мои родители — это те самые ломовые лошади истории, которые вопреки всему тащили через колдобины и ухабы остатки великой культуры, полученные ими в наследство после «Великого Октября».

*Есть художники, в произведениях которых звучит мотив бессмысленности человеческого существования, безысходности и безнадежности. И есть такие, которые, говоря о современной действительности, страшной, жестокой, изнашивающей человека, перемалывающей его душу, все - таки утверждают жизнь, создают произведения, проникнутые верой в человека.*

*Мотив одиночества человека в мире по - разному раскрывается в зависимости от мировоззрения художника.*

*Если предположить, что театр — храм, куда люди приходят со свечой веры, то некоторые коллективы, которые я видел, кажутся мне сектой, где тушат эту свечу, где искусство — акт самосожжения.*

*Я считаю главной задачей искусства — оставить человеку, пришедшему в театр, надежду.*

Вот это — справедливо. Еще на фронте я понял, что совсем не обязательно замечательное произведение К. Симонова «Жди меня» переносить на сцену и играть его в блокадном Ленинграде. Оказывается, что идущая рядом пьеса Островского «Женитьба Белугина» куда более необходима зрителю и имеет огромный успех. Я получил письмо от солдата: «Способность любить Андрюши Белугина — это то, во имя чего я воюю...» Значит, совсем не обязательно в искусстве воспроизводить непосредственные приметы времени, его сюжеты и атрибутику. Например, я глубоко в этом убежден, время говорить надсадно о «чернухе» и неустройстве жизни сегодня уже прошло. Сегодня необходимо другое, необходимо поднять веру, надежду, любовь. Может быть, сегодня нет ничего нужнее пастернаковских стихов: «Свеча горела на столе...» И что самое важное в театре при всех обстоятельствах — надо утешать. Я имею в виду не надрывное, сюсюкающее утешательство, я говорю о той Надежде, которую театр обязан поселить в сердцах

зрителей. Даже Достоевского сегодня нужно ставить не надрывно, а с иным акцентом: искупление через страдание.

*Загадка XX века: есть кино, телевидение, радио, а люди все - таки продолжают ходить в театр. Почему? Почему возникает у них эта потребность, несмотря на то, что они часто выходят из зала, так ничего и не получив от нас, разочарованные? Почему они стоят в очереди за билетами? Почему даже поток неудачных спектаклей не убивает в людях эту потребность?*

*Польский режиссер А. Вайда считает: людям необходимо собираться вместе, чтобы услышать со сцены исповедь, интимную и доверительную. Живущие в большом городе, разобщенные, занятые каждодневным делом, суетой будней, заботами повседневности, люди ищут контактов. Они приходят в зрительный зал в надежде на откровенный, умный и честный разговор. Каждый раз, покупая билет, человек бессознательно на это надеется. Ведь нет ничего прекраснее живого слова друга, тепла его руки, щедрости его сердца. Ежедневный приход тысяч людей в театр — проявление величайшего зрительского доверия к нам, людям сцены, и мы должны это ценить и понимать: человек может по-разному объяснять свою тягу к театру — называть ее желанием развлечься или отдохнуть, но главное — поиск живых контактов и исповедь.*

*Никакое другое искусство, кроме театра, предложить ему этого не может. Известный советский кинорежиссер С. Герасимов попробовал найти пути общения с залом через экран: в фильме «У озера» девочка разговаривает со зрителями. Но момент сиюсекундности общения, взаимодействия в процессе творчества и восприятия там все равно отсутствует. Сидящий в зале зритель ничего не может изменить, дать актеру дополнительный импульс, нюанс, поддержать исполнителя или вступить с ним в конфликт, ибо актерская работа ранее и навсегда уже зафиксирована на пленке.*

*Момент встречи актера с залом в театре всегда неповторим. Повод разговора каждый раз один и тот же, а атмосфера в зале другая, люди другие — и связь актера с ними становится иной. И предлагаемые обстоятельства сегодняшнего спектакля будут не такими, какими были вчера. Даже самый сокровенный разговор с экрана в самом талантливом фильме лишен интимности, он никогда не обретет характера своеобразного заговора людей на сцене с теми, кто сидит в зале. Театр предполагает особый способ человеческого общения.*

Тут надо остановиться и поговорить подробнее. Необходимо докопаться до существа этого «особого способа общения», про который обязательно заходит речь в любом мало - мальски серьезном рассуждении о природе театра. Если не углубиться в этот вопрос, получится очередная констатация очередной банальности. Ведь могут быть все внешние признаки контакта сцены и зала, может быть громкий успех спектакля, а по сути — прикрытая умело найденными средствами сценической выразительности ложь. Когда мы в 30 - е годы шли на пьесы Н. Погодина в Театр Революции, казалось, исчезали все барьеры между нами и сценой, так волновали нас судьбы героев, шагнувших на подмостки, по нашим тогдашним ощущениям, прямо из бурной, необыкновенно интересной жизни. А что было на самом деле? В «Аристократах», например, Охлопков виртуозно использовал некоторые принципы и приемы восточного театра; была найдена выразительнейшая театральная форма, создавшая иллюзию правды. Образная правда, образное изложение темы — закрыли не всем известное, но от этого не менее подлое содержание пьесы, воспевавшей строительство Беломорканала, славившей «мудрых воспитателей» — чекистов и бодро «перековывавшихся» подопечных. И после XX съезда, когда лживость пьесы стала очевидна, она еще долго держалась за счет оригинальной формы.

Значит, может быть контакт, основанный на обмане. Зритель (возможно, подсознательно) хочет быть обманут и театр предоставляет ему эту возможность. Значит, во многом это вопрос интерпретации материала. Как часто приходится наблюдать успех, достигнутый расчетливо и холодно выверенными постановочными приемами. Но это не тот успех, ради которого стоит заниматься искусством. Лучше других это понимал Лев Толстой, назвавший искренность, творца главным критерием художественности его произведения. Может быть, здесь надо просто сказать, что художник должен что - то страстно любить и что - то страстно ненавидеть.

Кстати, об искренности. Когда после триумфально прошедшего на гастролях в Москве спектакля Дж. Стреллера «Великая магия» на пресс - конференции его спросили, что он считает самым важным в театре, маэстро, тряхнув седыми кудрями, ответил: «Искренность!». Он был прав стопроцентно, однако многие из присутствовавших многоопытных «ведов» разочарованно закрыли блокноты: ведь Станиславский сказал то же самое еще чуть ли не в 1886 году.

*Формула театрального искусства: «для человека, о человеке, через человека».*

*Процесс осмысления, оценки, рождение и движение мысли происходят «здесь, сегодня, сейчас». Сопереживание делает зрителя одним из принципиально*

*важных творцов спектакля. Театр дает человеку не только знание о мире, не только воспитывает и возвышает. Самым обыкновенным людям на спектакле доводится пережить ни с чем не сравнимую радость соучастия в творческом процессе.*

*Призыв Станиславского творить «здесь, сегодня, сейчас» должен быть принят как обязательный творческий закон для каждого художника сцены. Для этого нам необходимо овладеть всеми возможными, в том числе и новейшими, средствами воздействия на зрительный зал.*

*Наличие у нас серьезных конкурентов — кино и телевидения — активизирует театр в этом направлении. Соперничество с молодыми, бурно развивающимися искусствами он может выдержать только в том случае, если будет помнить о самом сильном и «родовом» своем качестве — о подлинном и живом, непрерывном, обоюдоостром контакте человека на сцене с человеком в зале.*

*Актеры кино или телевидения не видят пустых или заполненных кресел в момент демонстрации фильмов, не слышат обидных щелчков выключенных телевизоров. Актеры театра ежевечерне остро чувствуют реакцию зрителей — положительную или отрицательную. Успех окрыляет, стимулирует новые творческие поиски, провал огорчает и одновременно вызывает необходимость раздумий о его причинах.*

*Театр постоянно ищет формы сближения сцены и зала, идет от возможности живого и органического общения со зрителем. Не случайно возникновение публицистических спектаклей с их открытым обращением к аудитории. Не случайно появление во многих театрах студийных, экспериментальных малых сцен с их максимальным приближением к зрителю.*

Объективности ради стоит заметить, что при бесспорных достоинствах таких площадок и подобных студийных экспериментов, в огромном большинстве случаев они лопаются, подобно пузырям на лужах, из-за прямолинейности взаимодействия сцены и зрителя. Что, разумеется, ничуть не умаляет достоинств экспериментов успешных, таких, например, как последние спектакли П. Н. Фоменко.

Надо сказать, Петр Наумович давно ищет контакта со зрителем в «карманном театре». Но это, на мой взгляд, не панацея. Ведь сегодня артист утрачивает ту энергетику, которая предполагает его общение со зрительным залом. В старое время это называлось: «перекинуть через рампу». Когда эта рампа отсутствует — возникает камерный театр,

который, конечно же, тоже имеет свое право на существование. Но все - таки театр общедоступный предполагает, если угодно, пусть не массового зрителя, но зрителя; он не должен быть ограничен пятнадцатью, или двадцатью, или тридцатью человеками. Способность артиста работать и выдавать свою энергетику на аудиторию до восьмисот и тысячи человек, не теряя при этом Правды, наоборот, приобретая еще большую выразительность и заразительность,—это, мне кажется, остается неперменным условием актерского профессионализма. И если поиск самого Фоменко достоин всяческого уважения, то его дубляж или тиражирование представляется опасным симптомом. Дальше остается только театр «на троих»...

*Я мечтаю найти такие выразительные средства, чтобы не хуже, а лучше кинематографа и телевидения показать человека «крупным планом». Думается, что в этом направлении возможности сцены и актера далеко еще не использованы, хотя только этим путем мы сможем привести сегодняшний театр на новую, высшую ступень.*

*Театр должен оставаться «властителем дум», способным в непосредственном общении вызвать живой интеллектуальный и эмоциональный отклик сотен и тысяч людей.*

*Я верю, что в наше время, в мире «суровом и прекрасном, нежном и яростном», театр будет все более и более необходим людям.*

*Театр живет не прошлым и даже не настоящим, театр живет будущим. В этом смысле наше искусство — всегда мечта. Важно только — о чем мы мечтаем сегодня...*

*А. И. Герцен утверждал, что театр — высшая инстанция для решения жизненно - важных вопросов, что подлинное и живое театральное искусство всегда современно и отражает те аспекты жизни, которые особенно волнуют зал. Театр обязан угадать и затронуть их в каждом спектакле. «Если в партуре нету мыслей, которые вы собираетесь выразить своим спектаклем,— писал он,— если нету их в зрительном зале, то, сколько бы вы ни старались, ничего из этого не произойдет, надо опрокинуть чашу соответствия тому, что существует и живет в вопросах и требованиях зрительного зала».*

*Поразительно верное определение самой сути театрального искусства!*

И как бы хорошо было найти те выразительные средства сценического языка, которые были бы достойны этих высоких мыслей!

*И режиссеру прежде всего следует думать о том, чем наполнить эту «чашу соответствия», чтобы обрести контакт с залом, без которого ни к чему окажутся все наши профессиональные усилия.*

*Профессор П. В. Симонов, специалист в области высшей нервной деятельности, в последние годы увлекающийся психологией творчества, суммируя свои наблюдения, не раз выступал с интересными соображениями по поводу эмоционального воздействия нашего искусства. Вначале ему казалось: чем полнее, богаче оттенками внешнее выражение того или другого чувства, тем сильнее его заразительность со сцены. Выяснилось, однако, что такой зависимости, как правило, не существует. Решающее значение имеет совершенно иной фактор: реакция зрителя зависит, прежде всего от того, в какой мере он разделяет или не разделяет «поводы», по которым актер огорчается, радуется, приходит в отчаяние и так далее. Прежде всего, человек реагирует на «повод». Если он не может понять и принять причины, по которым актер, скажем, плачет на сцене, то, как бы искренни ни были актерские слезы, зритель не станет им сопереживать.*

Это очень важный момент. Отсюда, от способности найти взаимопонимание со зрителем, до умения точно выбрать пьесу — дистанция совсем не так велика, как может показаться на первый взгляд. Мне часто приходится ездить в лифте вместе с В. Н. Плучеком, он спускается с тринадцатого этажа, я — с двенадцатого. Почти каждый раз он повторяет: «Я уже давно не репетирую.— Почему?— Роздал все пьесы другим режиссерам.— Почему?— А потому, что сегодня выбрать пьесу значительно сложнее, чем ее поставить». Что значит выбрать пьесу сегодня? Я думаю, это значит найти соответствие. Соответствие с моим замыслом, соответствие с интересом моего зрителя. Соответствие — эстетическое, социальное, если хотите, даже государственное.

*Человеку свойственно стремление к цельности. Если его волнуют какие - то проблемы, они волнуют его постоянно — и дома, и на работе, и в театре, и он ищет заинтересованного отклика на свои размышления или аргументированного спора. Когда же ни спора, ни отклика нет, а проблемами в театре именуют то, что к реальной действительности касательства не имеет,— такое несоответствие становится барьером на пути его, зрителя, стремления к цельности. И человек внутренне этому сопротивляется.*

*Зритель может не понять значительности сказанного из - за собственной неподготовленности или новизны сценического изложения. Часть зрителей*

*вообще предпочитает театр беспроблемный, развлекающий. Но настоящие, необходимые театру зрители, ежевечерне заполняющие залы, всегда отличат подделку от подлинника и на серьезную постановку проблемы не отозваться не могут.*

Зрители... О них думаешь неотрывно. Когда ставил «Последнюю жертву» Островского, важнее всего казалось сказать, что все мы «жертвы века». Все! Работая над «Кукушкиными слезами» Алексея Толстого, пьесой, которую драматург написал в 1913 году, а потом переделал в 1917, а потом — в 1926, я думал о тех утерянных в русском обществе качествах, которые были у моей мамы, у моего папы, у того ушедшего поколения. Я думал о срубленных и проданных «вишневых садах»... А не получится так, что зритель не захочет это смотреть? Очень может быть. Но, тем не менее, верю, что эти чудачки и мечтатели — действующие лица — необходимы сегодня как никогда; слезы, которые они проливают,— очень русские слезы, они не оставят моего зрителя равнодушным.

Вот мы все читали роман моего великого однофамильца «Обломов». Поколениям школьников внушалось, что Илюша Обломов — асоциальное явление, вредный человек, «лишний человек». Когда сегодня перечитываю «Обломова», я думаю, что это единственный положительный герой в романе. Его способность видеть сны и мечтать куда дороже, чем энергия Штольца, который распродал все на свете, а потом отнял у мечтателя, что было у того дорогого. И Илюша надел халат и лег на диван. Диван стал для него всем на свете. Но он еще видел сны. Поэтому, на мой взгляд, совсем не удалась картина Никиты Михалкова: Табаков не может видеть сны, он, скорее,— Штолец.

*Нельзя ставить спектакль «для галочки», нельзя ставить спектакль «для кассы». Заботясь об этих внешних поводах, мы никогда не определим фокус скрещивания интересов театра и зрителя. И получается, что режиссер делает «кассовый» спектакль, а на него не ходят. И, напротив, скромная, рядовая постановка неожиданно становится главным спектаклем сезона, потому что выражает нечто живое и важное.*

*Нашу задачу так можно сформулировать: на единицу времени мы должны предложить зрителю максимальное количество новых художественных сведений. Обязательно новых и обязательно художественных, потому что вторичная информация неинтересна. Нехудожественная компрометирует идею, приводит к дискредитации темы, как бы значительна та ни была.*



*Нехудожественная информация может быть получена где угодно — в газете, по радио, на лекции, только не в произведении искусства.*

*Даже самые животрепещущие проблемы, выраженные архаичными, устарелыми средствами, оставляют зрителя равнодушным. Только единство — сплав сегодняшних идей и современных театральных приемов — находит отклик в зрительном зале. Так было, есть и всегда будет в театре.*

*Контакт между сценой и залом не возникнет, если мы не найдем образный эквивалент для выражения важнейших процессов и проблем действительности.*

Все это верно. Но сегодня надо бы встать «над материалом», найти какую-то совсем иную форму изложения. Не такую назидательно-скучную, что ли. Мы разучились быть открытыми. И текст этот, написанный в 1979 году, закрытый. Как прорваться через эти правильные слова к существу вопроса? Ведь и от своих артистов я сегодня добиваюсь именно тех качеств, которые они просто вынуждены были скрывать друг от друга, они должны нехоженными тропами дойти до самого сердца зрителя, найти в нем союзника. Этим свойством открытости определяется, если хотите, современный художник.

Интересно: почему до сих пор, рядом со всей дребеденью, которую просто невозможно слушать, люди до сих пор с наслаждением слушают русские романсы? Сам я в детстве еще пел романсы Чайковского, Рахманинова... Что-то есть открытое, искреннее в этой музыке, и сегодня романс любим и востребован. Поэтому многие мои последние спектакли я поставил в стиле, который определил для себя как «театральный романс».

*Обновление языка театрального искусства — процесс неизбежный и непрерывный. Интенсивность поисков новых форм в значительной степени определяет состояние современного театра.*

*Правда, понятие «современный театр» включает в себя множество оттенков: подлинно современный, модный сегодня, перспективный и т. д. Понятия путаются, подменяют друг друга. Для того чтобы не заблудиться в их лабиринте, нужен верный компас, то есть ясное понимание перспектив искусства, умение определить важность, плодотворность тех или иных тенденций. Нельзя ограничиться лишь внешними, формальными приемами сегодняшнего, необходимо художественно выразить внутреннее содержание современности, почувствовать диалектическую правду жизни. Художник должен услышать интонационную характерность времени.*

Режиссер, как выясняется, должен жить долго. Долго, чтобы иметь возможность сравнивать. Такое сравнение позволяет отделить истинные ценности от временных и мнимых. Так оказалось, что безнадежно прошло время театра инакосказаний Юрия Любимова. Этот театр собирал совсем недавно толпы поклонников, да чего греха таить: мы до сих пор не можем никак расстаться со сценическими приемами и с памятью о былых успехах Таганки. А ведь самое интересное, я думаю, что было в этом театре — это их герой, который в поэтической форме искал свое отношение к окружающей жизни. В то время как прямолинейный ход, в котором работал театр, сегодня не случайно полностью изжил себя.

Я благодаря своему долголетию, имею возможность сравнивать нынешний театр со спектаклями Московского Художественного или, скажем, МХАТ - 2 - го, в ложу которого мне обязательно покупали билеты родители в день моего рождения второго января. Я до сих пор все помню до мелочей. Почему? Да потому что там рождались те самые искренние переживания интересных, духовно богатых людей, о чем мы и ведем сейчас речь. Второе поколение артистов Художественного театра — это вершина психологического реализма. Вершина, которая не просто останется в истории отечественного театра, а определит еще на много десятков лет критерии художественной правды существования артиста на сцене. Той самой, которой как раз и нет в спектаклях Юрия Петровича. Как сейчас выясняется, там и личностей значительных нет среди артистов. Это все неизбежная расплата за тот прямолинейный ход в зрительный зал с «кукишем в кармане», который в те суровые годы казался верхом смелости и честности. Только в этой прямолинейности не было подлинных поэтических осмыслений, не было образных осмыслений, которыми столь великолепно владел — правда, в другом искусстве — премьер любимовского театра Владимир Семенович Высоцкий. Ведь у него тоже иносказание, но изложенное потрясающими средствами образной выразительности. Черт его знает, откуда у него это бралось! Всегда восторгаюсь, слушая его. Он каким - то чудом распахнул форточку и впустил свежий воздух поэтического осмысления нашей жизни. Это все — к вопросу об «обновлении языка театрального искусства».

*Одну и ту же мысль можно высказать разными способами. Самый неинтересный театр — прямолинейный, иллюстративный. Режиссер обязан владеть многообразными средствами современной образности: условностью, метафорой, гиперболой, гротеском и т. п. Все богатство форм и жанров, все оттенки сценической образности должны быть взяты нами на вооружение. У каждого спектакля своя тональность звучания, своя интонация общения со зрителем: ироническая или ядовито - сатирическая, интонация веселого*

*народного представления, героическая, бытовая, лирически - задушевная. От тональности, в какой мы будем разговаривать с залом, во многом зависит, получится или не получится впечатляющий разговор о главном.*

*Меня волнует возможность создания на сцене атмосферы большого эмоционального накала, с тем, чтобы вызвать у зрителей сильные ответные чувства, не просто отзвук, отклик, но предельно активное отношение к тому, что происходит в спектакле.*

Опять - таки все это верно, но до чего же нестерпимо скучно! Чего мне сегодняшнему не хватает во мне же, когда - то все это написавшем?— Здесь какая - то назидательность в изложении. Верно? —Верно. Интересно? — Нет! А что интересно? — Полемика! Я себя ловлю на том, что все, сказанное мной когда - то, настолько верно, что мне же самому абсолютно неинтересно. И хочется спорить с самим собой по каждому абзацу.

И все - таки, к чему все эти рассуждения — и прошлых лет и сегодняшние, о времени и современности, о зрителе и о контакте с ним? Может быть, без всего этого можно свободно обойтись? Отнюдь, нет! Здесь речь идет о важнейших вещах, как бы предшествующих основе основ режиссерской профессии — *Замыслу*. Замысел, конечно же, не на пустом месте возникает, ему предшествуют мучительные поиски, размышления. В ощущении времени, в чувстве зрительного зала заложено то, что замыслом, может быть, еще и не является, то, что скорее всего можно назвать *Предчувствием Замысла*, но, тем не менее именно здесь заложена причина действий, которые составляют творческий процесс...

Вопрос замысла — это начало профессии, его предчувствие—основа творчества. «Для чего ты открыл сегодня занавес?» —ежевечерняя пытка режиссера, свой замысел уже осуществившего. Эта книга и предполагает проследить путь: от замысла, от его предощущения — к воплощению.

Оглядываюсь на «успешное» начало моей театральной деятельности; мне повезло, меня очень хвалили: «молодой, талантливый, перспективный». Но сейчас мне ясно: я тогда в профессии смыслил мало; до настоящего понимания, что такое замысел спектакля, было ой как далеко. Никогда не забуду, как пригласил А. М.Лобанова на спектакль «Женитьба Белугина», которым очень гордился. Андрей Михайлович посмотрел, сказал: «Ну что же, хорошо. В Театре Сатиры можно итак...» Но значит —можно иначе! Я бросил тогда на стол главному режиссеру «Свадьбу с приданным», которую потом успешно подхватил Борис Ровенских, и ушел к Лобанову. Помню, как плакал после его репетиций «Бешеных денег». Это было недостижимое совершенство замысла! Я каждую

секунду понимал, что такое *бешеные деньги*. Я это понимал в реквизите, который выносили действующие лица, в атласных коробках подарочных конфет в виде сердца, в бордюре, окаймлявшем рампу, но, прежде всего, видел это в замечательной игре молодых артистов. Лобанов все подчинил образному осмыслению темы. И сейчас, работая со студентами и молодыми артистами, я стремлюсь привить им главную способность артиста — чувство целого, умение соподчинить в творчестве замысел и осуществление.

Прав был А. Д. Попов: «Если вы что - то решили взять или даже проверить, это уже предполагает предчувствие замысла». Найти, непременно найти соответствие замысла и времени — вот, может быть, основная способность современного режиссера.

Бывает ли это всегда одинаково? — Да ничего подобного! Все враки, что замысел рождается «сам по себе».

Ему обязательно предшествует трудная, мучительная работа. А уж дальше — как распорядится его величество Случай. Если наличествует предчувствие, если замысел уже почти созрел и не хватает только последней капли, последнего толчка,—он может вдруг прорезаться как бы внезапно от самого неожиданного наблюдения или впечатления. Часто даже от обратного. Скажем, ты видишь чужую работу, чужое решение и «вдруг» обнаруживаешь в нем совсем другие возможности. Но никакое «вдруг» невозможно без предварительного адова труда. В наши «окаянные дни», особенно. С этим человек ложится, с этим встает. По ночам ему снятся даже не «синие птицы», а жар - птицы. И чудится, что уже поймал. Просыпаешься, а у тебя в руке — перо от подушки.

Поймал жар - птицу времени — и уже есть начало замысла или, по крайней мере, его предчувствие. Без этого не может быть ничего, без этого невозможно найти, выбрать *свою* пьесу.

*Процесс поиска и выбора драматургического материала лично для меня становится с годами все более сложным, порой просто мучительным. Выбрать автора, пьесу — едва ли не самый трудный для меня рубеж.*

*Сцене нужно слово. Как его «подать», как сделать зримым, ярким, небанальным — забота театра. Сначала оке главное — получить в свое распоряжение слово, живую, острую авторскую мысль, короче — тот материал, на фундаменте которого будет построен спектакль. Сценические достоинства пьесы, знание автором законов театра на этом первом этапе работы волнуют меньше.*

*Главный для нас ориентир в выборе автора и произведения — соответствие их общей устремленности театра, тому кругу проблем, решением которых коллектив озабочен.*

*Тема — социальный заказ времени.*

Ну, это уже совсем никуда не годится! «Социальный заказ» — дань времени, которое, надо надеяться, слава Богу, прошло безвозвратно. Эти социальные заказы обычно списывались к концу года колоссальными суммами, которыми Иосиф Виссарионович, а затем его сменщики распоряжались, как хотели. А какой «социальный заказ» был, скажем, у Булгакова? Социальный заказ — это то, что привело Маяковского к необходимости выстрелить. Потом то же произошло с Фадеевым...

Как страшно, когда по идейным соображениям, веря свято, что выполняют этот самый социальный заказ, художники закладывают друг друга. Как истово актерская «хунта» Ермоловского театра распинала Лобанова! Делали это ученики Хмелева под тем предлогом, что Лобанов, дескать, разрушает ценности, созданные их учителем. А ведь, честно говоря, режиссерские достижения Н. П. Хмелева были более чем скромными. Однако когда в ход пущена идейная дубина, тут уж никто ничего не желает слышать. Помню, как я кричал со сцены на этом окаянном сборище, ссылаясь на Ленина: «Талант — достояние народное и расхищению не подлежит!» Но это ничему не помогло... А потом Иван Соловьев, один из главных гонителей Лобанова, приходил на кладбище и подолгу одиноко сидел у могилы Андрея Михайловича... Расплата за социальный заказ.

Нет, не «заказ», не совпадение даже. *Соответствие* — вот верное слово.

*Когда - то А. Твардовский упрекал писателей за то, что они выпускают на книжный рынок «произведения ускоренной выпечки», неспособные глубоко тронуть душу, а порой попросту компрометирующие современную тему. А сколько пьес «ускоренной выпечки» появляется на сцене! Театры научились их «художественно оформлять» с помощью музыкальных номеров, смешных трюков, а зрителям предоставляется широкая возможность сравнить, насколько успешно драматические артисты конкурируют с эстрадными ансамблями и модными «шансонье». Серьезный разговор, ради которого написана пьеса, превращается в досадный, но неизбежный довесок к развлекательному представлению.*

Насчет «шансонье» — я был совершенно неправ! А кто был тот же Высоцкий? Конечно же, величайший шансонье.

*Я не пурист и не против развлекательных спектаклей вообще. Но крен в развлекательность — например, обилие детектива в разных жанрах, особенно на киноэкранах, погоня за самоценной зрелищностью, эффектностью — вызывает у меня «обратную» реакцию: хочется, чтобы театр был искусством серьезным, глубоким и тонким, чтобы он участвовал каждым своим спектаклем в решении сложных философских, нравственных и социальных проблем современности, чтобы он был действительно актуальным, а не поверхностно злободневным.*

Я ловлю себя на мысли, надо быть Антоном Павловичем Чеховым, чтобы сюжет пьесы был внутренним и при этом не терял напряжения. Это дьявольски трудно — построить сюжет без поиска того, что называется анекдотом.

Летом в санатории я сидел за одним столом с писателем - юмористом М. Задорновым. Это бесспорно одаренный человек, да еще наследник известного русского писателя. Я даже специально перечитал роман Задорнова - отца «Амур - батюшка», настолько мне интересен Задорнов - сын. Он мне интересен в своих суждениях, разговорах и даже в эстрадных выступлениях. Человечески он куда богаче, чем известный широкой публике лихой сатирик. Я все уговариваю его написать пьесу; ведь и Чехов начинал с Чехонте, а именно через драматургию стал Антоном Павловичем. Вроде бы соглашаясь со мной, Задорнов обещает попробовать, шутит: «Если эстрада меня не окончательно испортила». Но с чего он начинает разговор о пьесе? С одного и того же: «Надо найти анекдот». И в этом нет ничего удивительного или стыдного. Всем же прекрасно известно, что Пушкин рассказал анекдот Гоголю, а в результате получился «Ревизор»!

И про «детектив» — неправда! А что же такое «Визит старой дамы» Дюрренматта, если не детектив? В свое время я судорожно схватился за этот «детектив», в котором, к слову сказать, заложена большая — и социальная, и эстетическая — программа нового театра. И ничего дурного в детективе нет, когда его сюжет «нанимается» театром в качестве выразительного средства. Сегодня, когда уже нельзя играть спектакль в четырех - пяти действиях, лучше — в двух, а иногда играют даже в одном,— сегодня и действие предполагается куда более активное. Все дело не в самом детективе, а в том содержании, которым писатель обогатил (или не обогатил) его. Да о чем тут спорить, когда почти все пьесы Шекспира— сплошь детективы!

И даже такие убедительно - интеллигентные слова про театр — «искусство глубокое и тонкое» — тоже не верны! Сегодня это то же самое, что разговоры о театре представления и театре переживания. Где начинается это самое «переживание» и где — «представление»? Где? Большую путаницу внесли в данный вопрос Р. Н. Симонов и Б. Е.

Захава, придумавшие теорию «синтеза школ» и сделавшие этот «синтез» панацеей. Вахтанговская «Турандот» — замечательный ключ к толкованию Гоцци, ибо это, если угодно, представление, рожденное новым подходом к традиции комедии дель арте. Это идеальный случай современного прочтения классики. Но нельзя же этим ключом действовать, как отмычкой, нельзя же им открывать пьесы, скажем, Горького.

Что - то увлекся. Уж больно раздражает безапелляционность и гладкость текста, казавшегося когда - то вполне приемлемым.

*Современный зритель совершенно не воспринимает дидактику, хрестоматийное поучение, навязывание результатов, особенно в изложении насущных проблем времени.*

А вот это, по тем временам, — настоящая крамола! В ситуации, когда нас только и делали, что учили, когда назидательность была, я бы сказал, «стилем эпохи», заявить, что зритель все это не приемлет, можно считать определенной «смелостью». Вот так мы и жили — одна честная мысль, а ради нее целый каскад мыслей «правильных», набор обязательных догм, ссылок на авторитеты, казавшиеся незыблемыми, звонкое пустословие и пустозвонство.

*Каждое время, каждая эпоха, меняя содержание, оказывает значительное влияние на формы искусства. Если бы этого не происходило, нарушилась бы художественная гармония.*

Насчет «художественной гармонии» это лихо сказано! О какой гармонии может идти речь, если театрам навязываются «произведения» вроде «Зеленой улицы» Сурова или «Рассветов над Москвой» Софронова. А ведь это была целая эпоха советского театра, которая ждет еще своего специального исследования. Очень показательные случались тогда истории. Например, Ю. А. Завадский, не утруждая свой талант, как - то «отстрелялся», поставив «Рассветы над Москвой» едва ли не за полтора часа. А Лобанов в то же самое время навалился на этот опус со всей силой своего психологического анализа, глубиной жизненных ассоциаций. Результат? — Полный провал Лобанова, триумф и Сталинская премия у Завадского. Вот такая «гармония»!

Помню, я тогда поставил капустник, который мы играли в Доме актера. Назывался он «Суровая действительность». Тексты писали замечательные сатирики В. Масс и А. Червинский. Очень получилось смешно. Особенно хорош был главный герой — толстый, морда такая «партийная». Он выходил на авансцену и произносил с ответственной повадкой: «Я нам нужен!» Вызвали меня в ЦК, капустник тут же прикрыли... Но сейчас я

думаю совсем о другом: как измерить (пусть это звучит парадоксально) положительный эффект той ситуации, когда мы вынуждены были работать, постоянно что - то преодолевая. Вот и мой капустник был формой преодоления. А потом (но по уже куда более существенному художественному поводу) мне приходилось испытывать подъем творческой энергии, вызываемый все тем же эффектом преодоления. Это было и при попытках поставить «Бег» Булгакова, и при пробивании «Заката» Бабеля, то же самое — у Ю.Любимова. Он без этого преодоления просто поставить спектакль не мог. Это как в работе артиста. Я своим актерам постоянно твержу: «Вы должны все время ставить перед собой препятствия!» В этюдах со студентами — опять же: «Препятствия!» Потому что только в борьбе с препятствиями действие становится выразительным. А без препятствий, при температуре 36,6° — все неинтересно, артист не соответствует своим собственным возможностям.

Итак, если нам никто не препятствует искусственно, мы должны научиться создавать себе препятствия сами...

*Модная форма, традиционная форма... А существует ли она вообще? Модный ныне прием «потока сознания» был известен и Ф. М. Достоевскому. Он прибегал к этой форме в тех случаях, когда исследовал сложнейшие психические процессы внутренней жизни героев. Но Достоевскому не была чужда и классическая форма русского романа.*

*Ведущие в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского обращались в зрительный зал, к своим потомкам, потому что хотели активно вовлечь нынешних людей в события прошлого, напомнить им о высокой ответственности перед сражавшимися и павшими. Неожиданная и смелая новация формы была продиктована идейной и художественной задачей автора.*

*Но разве вполне традиционные построения пьес В. Розова мешают современности их звучания? Думаю, что люди, выходя с «Традиционного сбора», задумывались и над своими судьбами и над судьбами окружающих, по - новому их оценивая. Розову удалось провести своих героев через душевное очищение и сделать это очень убедительно, не прибегая ни к каким формальным изощрениям.*

Следование традициям классической русской литературы отличает вообще лучшие образцы литературы современной. Для меня одним из таких писателей безусловно является Владимир Максимов, чье творчество привести в пример в 1979 году я, разумеется, не мог. А ведь мне посчастливилось ставить его тогда, когда он еще не был запрещен окончательно. В то время он пил очень крепко, трезвым я его просто не



встречал. Трудно было предположить его дальнейшую судьбу, совсем не угадывался в нем будущий респектабельный издатель

«Континента». Но талант удивительный был виден в каждой его строке. Одна «Баллада о Савве» чего стоит! — В доме, который потом в «Доме на набережной» увековечил Ю. Трифонов, служит слепой дворник. И каждый раз, когда при аресте очередной высокопоставленной жертвы требуются свидетели, в роли понятого вызывается этот слепец. Какой могучий образ! А поставил я «Кирпичный завод». — В степи действует завод, где в качестве практически бесплатной рабочей силы используются освобожденные после лагеря заключенные, которых никуда больше на работу не берут. Их лагерное существование фактически продолжается. В этом спектакле замечательно играл еврейского юношу И. Костолевский .. (по - моему, это вообще его лучшая роль в театре). Очаровательная была у него сцена, когда среди бандюг, отребья и бывших «политических» этот мальчик пересказывает сюжет «Трех мушкетеров».

Потом я поставил «Жив человек» с великолепной Л. Сухаревской. Это все была «оттепель». Удивительное время! Ах, в «Новом мире» издали «Один день Ивана Денисовича»? — А что мы, хуже? И Всеволод Кочетов (кто бы мог подумать!), тот самый Кочетов, который потом станет символом советско - черносотенной писанины, издает в своем журнале «Октябрь» Максимова! Потом гайки быстренько закрутили, и остался Максимов посуществу на обочине литературного процесса, а ведь как писатель, на мой вкус, он сильнее Солженицына. Горжусь тем, что ставил его.

*Формальные поиски необходимы, плохи крайности. А мы нередко сталкиваемся либо с пренебрежением законами драматической формы, либо с попытками навязать театру умозрительно, изоциренно сконструированную схему, чрезмерно сложный монтаж сцен, в которых пропадают живые человеческие характеры.*

*Бурные ритмы современной действительности, в которых живет сегодняшний человек, требуют особой образности, предельно сконцентрированного действия, движения характеров на острие событий, когда люди раскрываются максимально. Безликость, стандарт, композиционная вялость убивают эмоциональное воздействие пьесы.*

*Все большее значение приобретает жанровое решение как выражение авторского угла зрения на избранное им жизненное явление. Четкое ощущение жанра определяет отбор выразительных средств, это — одно из обязательных условий образности.*

*Я говорю не о «чистоте» жанра — в сегодняшнем искусстве ее не существует. В трагедии естественны смешные эпизоды, а в комедии — драматические. Я говорю о жанровой определенности.*

Помимо жанровой определенности важен еще момент обострения жанра. Оглядываясь назад, я сейчас понимаю, что в своей практике зачастую злоупотреблял эффектом сдвига жанровых интонаций. Но этот прием позволяет добиться выразительности куда большей, чем при рабском следовании авторской ремарке. Так было и с «Детьми Ванюшина» Найденова и практически со всеми моими спектаклями по пьесам А. Н. Островского. Сдвиг жанра в сторону его обострения рождает совсем иную остроту восприятия, иной уровень современности звучания произведения.

*Позитивные явления жизни могут воссоздаваться разными средствами. «Положительные эмоции» в зрительном зале может вызвать и трагическое и смешное, если оно соответствует жизненной правде. Максимальное, предельное приближение к ней, образное ее воспроизведение характерно для сегодняшнего искусства. И поскольку в жизни трагическое и комическое существуют рядом, такие жанры, как трагикомедия, становятся едва ли не самыми современными. Они не только допустимы, но и необходимы театральному искусству, как и утверждение определенного идеала через отрицание и разоблачение.*

*Нынешнее театральное время интересно многообразными формальными исканиями. Сегодня нет преобладания одного художественного стиля, одного направления в искусстве.*

*Исповедуя искусство психологическое, я тем не менее за последние годы не поставил, пожалуй, ни одного произведения, которое являло бы собой психологическую драму в ее привычном понимании, не осложненную приемами других жанров.*

Это совершенно справедливо. Взять хотя бы «Наливные яблоки» — «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского. Эта пьеса, которую не слишком благосклонно приняли в XIX веке, не имеет яркой сценической истории. А все потому, что ее пытались ставить скорее в бытовом, несколько этнографическом ключе. Но как только эта история стала достоянием театра ярмарочного, почти раешного — все переменялось. В основе такого решения, пожалуй, лежало детское воспоминание о «Блохе» А. Д. Дикого. До сих пор в ушах интонация С. Г. Бирман: «Лявша, а Лявша, пойдем обожаться...» А ведь было мне тогда всего девять лет.

По причине жанровой невнятности «Правда —хорошо...» не далась даже лучшему, на мой взгляд, современному артисту Б. А. Бабочкину. Это, наверно, единственный раз, когда ему что - то не удалось. Подобное же поражение терпел и я, репетируя с такими роскошными актерами, как Тенин и Сухаревская. Они играли что - то тяжелое. Они играли «Островского». А ведь Островский, я думаю, не всегда сидел скучно и задумчиво, как он сидит сейчас перед Малым театром. Он был «хулиган» в молодости. Он любил ходить в цилиндре. Его «Банкрута» в XIX в. запретили аж на десять лет. Найти молодого, озорного Островского! И вот пьесу репетируют молодые артисты. И то, что не давалось зрелым мастерам великолепно получается у совсем еще неопытного тогда Р. Мадянова. Почему?— Потому что эта наивная история разворованного русского яблоневого (вишневый будет потом) сада играется в раешном ключе, когда два артиста - затейника, комментируя действие, ставят все на свои места. Для комедии эта пьеса слишком наивна, для раешного театра— в самый раз! Найдена, сдвинута точка зрения на сюжет, на все происходящее, что дает дополнительные возможности, иную остроту выразительных средств, без чего сегодня за эту пьесу браться не стоило бы. Сдвинуть жанровую интонацию — право режиссера. Лично я пользуюсь этим правом, повторяю, может быть, даже излишне.

*Великое счастье для режиссера — единомыслие с автором. Найти «своего» драматурга — значит найти эквивалент своему восприятию мира и человека в литературе.*

*Далеко не у каждого режиссера есть «свой» автор. У людей моего поколения такого «единственного» и «своего», как правило, нет. Многие драматурги писали до нас, их перестали ставить еще наши учителя, а следующее за ними поколение предпочитает отдавать пьесы своим сверстникам. Наверно, это закономерно. В результате я, например, никак не могу найти драматурга - единомышленника. Не потому, что они плохи или я плох для них, просто в силу разных объективных и субъективных причин нам никак не удастся встретиться. Мимо меня прошли пьесы В. Розова. Так сложилась жизнь, что он оказался не «моим» драматургом, хотя в советской драматической литературе его творчество — явление интересное, для сцены 60 - х годов — очистительное.*

Вероятно, с Розовым у меня «не случилось» закономерно. В том, что существовало в розовской драматургии как протест, было что - то инфантильное. Это был не протест даже, а скорее желание искреннего разговора со зрительным залом, в ситуации, которая, конечно же, к искренности никак не располагала. В этом стремлении к искренности великая заслуга Виктора Сергеевича, но сегодня этого мало.

Оглядываясь назад, понимаешь, что единственная по - настоящему крупная фигура отечественной драматургии последних десятилетий — А. Вампилов.

До сих пор не могу себе простить, что не поставил ни одной его пьесы. А ведь все написанное Вампиловым, в первую очередь, попадало ко мне по причине большой дружбы драматурга с Леночкой Якушкиной, моим завли - том. Считаю, что я очень виноват перед ним. Помню, как он принес «Чулимск». В первом варианте пьесы в финале Валентина кончала жизнь самоубийством, вешалась., Я понимал, что в таком виде спектакль никогда не пропустят. Попросил переделать. И вот теперь, по моей милости, Валентина осталась жить, и живет она в спектаклях других театров, других режиссеров. А я так и не поставил. Моя вина...

*Без «своего» автора трудно. Единственный способ плодотворного разрешения проблем, волнующих театр,— постоянная связь с драматургом - единомышленником, даже личная дружба с ним режиссера или актера. Это одна из прекрасных традиций русского театра. Поэтому я семь лет «обольщал», «завоевывал» В. Шукшина. Кончилось тем, что я сам сделал инсценировку по его рассказам и пригласил его на спектакль. После этого он написал пьесу «Энергичные люди».*

Горжусь тем, что заманил Шукшина в театр. До этого он пьес не писал. Моя инсценировка по его рассказам называлась «Характеры» и первоначально была поставлена со студентами ГИТИСа. Василий Макарович был человеком необычайно увлекающимся. После спектакля он просидел в моем кабинете до пяти утра, разговаривал со студентами, никак остановиться не мог.

Это бесконечно интересно: из прозы рождают драматургию.

*Мы стремимся объединиться с авторами, близкими нам по духу, образовать вокруг театра группу драматургов, необходимых для осуществления наших намерений, стремимся всячески заинтересовать их. У нас в театре есть малая сцена с залом на сто мест. Ее создание вызвано желанием разнообразить формы художественного общения со зрителем, внести новые оттенки в актерскую, да и в драматургическую палитру. Писателя не может не заинтересовать задача — написать пьесу, рассчитанную на исполнение для небольшого количества зрителей.*

*Каждый новый сезон начинается с надежд, связанных с драматургией. Они редко осуществляются. Большинство пьес проходят без следа, как явление сезонное. Но время*

*от времени появляются и такие, что остаются жить, привлекая внимание зрителей глубиной освещения серьезных проблем.*

*Пьеса, способная увлечь коллектив значительностью конфликта и характеров, серьезностью и глубиной проблемы, художественно ярко выраженной, может изменить репертуарную перспективу года. Особенно пьеса на современную тему, которая всегда была и будет основой репертуара, которую мы ждем от драматургов, на которую надеемся. Но писателю не надо каждый вечер открывать занавес, он может отложить осуществление своего замысла на год, если у него что-то не получается, или вообще не написать обещанную пьесу. Театр же не имеет права на паузу, остановку в рабочем процессе.*

*Справедливости ради надо сказать, что в последние годы положение изменилось к лучшему. И среди новых пьес можно выбрать несколько значительных, работа над которыми приносит удовлетворение.*

*Из современных авторов мне всегда был интересен А. Володин. Его пьеса «Дульсинея Тобосская» — не пьеса даже, а эссе в форме драмы — написана на очень важную тему. Она как бы содержит в себе призыв к людям — воспитай, возрасти в человеке бесстрашие, доброту, чистоту Дон Кихота!*

*Я с увлечением работал над пьесой Э. Радзинского «Беседы с Сократом» — о трагической судьбе человека, не понятого своим временем, смертью утвердившего справедливость собственных убеждений. Сила мысли, мощь разума, видящего далеко вперед сквозь толщу лет, делают Сократа бесстрашным и бессмертным. Некрасивый и старый, он подлинно прекрасен, он весь принадлежит будущему.*

Все это вполне справедливо. Не сказано только, что «Сократа», например, не выпускали целых шесть лет. Так часто бывает: думаешь о вечном, а «влипаешь» в сиюминутное. Нас интересовал Сократ, который чуть ли не за пятьсот лет до рождения Христова сформулировал нравственные принципы, которые затем стали достоянием Евангелия. Но надо же было так случиться, что судьба Сократа буквально совпадала с событиями, происходившими в то время с Александром Исаевичем Солженицыным; аналогия возникала полная. «Идиотизм» ситуации состоял в том, что по мере запретов и проволочек с выпуском события реальной жизни усугубляли это соответствие. Спектакль, по независящим от него причинам, становился все крамольнее и крамольнее. Так подтверждалась справедливость еще одной вечной истины: ничто не ново под луной.

*Надо думать о «своем» авторе, надо искать его постоянно. Правда, есть режиссеры, которым драматург как будто бы даже и мешает. Они из любого произведения делают собственную пьесу. Может быть, так и нужно? Я лично на этот вопрос ответить не берусь. У меня принципиально иной подход к драматургу и пьесе, как решающим факторам будущего спектакля.*

*Жизнь, судьбы и взаимоотношения людей, подобно сложному музыкальному произведению, состоят из множества различных тем, звучаний, оттенков. Потрясти, увлечь современного зрителя мы можем только тогда, когда обогащаем на сцене «жизнь человеческого духа».*

*«С каждой фразой персонаж: делает шаг по лестнице своей судьбы»,— писал когда-то тонкий знаток театра и искусный драматург А. Н. Толстой. Вот таких пьес, где образы саморазвиваются на наших глазах, где диалоги полны взрывной силы, содержательны, остро не хватает сегодня. К сожалению, и зритель, и мы, люди театра, часто чувствуем «указующий перст» драматурга (и это в самом объективном из всех литературных жанров — жанре драматическом!), а персонаж: оказывается ясен и «прочитан» залом буквально с первых мгновений появления на сцене.*

*Самое дорогое для меня произведение психологически глубокое, где первичный ряд, бытовая ткань пьесы скрывают пласты главного содержания. Как жаль, что подобные произведения в нашей драматургии появляются редко.*

*Для формального обогащения, расширения средств художественной выразительности, для дальнейшего движения русского психологического театра чрезвычайно полезно и необходимо знакомство с новыми эстетическими исканиями зарубежных мастеров.*

*Необязательно брать на вооружение все новое, лишь бы не отстать от моды. Нет. Новые выразительные средства возникают в связи с новым содержанием, которым автору необходимо поделиться со зрителем. Режиссер должен с ними знакомиться, пытаться понять, для чего и как они применяются, в связи с каким авторским намерением находятся и что эта драматургия выражает. Бывает, что новые средства ищутся в плане чисто формальном — такое произведение не стоит серьезного интереса. Но когда необычная форма возникает как необходимость, мы обязаны попытаться понять причины, заставившие автора избрать именно ее, а не отмахиваться — эти мне новации!*

*Эти новации существуют в мировой драматургии. Отрицать их — излишнее славянофильство, а называть галоши мокроступами сегодня не следует.*

*Я убежден, что в наших интересах знать и понимать, что делают лучшие представители зарубежного театра. Нам необходимо ставить наиболее талантливые, наиболее умные, близкие нам идейно и художественно произведения. Я, например, не взял бы предметом разговора со зрительным залом исследование некоммуникабельности и безысходности, но быть в курсе того, как это делают С. Беккет, Э. Ионеско или Э. Олби, нам следует, хотя технология выражения у многих сегодняшних драматургов имеет сходство с Метерлинком, Леонидом Андреевым и другими писателями, уже известными русскому театру.*

*Разумеется, для нас эти поиски становятся интересными и плодотворными только в том случае, если формальные новшества соединяются с принципами русской психологической школы, школы русской драмы, которая обязательно предполагает проникновение в человеческую суть, познание глубин «жизни человеческого духа». Что касается театров других направлений, они имеют право на существование, их наличие активизирует и обогащает наше искусство, но это образное мышление другого характера, в нем — другие закономерности, другие принципы. Однако миновать их в наших поисках мы не можем и не должны.*

*Чем старше я становлюсь, тем труднее мне видеть на сцене театральную ложь в любом ее проявлении. И сегодняшняя драма развивается в преодолении дурной, внешней театральности. В последние годы обнаружилось движение к театру ясному, глубокому, простому, к Простоте с большой буквы, к простоте как преодоленной сложности, побежденной сложности. Активные искания смежных искусств тоже вносят серьезные коррективы в драматический театр. Все перемены, ростки нового в нашем искусстве не могут миновать внимание режиссера. Нужно знать о них, оценивать их, пытаться определить их перспективу, плодотворность и отбрасывать случайное, внешнее, пустое.*

Когда я думаю о проблеме интерпретации литературного произведения режиссером, вспоминаю мысль В. А. Жуковского об искусстве переводчика в поэзии и в прозе. Он говорит: «Переводчик прозы— раб оригинала; переводчик поэта — его соперник». Я думаю, это определение очень подходит и к режиссерской профессии. Можно рабски следовать за автором, при этом, как ни странно, глубинного проникновения в авторский замысел по большей части не происходит. А можно стать подлинным соавтором

драматурга, писателя. В основе нашего творчества не желание изменить, желание — понять...

*В последнее время в драматургии много ухищрений технологического порядка. Важно понять, где они действительно необходимы, а где являются плодом авторского самовыражения. Необходимость формирования репертуара предполагает в самом режиссере активное восприятие жизни и искусства.*

*В зависимости от того, на какую «почву» вашего сознания, вашего мироощущения, вашего понимания современности ложится материал вновь написанной пьесы, складываются ваши взаимоотношения с ее автором; и если произведение не только отвечает вашей гражданской позиции, вашим эстетическим требованиям, но и находит отклик в вашей душе, вы будете за него драться.*

Господи, почему нам все время нужно драться, драться, а не просто и честно делать свое дело?!

*Я думаю, что не открою освоенного секрета, если скажу, что современная драматургия очень отстает от современной прозы. Именно проза «городская», «деревенская» — мощно рванулась вперед. Какие здесь прекрасные имена: В. Шукшин, Ю. Трифонов, В. Тендряков, Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Белов, В. Быков, В. Распутин. Какая широкая география, какой мощный охват самых разнообразных участков сегодняшней нашей жизни, какое поразительное авторское разногласие, разнообразие интонаций, манер, стилей. Какой, наконец, великолепный образный, сильный язык. Как стосковались по нему актеры, столь часто и печально получающие в свое распоряжение бескровные, стертые, «усредненные» слова.*

Полагаю, что последние годы только обострили эту ситуацию. Действительно, на нас обрушилась настоящая лавина потрясающей прозы: и запретные авторы первой волны эмиграции, и вся ее вторая волна, и произведения, годами томившиеся в писательских столах тех, кто был в эмиграции внутренней. Почти все — проза, реже — стихи, и почти полное отсутствие драматургии, во всяком случае значительной, такой, которая могла бы быть поставлена вровень с прозой.

Вот только театр что - то не очень спешит инсценировать все эти вернувшиеся к нам романы, повести. В чем здесь дело? Не знаю, надо подумать.



*Не случайно активное привлечение прозы на современную сцену; вполне понятна актерская, режиссерская жадность на большую литературу. Инсценировки, монтажи, композиции «по мотивам» — законные и распространенные жанры современной сцены.*

*Сразу же возникает множество проблем. Одна из серьезных — как соединить этическое, повествовательно - широкое, объемное и мощное качество с законами драматической сцены. Перенос непереработанной прозы, прозы в ее собственном, натуральном виде мне лично кажется неплодотворным. От этого страдает, собственно, театральный, специфически театральный элемент. Путь один — поиски эквивалента, не копия, не иллюстрация, а именно перевод прозы в систему иных художественных законов.*

Посмотрел в Театре на Малой Бронной «Идиота». Сергей Женовач всех своих предшественников «переплюнул», его версия романа Достоевского идет аж три вечера. И сколько бы мне ни говорили, что это три самостоятельных спектакля, не поверю: роман один, режиссер один, актеры те же. И что? Переписал в пяти тетрадях молодой, талантливый режиссер весь роман Достоевского, а именно Достоевского - то и не получилось. Сыграть это произведение в том виде и в том объеме, как оно написано, просто нельзя. Да и не нужно! Это совсем другое искусство, другие выразительные средства.

Я очень хорошо понимаю А. В. Эфроса, который дал инсценировать Достоевского Розову. Виктор Сергеевич взял из «Братьев Карамазовых» одну линию, по сути один эпизод, получился очень удачный спектакль «Брат Алеша». За счет того, что в прозу была внесена драматургия, результат оказался куда интереснее и убедительнее, чем аморфное дотошное иллюстрирование прозы Сережи Женовача. Он очень хороший, Сережа. Я считаю его своим внуком, ведь он ученик моего ученика П. Н. Фоменко, но тут, надо признать, он совершил ошибку, поддавшись моде на «сериалы». Не надо делать «сериал» из Достоевского. Как бы ни был драматургичен этот писатель, все равно он остается прозаиком, роман его живет по законам прозы. А спектакль обязательно должен быть решен средствами театра, а не литературы. Иначе не интересно!

*Здесь у нашего театра есть большие достижения. Мне интересны композиции Ю. Любимова, режиссерское авторство М. Захарова, его «Разгром», который в нашем театре был верен не буквой, но духом роману А. Фадеева, считавшемуся до тех пор несценичным.*

С «Разгромом» была целая история, интересная и поучительная. Только что в Театре Сатиры заставили снять (может быть, лучший) спектакль «Доходное место». Я пригласил Марка Анатольевича. Сама идея поставить «Разгром», да еще поставить его как мюзикл, была весьма сомнительна. Сомнительна тем более, что труппа Театра Маяковского в тот момент не имела исполнителя на роль Левинсона. Роль эта чрезвычайно важна: мало того, что Левинсон становится вождем, который смог вывести отряд в Тудовакскую долину, мало той действенной и художественной нагрузки, которая ложится на этот образ,— пошли еще звонки с самого «верха». «Ваша фамилия — Гончаров?» «Гончаров»,— отвечаю. «А фамилия героя «Разгрома?» — «Левинсон». «А вы уверены, что надо ставить сегодня спектакль с героем, который носит такую фамилию?..»

Я с интересом смотрел, что делал Захаров, но пахло провалом, когда на сцене появлялся Левинсон, которого репетировал Э. Марцевич. Он не вожак партизан: в нем не было ни воли, ни мужественности. Однако на замечания Марк Анатольевич отвечал упорным молчанием. Очевидно, у него был свой расчет: то ли он уповал на парадоксальность решения, то ли надеялся на популярность артиста у женской половины зрительного зала, судить не берусь. Дело не продвигалось. Трижды спектакль вообще останавливали. И тут произошли события знаменательные. А. Эфроса «ушли» из Театра Ленинского Комсомола, и он перебрался на Малую Бронную. А Ленком той весной гастролировал на нашей сцене. Вот тогда я смог по - настоящему узнать А. Джигарханяна, увидеть его в нескольких спектаклях. Артист буквально захватил меня. И поскольку с уходом Эфроса ситуация в Ленкоме стала непонятной, я предложил Джигарханяну перейти в Театр Маяковского. Надо сказать, что, когда осенью я пришел в свой кабинет, то пролетел мимо ожидавшего меня Джигарханяна: я не узнал его, так скромно и даже неприметно может быть в жизни этот артист, которого на сцене или экране не спутаешь ни с кем. Увидев его, я понял: вот кто может спасти этот музыкальный «бульон» под названием «Разгром». Армен Борисович был несколько озадачен. Я ему объяснял: «Вы реалистический артист, а вокруг вас творится на сцене что - то «музыкально - несусветное». Но если попытаться воспринять тему как собственную, попытаться очень лично отнестись ко всему, что творится вокруг вас на сцене, глядишь, все станет на свои места». И действительно, вокруг Джигарханяна действие приобрело совсем другое звучание. Есть такой предмет —сопромат, сопротивление материалов называется. Так вот это пример сопромата в режиссуре: у каждого артиста свой материал, один выдерживает одну нагрузку, другой — другую. При распределении ролей это необходимо учитывать.

Все сказанное не значит, что М. Захаров поставил плохой спектакль. И в роман Фадеева я камень не брошу, на фоне «Недели» Лебединского или «Брусков» Панферова это настоящая классика советской литературы. Я решил убедиться в том и сам ставил «Разгром» со студентами ГИТИСа, там играли мои ученики — Костолевский, Фатюшин, но в том спектакле, захаровском, для меня самым важным оказалась первая встреча в работе с Арменом Джигарханяном.

*У меня нет особенно больших заслуг в плане работы с талантливыми прозаиками. Есть лишь некоторый опыт и размышления «по поводу».*

*Мы осуществили на малой сцене «Характеры» В. Шукшина. Встреча с этим необыкновенным человеком оставила в моей памяти след навсегда. Шукшин — русский самородок, народный писатель, тончайший поэт национальных характеров. Он видел жизнь, людей, слышал живые диалоги, а это куда дороже умения композиционно построить пьесу. Поэтому Шукшин, незнакомый с законами драматургии, был мне значительно интереснее, чем профессиональные драматурги, пишущие правильные, но нехудожественные пьесы. Мне дорога его любовь к истинно народным характерам, присущее ему чувство крепких корней нескончаемого потока жизни, связывающего сегодняшнее поколение живущих с прошлыми и будущими. У него эта тема раскрывается удивительно конфликтно, иногда горько, подчас трагично. Работа над прозой Шукшина доставила мне огромную радость.*

*Мне бесконечно интересен и такой автор, как В. Быков. Он умеет поднять и проанализировать нравственные проблемы, которые поставила перед нами жизнь и которые не утратили первостепенной важности и сегодня. «Распяты на кресте» события далеких лет воспринимаются современниками чрезвычайно остро.*

*Было бы великолепно найти сценический эквивалент прозы Ч. Айтматова той же силы, какой обладают его литературные творения.*

А Виктор Астафьев, а Алесь Адамович! Вообще авторы «военной темы» были совершенно необходимы. В 60 - е, в 70 - е годы их интонация была удивительно современна.

И, если уж говорить о собственных достижениях в работе над прозой, в первую очередь, я должен вспомнить опыт сотрудничества с Борисом Васильевым — «Завтра была война».

Как это получилось? Творчество Васильева мне было хорошо знакомо, он ведь и пьесы писал, кое - что я даже подумывал поставить. Когда в «Юности» прочел повесть, признаюсь, я просто ревел. Это — про меня! Читал ночью, а на другой день уже принес в театр. Сразу же связался с Васильевым и началась работа над инсценировкой. Все в повести было для меня узнаваемым, живым. Запах, приметы времени — так искренне и честно воспроизведены! Это был тот случай, когда спектакль получается на одном дыхании. Начальная редакция, как это часто бывало,— в ГИТИСе, затем малая сцена Театра Маяковского, а затем — фестиваль в Лондоне, где мы оказались предпочтительнее Дж. Стрелера, П. Штайна... Не могу не вспомнить с особым чувством замечательную актрису Ванессу Ред - грейв. Собственно, она и вывезла наш спектакль на фестиваль. А потом каждый спектакль синхронно переводила текст на английский язык. И как переводила! Каждый раз она плакала, сопереживая игре артистов. «Завтра была война» — хорошая страница моей жизни...

*Для режиссера очень важно определить природу сценизма, драматические возможности, заложенные в недрах прозы. Думается, дело инсценирования нельзя пускать на самотек — целиком доверяясь автору - прозаику или приглашенному со стороны литератору. Часто даже самый талантливый прозаик, превращая свою повесть или роман в пьесу, от незнания театра, приблизительной осведомленности по поводу законов сцены сползает к очевидным штампам и в результате приносит стандартную, хрестоматийную пьесу. Настаиваю на том, чтобы режиссер или завлит самым активным образом участвовали в процессе литературной работы.*

*Поиски надо вести в разных направлениях, тем более, что, вопреки утверждениям пессимистов, будто «серьезные» писатели норовят обойти театр стороной, мы, как правило, встречаем активный отклик со стороны прозаиков, журналистов, киносценаристов, которых приглашаем.*

*Я далек от мысли, что наш театр уже решил проблему репертуара, но бесспорно одно —расширение авторского актива, привлечение новых авторов наряду с известными, уже зарекомендовавшими себя в драматургии может принести хорошие результаты.*

*Большое место в репертуаре любого театра занимает классика — отечественная и зарубежная. В работе над ней встают свои проблемы. Главная и вечная — как читать сегодня классическое произведение?*

Правильно! Предчувствие замысла руководит поиском материала. Мы поговорили и о современной драматургии, и о проблемах инсценировки, но как же обойтись без классики?! Удивительное дело: проза, как бы хороша она ни была, остается в своем времени. Оказывается, классическая драматургия всегда острее и современнее в своем восприятии, чем оставшаяся в ином времени даже великолепная проза. Я думаю, это происходит потому, что классическая драматургия выработала, сформировала такие законы построения действия, действенных характеров, когда персонажи начинают жить как бы самостоятельной жизнью, вроде и не подчиняясь авторской воле. Таков Шекспир, таков Островский — русский Шекспир... И если Островского прочесть сегодняшними глазами, не стараясь реставрировать его по традициям старого Малого театра, то окажется, что это куда выразительнее талантливой прозы его современников, которая осталась во времени, а Островский — вот он живой, современный, прямо - таки сегодняшний.

*Я уже заметил одну закономерность: чем активнее, злободневнее, смелее театр в воплощении проблем современности, в показе новых героев, сегодняшних конфликтов, чем точнее он ощущает пульс жизни — тем живее и современнее оказывается его прочтение классики.*

*В середине 30 - х годов проблема интерпретации классического наследия была одной из самых главных. К тому времени «конструктивистская» постановка классических пьес уже изжила себя, насильственное осовременивание утратило вкус новизны и никого не убеждало, надо было искать новые пути.*

Помимо конструктивизма и насильственного осовременивания несчастная классика пережила на советской сцене еще одну напасть: вульгарный социологизм. Яркий пример — постановка С. А. Майоровым (был такой режиссер) «Горя от ума». Чацкий задумался: «Который же из двух?» — Тут же на сцене появляется качающийся безмен, на одной чаше Молчалин, на другой — Скалозуб. Или: «Минуй нас пуще всех печалей и барский гнев» — слева выезжает фурка, на которой крестьян порют розгами, — «и барская любовь» — фурка справа, на ней офицер развлекается с дворовыми девками. И это называется «прочтение» классики!

*И тут веское слово сказал Театр Революции.*

*Замечательным созданием советской шекспирианы стал спектакль А. Д. Попова «Ромео и Джульетта». Менее известна другая классическая постановка Театра Революции тех лет — «Бесприданница» в постановке Ю. А. Завадского, хотя образы Карандышева — С. Мартинсона и Робинзона — Д. Орлова, на мой*

взгляд, должны быть записаны в счет удачнейших в сценической истории пьес Островского. Но меня сейчас волнует не столько воспоминание о прекрасных спектаклях, осуществленных в этом театре, сколько восприятие их зрителями. Когда мы смотрели эти спектакли, мы меньше всего думали о том, что перед нами пьесы, отдаленные от нас солидным пластом времени, что перед нами ходят герои, о существовании которых дорогие нам Гай и Анка даже не подозревали. Но репертуарный ряд — «Поэма о топоре», «Ромео и Джульетта», «Таня», «Мой друг», «Бесприданница» — был естественной и реальной данностью. И когда сегодня наш театр ставит, к примеру, «Таланты и поклонники», «Дети Ванюшина», «Свои люди — сочтемся», «Леди Макбет Мценского уезда», «Плоды просвещения» или «Последнюю жертву», мы стараемся думать не только о том, чтобы дать сегодняшнее, современное прочтение великих произведений, но и том, как расположатся они рядом с «Разгромом» или «Характерами», «Беседами с Сократом» или «Завтра была война».

В решении классического произведения рецептов быть не может. Каждый театр, каждый режиссер ищет свои пути. Но есть некие общие закономерности, пренебрегать которыми просто нельзя. Например, «классика должна воплощаться современно» — это бесспорно, это аксиома. И когда мне советуют ставить пьесу Шекспира или Островского «как написано», я этого просто не понимаю. Каждый читает «написанное» по-своему и «вычитывает» то, что ему близко. Нельзя забывать также, что классическое произведение при появлении на свет было связано с театром своей эпохи и рассчитано на современные ему сценические средства, на определенный уровень зрительского восприятия, культуры. При постановке необходимо «переводить» произведение на сегодняшний сценический язык, приближать к сегодняшним эстетическим воззрениям. Процесс этот комплексный, контролируемый «сверхзадачей» спектакля и режиссерским чувством данного автора. Канонизировать любой прием неразумно. Если постановка классической пьесы не волнует сидящих в зале, это — музей восковых фигур, не театр.

Классический спектакль обязательно должен быть живым, современным. Ничего застывшего, каменно незыблемого в искусстве театра нет.

И при всем том, как ни странно,— строжайшее соблюдение технологии работы над пьесой! Что такое — первое прочтение? Что такое увлеченность и предчувствие замысла? Что такое, наконец, проверка этого предчувствия замысла? Все это технологические

этапы творческого процесса, несоблюдение которых может повлечь серьезные неприятности в работе над любым произведением, но над классическим —особенно.

После того, как вы вроде бы разобрались в пьесе, обязательный этап — действенный анализ, которым проверяются первоначальные намерения. Очень часто бывает так, что в произведении вы заинтересовываетесь фактически вторичным, ибо это вторичное оказалось изложено значительно более интересно, чем то, что по - настоящему в данном случае беспокоило или волновало автора. И бывает так, что проверив главным выразительным средством — действием — свое представление о пьесе, выясняешь: замысел просто никуда не годится, он построен не на тех связях, не на том фундаменте, что у автора. Вы отлетели далеко в сторону, а все здание, оказывается, стоит совсем на другом месте.

*Интересно проследить, как время трансформирует один и тот же образ классики. Сейчас нам, пожалуй, трудно было бы воспринимать шекспировского Гамлета таким, как трактовали этот образ в театре 30—50 - х годов. Но ведь Гамлет Б. Смирнова в спектакле С. Э. Радлова или Е. Самойлова в Театре Маяковского — бесспорно значительные актерские создания. Гамлет Павла Орленева, великого русского трагика начала века, может быть, и шокировал бы нас теперь своей нервной экзальтацией, но людям 900 - х годов он нравился, был им близок, они его принимали.*

*В 60 - е годы Гамлета сыграл И. Смоктуновский. В кинофильме Г. Козинцева в этом образе неожиданно проступили те духовные грани, которые дороги и необходимы нам, сегодняшним. Перед нами был Гамлет — принц не крови, а духа, прежде всего, человек великопленной культуры, при всей молодости своей, отважный мыслитель, не только не уклоняющийся от решения, но, напротив, добровольно, бескомпромиссно ставящий перед собой тысячи «проклятых вопросов», не личных, не частных, а восходящих к основам человеческого бытия. В этом Гамлете не было разрыва между мыслью и деянием. Он размышлял так долго потому, что хотел взглянуть в самый корень зла.*

*А Д. Ольбрыхский в Польше увидел и сыграл в Гамлете современного парня, который соответствует сегодняшнему эталону мужчины. На Таганке у Ю. Любимова ходил по сцене Гамлет, для которого вопрос «быть или не быть» просто не стоял. В спектакле В. Высоцким было заразительно сыграно «быть!» Такой Гамлет, вероятно, возможен и нужен, но философская основа шекспировского образа гораздо значимей, многообразней, сложней.*

*Я два раза видел в этой роли Пола Скофилда — в Англии и в Москве, и его Гамлет для меня, пожалуй, предпочтительнее других. Он духовно богаче, умнее, «интеллигентнее» тех, что появлялись на сцене за последнее время. Само обаяние лично Скофилда, достоинство его актерской поведки, его одухотворенность, способность образно и сложно мыслить на сцене, благородство разума в его Гамлете — все это как нельзя более соответствует шекспировскому «великому принцу».*

А еще не могу не вспомнить «Гамлета» в постановке С. Э. Радлова, режиссера, прошедшего лагеря, для которого тема спектакля была, вероятно, очень болезненной, выстраданной, личной. Спектакль шел в Латвии, в Даугавпилсе, за пределы республики его не выпускали. Помню, как, совсем тогда еще молодые, мы с Вл. Блоком ездили в Даугавпилс специально, чтобы увидеть только Гамлета - мстителя. Это было по-настоящему сильное впечатление, здесь воедино слились — судьба художника, его прочтение трагедии и великий Шекспир.

*В сценическом прочтении классики режиссер должен исходить из суммы идей, предложенных автором, а не навязывать классику то, чего тот не мог иметь в виду. Из комплекса идей и проблем, заложенных в произведении, написанном много лет назад, необходимо выделить те, что особенно волнуют современного человека. Режиссер имеет право на свое собственное осмысление этих проблем, на собственное видение людей и эпохи, отраженной в пьесе, но воплощать их он должен, не разрушая авторской концепции. Противопоставлять себя драматургу явно не стоит. Не надо начинать работу над классической пьесой, если она становится лишь поводом для режиссерских экспериментов.*

*Если сравнить с этой точки зрения «Доходное место» Островского в постановке М. Захарова и «Три сестры» Чехова в постановке А. Эфроса, можно увидеть явления принципиально разные, дающие серьезный материал для размышления.*

*В спектакле Захарова был совершенно по-сегодняшнему понятый герой. И вместе с тем мы узнавали в образе, созданном талантливым А. Мироновым, того Жадова, которого много десятилетий назад написал Островский. Сколько раз приходилось видеть на месте Жадова хлюпика, который жаловался, пел «Лучинушку» и рыдал. А этот, новый, искал, печалился, негодовал и во всех своих действиях и страданиях был близок зрительному залу. Молодой, чистый, красивый человек, без тени болезненности, жалкой ущемленности, он не декламировал — он*



*размышлял вслух. И вот этого молодого и одаренного человека на наших глазах давила, гнула, унижала жизнь, сильные и подлые мира сего. Молодой человек метался в сетях мещанства. Едва только не кричал от тоски и боли.*

*Характер был историчен и современен. Жадов А. Миронова негодовал по поводу тех жизненных явлений, которые и у нас вызывают гнев. В спектакле ощущалась человеческая и гражданская позиция современного художника, прежде всего — режиссера М. Захарова, и было угадано точное социальное звучание конфликта Островского. Со школы знакомая, до последней реплики заученная пьеса вызывала огромное волнение у зрителей.*

А как прекрасно играли в «Доходном месте» Т. Пельтцер и А. Папанов! Да и вообще весь актерский ансамбль был на высоте.

*В спектакле имелись некоторые режиссерские излишества, возникавшие от молодости постановщика, от увлеченности собственным замыслом, от богатства фантазии. Мне показались ненужными обращения героев непосредственно в зрительный зал (хотя этим соблазняются порой и более зрелые художники), продиктованные боязнью, что не все подтексты дойдут до зрителя. В результате уменьшилась сила опосредствованного воздействия спектакля. Ценность постановки Захарова заключалась совсем не в том, что много вращался круг и раз пятнадцать проезжал оркестр. Здесь были более дорогие качества: звучание диалога, живые люди на сцене. И традиция не стала препятствием, а, напротив, помогла перекинуть мостик в наше сегодня. Это было именно сегодняшнее изложение Островского.*

*В «Трех сестрах» оказался интересен Эфрос и неинтересен Чехов, потому что эстетика театра не совпадала с направленностью авторского темперамента, с самой природой чеховской драматургии. Зрительское восприятие было сосредоточено на режиссуре, а Чехов в эфросовском изложении оказался менее объемным, сложным, человеческим по отношению к своим героям, к миру.*

Я и по сей день точно так же оцениваю эти два выдающихся спектакля, в свое время очень нашумевших, быстренько снятых с репертуара по причине «идейных просчетов» и «искажения классики». Однако сегодня проще, пользуясь дистанцией прошедших лет, трезво оценить природу их достижений и недочетов. Мне представляется, все дело заключалось в артистах. В «Трех сестрах» они не соответствовали человечески и профессионально уровню, заданному Антоном Павловичем. У Чехова — печальная история,

когда в небытие уходит целое поколение прекрасных людей. Для того, чтобы это сыграть, необходима, так сказать, личностная адекватность артистов. Такие «Три сестры» я видел, пожалуй, дважды. Первый раз во МХАТе с такими масштабными личностями, как Хмелев, Ливанов и три сестры. Второй раз — в Праге. Это был спектакль замечательного чешского режиссера Отомара Крейчи. Еще была свежа боль 1968 года, еще интеллигенция не оправилась после вторжения советской армии. Спектакль был — и режиссерски, и актерски — пронизан болью растоптанных людей. Людей духовно богатых, по - настоящему интересных, но бессильных что - либо противопоставить надвигающейся трагедии. Не знаю, А. В. Эфрос видел ли этот спектакль, думаю, работа Крейчи послужила сильным эмоциональным толчком к постановке Анатолия Васильевича.

Однако в его руках оказался совсем иного уровня человеческий материал. Артист Соколовский, после успеха в роли Соленого, пришел к Эфросу с претензией по поводу распределения ролей: «Я должен играть Отелло, а вы мне даете Яичницу в «Женитьбе»! Я же у вас сыграл Соленого!» «В Соленом все, что вы имеете в жизни, я и постарался показать. Не считайте это своей актерской победой»,—отвечал Эфрос. Это очень точно.

*Тенденция активного, подчас грубого, волевого переосмысления именно чеховского творчества сильна в сегодняшней молодой режиссуре. Естественно, что каждый режиссер хочет увидеть заново, своими глазами тот материал, который имеет давние сценические традиции. Намерение само по себе правильное, но ведь главное — во имя чего и что увидеть.*

*Чехов называл свои пьесы комедиями. Значит ли это, что комедии и нужно ставить?*

*Известно, что авторское указание нельзя понимать буквально. Чехов боялся актерской слезливости, сентимента, ругал за это некоторых исполнителей Художественного театра. Парадоксально, неожиданно обозначая жанр своих невеселых пьес, он как бы указывал на их непростоту, на содержащийся в них синтез драматического и смешного. Слезы, горькая неудачливость героев заметны, но их жизнь, однако, состоит и из смешных, комических ситуаций (иначе, наверное, было бы жить невозможно). Кроме того, при всей любви и нежности Чехова к многим его персонажам он смотрел на них глазами вполне трезвыми, видел их несчастье, но и слабости тоже — прекраснодушие, пассивность, брезгливую боязнь грубого и жестокого в жизни. Драматург ощущал историческую вину своих героев и отказывал им в трагедийном ореоле.*

*У Чехова — равновесие драматического и смешного. Режиссерский перекос в ту или иную сторону есть нарушение законов чеховского театра.*

*Существует мировоззрение художника, автора, его позиция, выраженная в образах, и как бы режиссер ни настаивал на ином, нежели у писателя, отношении к героям, все равно авторская позиция проявит себя и вступит в противоречие с режиссерским стремлением. Нельзя в чеховских спектаклях поливать сцену слезами, но нельзя также и ставить смешную комедию на тему «человека забыли». Если «Вишневый сад» — комедия, то очень грустная. Попытки сделать из нее сатиру, фарс или водевиль никогда не удавались и не удадутся.*

*Мне бесконечно жаль, что герои Чехова подвергаются порой только разоблачению, принижению. Когда мне возражают о «другом времени», о необходимости «взгляда из настоящего в прошлое», я хочу спросить: разве сегодня мы не сталкиваемся с тем, что «человека забыли», разве это перестало быть трагедией?*

*Когда молодой еще А. М. Лобанов поставил «Вишневый сад» как сатирическую комедию, спектакль по большому счету не состоялся, хотя и были в нем великолепные режиссерские находки, прекрасные актерские работы.*

*Совпадение направленности темперамента автора с направленностью темперамента режиссера — главное.*

*Удивительно умел ставить русскую классику Лобанов. У него Горький всегда оставался Горьким, а Островский — Островским. Но что бы ни ставил режиссер — будь то «Дачники» или «Достигаев», «Бешеные деньги», «Невольницы» или «На всякого мудреца довольно простоты», — в прочтении каждой классической пьесы у него всегда слышались современные ноты. В постановках Лобанова всегда присутствовал режиссер и всегда оставался автор. Лобанов искал глубинные современные ассоциации, но лишь однажды нарушил целостность духовного и художественного мира классики. В единстве авторского и современного режиссерского начал — ключ к решению классики.*

*Нужно помнить о том огромном смысловом, нравственном, художественном богатстве, которое классика в себе содержит и которое так легко растерять, разрушить в погоне за внешним осовремениванием. Самая активная режиссерская интерпретация тогда только законна, возможна, когда в итоге возникает спектакль «по росту», по масштабу своей литературной первоосновы. Потому*

*мы сегодня и учимся на дерзких классических экспериментах В. Э. Мейерхольда, что они были мощны в своем содержательном и художественном качестве. Мейерхольд «разрушал», но во имя грандиозных целей, как в своем «Ревизоре» 1926 года, например, куда вместились целая николаевская эпоха, Россия господ и рабов, Россия голубых жандармских мундиров. У нас же подчас классику «употребляют» утилитарно, для самовыражения, для собственных некрупных задач.*

*Одно время я много думал о постановке горьковских «Варваров», которые удивительно жизненно звучат сегодня. Варвары — в современных условиях высочайше развитой науки и техники — технократы, блестящие профессионалы, лишённые нравственного начала, внутреннего суда совести над собой. Разве они менее опасны, чем те — в провинциальной российской глухомани, о которой написал Горький? Разве сегодня, когда миру угрожает катастрофа атомного разрушения, когда изобретаются «нейтронные» и всяческие прочие бомбы, не стоит напоминать и напоминать о смертельной для общества угрозе — отрыве науки от ее моральных оснований, безнравственности, агрессивности знания и профессионализма, если они не содействуют счастью человечества, благу живых и будущих поколений.*

*На моей памяти несколько значительных постановок замечательной горьковской пьесы. Незабываемое впечатление произвел на меня спектакль Н. Покровского в Горьком. Помню опустошенность, мертвую статику Черкуна — и страшную суету, механическую имитацию разнообразия жизни вокруг него, растратившего свой талант и ум впустую, не для людей.*

*В общем разговоре нашего театра о духовности и бездуховности необходимым и важным доказательством нашей позиции, доказательством «от противного» стал спектакль «Дети Ванюшина» С. Найденова.*

*Пьесу эту я очень люблю. Не принадлежа к классике в полном смысле этого обязывающего высокого понятия, пьеса Найденова очень близка русскому классическому наследию, в особенности горьковскому направлению. В ней точно отражается закономерность исторического процесса: ванюшинские принципы жизни неизбежно порождают уродливые формы взаимоотношений между отцами и детьми. Вина отцов, их низменная, аморальная жизнь трагически сказывается на судьбе следующего, молодого поколения. Закономерна аналогия пьесы Найденова с горьковскими «Последними», с темой обреченной молодости.*

*Умирая, класс ванюшинных и коломийцевых оставляет после себя изломанные, больные жизни и судьбы «невиноватых» — собственных детей.*

*Пьеса написана в 1901 году. Жизненными прототипами драматург взял членов своей семьи, впечатления собственного детства, в котором было много тяжелого, несправедливого. Некоторые мелодраматические и сентиментальные интонации, в злоупотреблении которыми в свое время упрекали автора, особенно в отношении старика Ванюшина, вполне понятны. Найденов писал о своих близких, жалея и любя их.*

*Когда я приступил к работе над пьесой, то был совершенно убежден, что с сегодняшних позиций сожалеть, сочувствовать и сострадать ванюшинской системе воспитания и трагедии в его доме нельзя. То, что когда-то воспринималось как явление трагическое, в наши дни сочувствия не вызывает. В нашем представлении это не драма, а отвратительный фарс. Уродливый и жалкий мир «детей» — прямое производное от жизни и убеждений стариков Ванюшинных. Люди, одержимые наживой, накоплением, ничему путному научить детей не могут. Их идеалы, нормы их жизни крайне убоги, тусклы. Страх перед действительностью, неспособность справиться даже с собственной семьей изливаются в крик, жалобные стенания — в шумный громогласный скандал. Со времени написания пьесы прошло более полувека. Сегодня очевидна историческая вина и мизерность этих людей, по существу, не имеющих права на драму. Не оправдывая стариков Ванюшинных, Найденов тем не менее жалел их, у нас же в спектакле эта тема жалости снята. Кого, собственно, надо жалеть? Драма оборачивается «трагическим балаганом».*

*Однако мне не хватало соответствующего такому решению финала. Не устраивала заключительная сцена пьесы, когда приносят в дом покончившего самоубийством Ванюшина, потому что сам факт смерти — всегда факт трагический.*

*Замысел, возникший на материале пьесы «Дети Ванюшина», требовал другого финала. Я полез в архивы и нашел написанный Найденовым в 1907 году новый финал пьесы. Драматург заново переписал четвертый акт, который и сохранился в рукописи. Не могу сказать, лучше он или хуже первоначального, но в нем был финал, который меня устраивал, потому что соответствовал моему ощущению пьесы. Ванюшин ничего не сумел: ни вырастить детей, ни даже застрелиться; его приводили домой и помещали, точнее — загоняли, на чердак. На*

*прощание он говорил детям: «А я буду жить и сверху буду напоминать, что жив Ванюшин, жив!»* Написанное Найденовым в 1907 году устраивало меня в 1969 - м.

*Литературная работа над пьесой, в том или ином большем или меньшем объеме, даже когда мы обращаемся к произведению, написанному много лет назад, кажется мне необходимой. А дальше идет поиск средств воплощения — в соответствии с художественной природой пьесы, в соответствии с режиссерским видением ее. Средства, необходимые для реализации, надо искать и у самого автора, даже когда ты, режиссер, кардинально переосмыслишь пьесу.*

*В последнее время я вижу немало постановок классики, с которыми творчески солидарен. Гоголевская «Женитьба» А.Эфроса—удивительный спектакль. Пьеса, всегда считавшаяся бытовой, на этот раз как будто бы вобрала в себя всего Гоголя, с его «Невским проспектом», «Носом», «Вием», кроме того, в спектакле звучит тема бессмысленной суеты, механического и мертвого кружения жизни, выраженная сегодняшними сценическими средствами. Этот спектакль дорогого стоит, как и поставленный тем же Эфросом мольтеровский «Дон Жуан».*

*Я особенно радуюсь, когда вижу стремление к современному воплощению классики в своих учениках, как увидел это в спектакле А. Говорухо в Московском театре имени А. С. Пушкина. Он поставил очень трудную пьесу Островского «Невольницы», которая всегда имела весьма скромный успех. В свое время Лобанов дважды обращался к «Невольницам», сначала в Малом, потом в Театре Ермоловой, когда стал его художественным руководителем. Первый спектакль вообще не увидел света, его не приняли «старики» Щепкинской сцены во главе с Провом Садовским. Постановка ермоловцев прожила некоторое время, но удачей театра не стала.*

*Это, впрочем, было вполне справедливо. (Хотя и существовала в спектакле социально - крупная и социально - страшная фигура купца Стырова. Актер В. Лекарев сыграл хищника эпохи поднимающегося в России капитализма.)*

*Говорухо поставил «Невольниц» интересно. Этот первый профессиональный спектакль молодого режиссера имел свои просчеты и достоинства, был временами настырен в приемах и акцентах, слишком громок, иногда режиссеру изменяло чувство меры, но мысль, проблема, избранная постановщиком, прозвучали сильно, значимо и в согласии с Островским. Режиссер провел в спектакле тему несвободного человека, общественного, уменьшенного в масштабе рабской, хотя и*

богатой, сытой жизни. В героине «Невольниц» Евлалии, лишь только попытавшейся жить собственным умом, подчеркнуто игрушечное, инфантильное, несерьезное начало. Так ее обобрала «несвобода» — сначала в доме матери, потом богатого мужа, что она чувствовать и страдать серьезно не умеет. Жеманится, сюсюкает, жалуется, плачет, пугает избранника своими приставаниями, а думает, что переживает огромную драму.

Несмотря на переборы, Говорухо уловил то, что заложено в самом произведении Островского, хотя и намечено лишь пунктиром. Главное в спектакле — конфликтность каждого характера. (В той же Евлалии — стремление пережить большую любовь, настоящую драму и полная неспособность осуществить свое желание.) Эту мысль о жалком и смешном положении человека, привыкшего к несвободе, смирившегося с ней, Говорухо проводит, может быть, слишком жестко и категорично для Островского, но, в общем, верно. «Невольницы» — не лучшее произведение великого драматурга, а вот «Свои люди — сочтемся» — пьеса удивительная.

Много лет тому назад я предложил Лобанову поставить спектакль в театре, которым руководил, — в Московском драматическом, и Андрей Михайлович назвал тогда эту пьесу. Я перечитал комедию и не понял, почему он выбрал именно ее. Но поскольку Лобанов был для меня абсолютным авторитетом, я согласился. Андрей Михайлович не успел поставить спектакль, потому что вскоре умер.

С тех пор я о пьесе не думал, а несколько лет назад перечитал ее снова, еще не собираясь ставить. Я вспомнил, как Лобанов произносил название: «Свои люди — сочтемся», делая ударение на первом слове. Здесь, наверное, и скрывалась разгадка. «Свои» — именно в этом изуверство. Это «зарядье», задворки человеческих отношений, уродливых по форме и сути, по тем счетам и претензиям, которые «свои люди» предъявляют друг другу.

Я внимательно и заинтересованно вчитывался в пьесу. Я увидел, как считаются и торгуются «свои» люди, увидел эволюцию мошенничества, возрастание аппетита и усовершенствование средств грабежа, в результате чего старый жулик Большое начинает казаться чуть ли не порядочным человеком рядом с ханугой и вымогателем новейшей формации Подхалюзиным. Способы Большова кустарны, старомодны, патриархальны в сравнении с тем, как лихо ведет свое дело Подхалюзин.

*Я ставил спектакль о «зарядье», о «захолустье» человеческих чувств и поступков, которое ведь и до сих пор не уничтожено до конца. Это та же тема, что и в «Детях Ванюшина», но у Островского перерождение сословий и поколений показано социально объемнее и страшнее.*

*Итак — образное видение автора, «опрокинутое» в сегодня, — только таким путем можно осуществить в наши дни классику. Чехов, которого я видел в Праге, — «Иванов», «Три сестры», — был замечателен тем, что он «опрокинут» в современность. И при этом я видел на чешской сцене русскую интеллигенцию, талантливую, духовно богатую, чуткую к живым и поэтическим проявлениям жизни (я имею в виду грани человеческой одаренности, которые выявлены режиссурой с поразительной точностью).*

*Угадать автора - классика — что может быть для режиссера важнее, драгоценней?.. А в Театре Вахтангова спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», на мой взгляд, получился далеким от того, что написал Островский... Память хранит множество самых разнообразных классических спектаклей, но все - таки я не видел пока ничего выше «Трех сестер» во МХАТе. В 1940 году меня поразило великое открытие Вл. И. Немировича - Данченко, который как бы подытожил судьбу целого поколения. Играли спектакль Н. Хмелев, А. Тарасова, К. Еланская, А. Степанова, В. Станицын, В. Орлов, Б. Ливанов, А. Грибов — мхатовские актеры новой формации, вторая актерская поросль замечательного коллектива.*

*Две точки зрения, два плана жили в спектакле Немировича. Его любовь и нежность к собственному прошлому, к сверстникам и однокашникам, прекрасным русским интеллигентам, которые буквально выстрадали будущее России. И нынешний, молодой, через молодых мхатовских актеров взгляд из настоящего, увлеченный, влюбленный и строгий, уже знающий, что произошло и каково то будущее, которое страстно призывали Вершинин, Тузенбах и другие. Принято считать, что в Художественном театре был оптимистический Чехов. Мне он таким не показался. Напротив, там трагически звучала тема неизбежного расставания, исторического ухода прекрасных, тонких людей, которым не суждено дожить и увидеть...*

Вот ведь как получается, когда речь заходит о классике. Написанное более пятнадцати лет назад не утратило своей актуальности и практически не нуждается в ком-



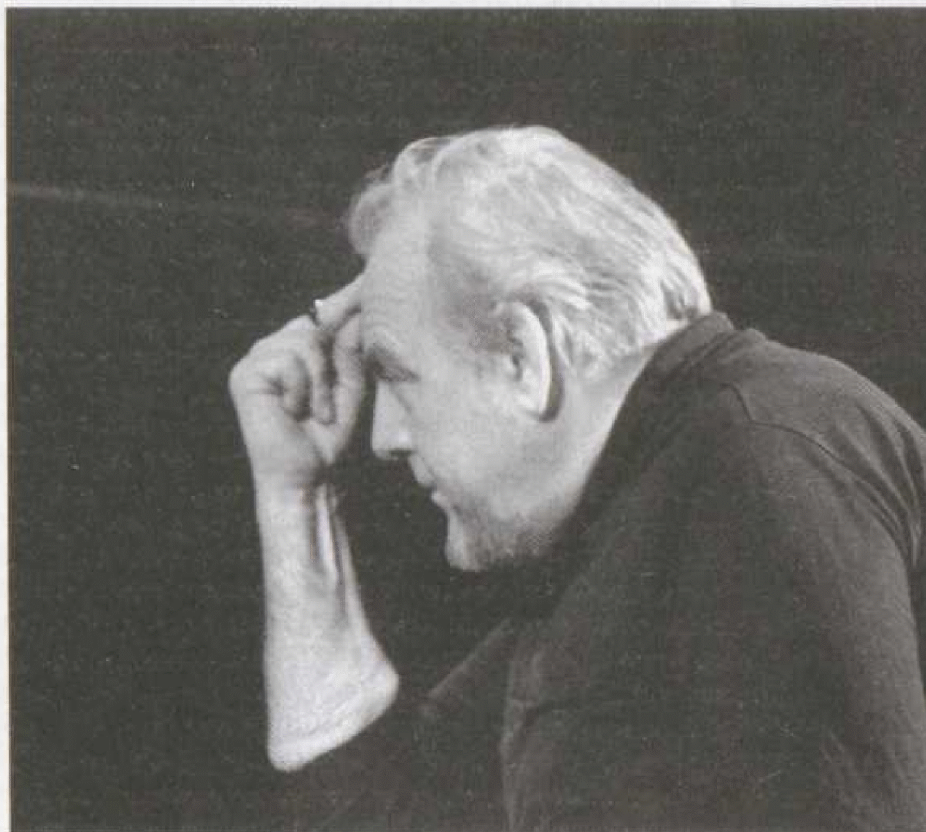
ментариях. Даже язык совсем другой, нежели в начале «Тетради» — полегче, посвободнее. Еще одно — косвенное — подтверждение неувядаемости классики.

Что еще сегодня хотелось бы добавить к сказанному? Как из предчувствия рождается замысел, как происходит выбор, как находится пьеса. Все значительно сложнее, чем просто «понравилась пьеса» или «я так увидел». Тут, прежде всего надо не соврать и честно сказать, что режиссер очень часто находится в плену своих замыслов. Это касается и прочтения материала, и возможностей для реализации замысла. Я часто вспоминаю мысль Мейерхольда о том, что успех будущего спектакля — на 80% это распределение ролей. У вас в театре есть актер на роль Гамлета, или Отелло, или Прибыткова. Можете смело приниматься за дело. Если вы такого актера не имеете, все ваши замыслы, как бы они ни были интересны, как бы страстно вы ни хотели их воплотить, обречены. Необходимо соответствие актерского материала режиссерскому замыслу.

И наоборот. Я вспоминаю всегда в этом случае А. Эфроса с Н. Волковым — Отелло. Решать проблемы судьбы русского интеллигента на материале истории о затравленном Мавре — предприятие в высшей степени сомнительное. Тут, на мой взгляд, Эфрос пошел против собственных художественных принципов, неоднократно и убедительно им декларированных. Получилось нечто нелогичное с точки зрения даже простой последовательности жизни Отелло в этом спектакле. И хороший артист Волков, несмотря на то, что замысел строился с учетом именно его индивидуальности, — оказался не убедителен. Итак, наличие возможностей, которыми вы располагаете для воплощения своего видения и решения, наличие идеи, в которой есть содержание, заразительность энергетики, способной выразить замысел, — вот непеременные условия, без которых все предчувствия рушатся, все благие порывы и намерения остаются нереализованными. Но это, собственно говоря, материал для дальнейшего разговора, для последующих «Тетрадей».

# Замысел

## Тетрадь **ВТОРАЯ**



До чего же иногда хочется начать все с «белого листа» — и «Тетрадь» эту, посвященную проблеме формирования режиссерского замысла, и свой привычный подход к прочтению пьесы, и

репетиционную практику, да и саму жизнь тоже. Очень хочется, но — увы! — нельзя. Хорошо бы, конечно, работу над каждым спектаклем начинать, исходя из не замутненного никаким опытом ощущения образного эквивалента пьесы. Однако все это, лукавство: никуда не денешься от своего опыта — и профессионального, и житейского. Поэтому в который раз вынужден я делиться своими навыками, в том числе и навыками, помогающими «обмануть» собственную опытность, «увильнуть» таким образом, от штампа, от ремесла.

При этом надо понимать: мои навыки — это *мои* навыки, приемы — *мои*, другому они могут совершенно не подойти. Замысел произведения у каждого художника складывается абсолютно по - своему. Вот, скажем, казалось бы, незыблемое правило: от целого идти к частностям, ощущение целого руководит художником в работе над частными моментами произведения. А вот у Врубеля все наоборот! Он начинает именно с проработанной частности! Каждый этюд к будущему полотну — вполне законченное, великолепное произведение. А уж потом из этой проработанной и абсолютно законченной в себе детали вырастает целое. Или Хмелев. Он вопреки нашим банальным представлениям о школе Станиславского шел в роли от внешней характеристики и, отталкиваясь от нее, достигал потрясающего эффекта личного присутствия в любом материале. Это специфика художника.

Поэтому нельзя взять и сказать: «Делай только так!» Вот этого ни в коем случае не надо!

Однако есть все же и какие - то закономерности в этом загадочном творческом процессе, когда от предчувствия, от поиска мы переходим, наконец, к моменту зарождения замысла. Вот об этих закономерностях и надо говорить. И, в первую очередь, о том, как предчувствие перерастает в уверенность.

Пожалуй, правильно начать так: «Вот этого сегодня ставить *не надо!*» Я очень хорошо понимаю, чего не надо сейчас: не хочу «чернухи», политики, не хочу этого ничего. Тогда естественно возникает вопрос: «А что хочу?» Сегодня я больше всего хочу рассказать о замечательных качествах человека, сегодня важно не отнимать у зрительного зала ни надежду, ни веру, ни любовь. Так наступает некое понимание того, что надо и что не надо. И только потом вдруг — и очень часто именно вдруг! — появляется возможность прикинуть к живительному источнику литературного материала. Иногда толчком может послужить какая -нибудь встреча с писателем, с поэтом. Иногда прочитанное случайно стихотворение открывает возможность поговорить со зрителем на тему, о которой вроде бы и не подозревал. И тогда приходит решение, тогда находится пьеса. А когда пьесы нет — берешь сам и пишешь, инсценируешь. В любом случае, момент выбора литературного материала — это момент перехода от предчувствия замысла к его зарождению.

*Пьеса выбрана, режиссер остался наедине с ней. Начинается процесс создания спектакля.*

*Работа над спектаклем — это прежде всего отбор выразительных средств, поиск художественного единства во имя раскрытия «сверхзадачи» произведения.*

*Ведущим в этом процессе является режиссер, без которого сегодняшний театр невозможен. Персимфанс ушел в область преданий. Хаос случайностей, не организованных замыслом в художественное целое, отсутствие единой воли, объединяющей намерения коллектива,— все это нынешний театр отвергает.*

*Профессию режиссера определяют образное мышление и школа, то есть владение обязательным профессиональным минимумом. Незнание профессиональных основ сложнейшего режиссерского дела породило колоссальное количество дилетантов, многие из которых — с дипломом в кармане.*

*Школа — фундамент любого искусства.*

И тут надо обязательно сказать, что еще со студенческой скамьи я понимал (или вернее, меня учили понимать), что поиск выразительности в спектакле прежде всего предполагает главное выразительное средство — действие. И до сих пор способность прочесть действие за словами пьесы мне представляется самым главным в понимании того, на чем замешана наша профессия. Каждая пьеса — это стенограмма, которую необходимо расшифровать. Если человек не владеет искусством чтения стенограммы или если у него нет ключа для расшифровывания закодированного текста, он ничего прочесть не сможет. Точно так же и с прочтением пьесы. Способность мыслить действием как главным выразительным средством — основа режиссерского творчества. Поэтому, говоря о режиссерском замысле спектакля, необходимо остановиться на некоторых вопросах, связанных с системой К. С. Станиславского и современным ее пониманием.

*До середины 50 - х годов в течение многих лет система канонизировалась. Практика великого реформатора сцены и его последних учеников не получала достойного теоретического осмысления. Появилось множество эгигонов, «знатоков» учения Станиславского, не имеющих к процессу образного осмысления мира никакого отношения. Не понимая сути системы, они встречали в штыки малейшее отступление от ее буквы и неумелой своей «защитой» дискредитировали великое учение.*

*В 1950—1951 годах на страницах газеты «Советское искусство» шла оживленная дискуссия, в которой участвовали многие мастера театра и кино: А. Бучма, Ю. Завадский, И. Берсенев, М. Кнебель, Г. Товстоногов, Э. Смилгис, К. Зубов, И. Судаков, С. Герасимов.*

*Между двумя крупнейшими советскими режиссерами А. Д. Поповым и М. Н. Кедровым разгорелся спор о замысле, о последовательности и способах его воплощения. Попов говорил об образном видении будущего спектакля, о необходимости сформулированного замысла и т. д. Кедров настаивал на том, чтобы начинать работу с «чистого листа»: режиссер и актеры, приходя на репетицию, ничего не знают, они ищут логику поведения персонажей, а к концу процесса выясняется, что они репетируют, например, «Короля Лира» (я, естественно, несколько упрощаю).*

*Позиция Кедрова была, однако, гораздо сложнее, чем это может показаться. Кедров являлся замечательным мастером и последовательным продолжателем исканий Станиславского. В теории он был менее интересен, чем в практике. Работал тоньше, чем говорил и писал. Я убедился в этом, когда после окончания войны три года занимался в его творческой лаборатории, на практике постигая «метод физических действий», с которым мы тогда еще не были знакомы и который не сразу восприняли. Кедров заставлял всех, кто с ним работал, мыслить действенными категориями. Только так, до изнурения. И хотя порой казалось, что режиссер еще не имеет определенной позиции в отношении пьесы, которую репетирует, в процессе работы он делал иногда поразительные открытия, потому что умел мгновенно включаться в предлагаемые обстоятельства сцены. Его духовный и физический «аппарат» был идеальным с точки зрения «системы». Кедров обладал органическим чувством правды и в результате приходил к удивительным находкам.*

*Подобный метод работы защищал и В. О. Топорков, замечательный советский артист и педагог. Он тоже участвовал в последних исканиях Станиславского в области методологии, когда формулировался «метод физических действий». Вместе с Кедровым Топорков настойчиво и последовательно развивал и внедрял в практику то, чем занимался в последние годы жизни Станиславский.*

Я думаю, занятия в лаборатории Кедрова, участие (пусть тогда еще ученическое) в диспуте между Кедровым и Поповым, который, со своих позиций, был во многом, безусловно, прав, имели самое существенное значение в становлении моего сознания. Действительно, именно тогда я начал понимать силу выразительных возможностей даже не психофизических (как это принято иногда говорить), а просто физических действий, которые определяют поступок и рождают поступок. Не случаен ведь интерес к физической стороне актерского творчества Мейерхольда, выразившийся в его «биомеханике», не случаен интерес Станиславского к физическим действиям, не случайно затем вся театральная Москва (да и не только Москва) валом валила на семинары Кедрова.

Нужно осознать все величие простейшего, на первый взгляд, примитивного педагогического приема, идущего от Станиславского и демонстрирующего выразительность физического поведения человека: за звуконепроницаемым стеклом идет какая-то жизнь, слов не слышно, но все происходящее абсолютно понятно, если это подлинная жизнь, а не жалкая ее имитация. Помню, в результате кедровского семинара у меня накопилась целая груда конспектов и комментариев, что в дальнейшем мне очень помогло. Действие навсегда вошло в мое сознание как главное выразительное средство воплощения режиссерского замысла.

В практике этих замечательных людей — Кедрова и Топоркова — все не так просто, как может показаться, если исходить из существующих воспоминаний и записей. Тут приходится вновь вернуться к теме «белого листа». Какие бы теоретические декларации ни делались на этот счет, как бы великие старики ни пытались нас убедить, что никакого замысла быть изначально не должно, что он «самообразуется» в результате анализа, — на деле все обстояло не вполне так. Помню прекрасно, как на семинаре Кедров говорил: «Чтобы нам найти цепочку действий, физических действий, давайте выберем пьесу». Кто-то предлагал: «Шиллер!» — «Нет!» — «Ну тогда — Шекспир!» — «Тоже нет!» И так до тех пор, пока не звучало: «Чехов!» — «Да!» Значит, замысел — то уже был! Значит, уже было намерение работать именно над этим автором, именно над этой пьесой. Значит, выбор репертуара уже состоялся! Стало быть, уже существовало определенное художественное намерение, определенное понимание темы. Конечно, можно обманывать актеров и говорить им: «Давайте начнем с белого листа бумаги»... И артисты могут даже поверить вам. Не могу забыть, как большой поклонник нового метода, чудный артист Малого театра, нынешний его патриарх Н.А. Анненков со страстью первооткрывателя заговорщицки шептал партнеру за сценой: «Значит так, ты меня не знаешь, я тебя не знаю, встретимся на сцене якобы впервые!» Но ведь это же лукавство перед самим собой! И режиссер, предлагая пьесу, отнюдь не с белого листа бумаги начинает, как бы ему этого ни хотелось. Ведь когда выбирается пьеса и режиссер прочел фамилию автора, уже начинается замысел или его предчувствие. «Розов. Ах, это тот самый Розов, это «Летят журавли», «В день свадьбы»... И фамилия даже какая-то... розовая». Потом — заголовок: «В поисках радости». Поиски радости, не счастья, не удачи, а именно радости. Уже в этих ощущениях от названия пьесы есть процесс замысла. Пусть подсознательно, пусть, подобно Анненкову, я говорю: «Розов, я тебя не знаю, ты меня не знаешь», но он существует! И отсюда идет отбор физических действий, контролируемый этим ощущением выбора.

И еще, а кому я лукаво предлагаю начать с «белого листа»? Артисту, живому, конкретному артисту, которого я уже выбрал. А почему я выбрал на эту роль именно его? (Не устану повторять вслед за Мейерхольдом, что распределение ролей — 80% успеха!) Я обязательно ищу — в чем заразительность энергетики этого человека, через которого я хочу получить на полотне

спектакля нужный мне мазок, нужную мне тему. Я хочу понять, в чем суть его обаяния, его юмора, всех качеств его. Значит, уже и выбор артиста, способного сделать то, что мне нужно, осуществляется с ощущением замысла. К примеру, человек расторговал вишневый сад, пустил его на дачные участки. Сегодня, при моем понимании этой проблемы, на роль Лопухина мне совсем не нужен Добронравов, он был прекрасный артист, но *другой*. И сегодня на эту роль он мне совсем не нужен. Сегодня, приезжая в Барвиху, и глядя на виллы и замки, выросшие по соседству с деревней Раздоры, думаешь о том, что сегодняшнего Лопухина, породившего нынешних «дачников», интеллигентному, нервному, тонкому артисту Добронравову не сыграть; тут нужен совсем иной материал. А еще думаешь о том, что сегодня в России, когда шестьдесят процентов населения живут в условиях нищеты, богатым быть — стыдно.

*Новый метод являлся откровением. Он активизировал актера, заставлял его последовательно мыслить, напряженно и творчески существовать в процессе работы. И от этого прекрасного инструментария, данного нам Станиславским, мы иногда добровольно отказывались, потому что метод был основательно скомпрометирован неумными его «защитниками».*

*Все элементы системы, если проследить их «генеалогию», уходят корнями в давние времена. Станиславский не выдумал свою систему, ничего не сочинил, он организовал в стройное учение то, что существовало в искусстве веками. Система не стоит на месте. Сегодня профессия режиссера предполагает усложнение задач проблемных и формально - художественных (синтез языка современной сцены, свободные и обильные связи с другими искусствами). Это и естественно.*

*Меняется ритм жизни. В театр «Глобус» во времена Шекспира зрители приходили на целый день. Замоскворецкие купцы приезжали в театр на пять - шесть часов. А сегодня спектакль более трех часов продолжаться не может.*

*Сценическое искусство сопряжено со взглядами и вкусами современников. Театр, как правило, принадлежит одному поколению — об этом говорили и Станиславский, и Немирович - Данченко, и Вахтангов. С новым поколением надо разговаривать по - новому. Язык человеческий, изменяясь во времени, не утрачивает главных своих законов, а лишь обновляет словарный запас, меняет смысл отдельных понятий, сужает или расширяет их, отказывается от устаревших выражений. То же самое происходит и с образным языком. Поэтому задача театра — не изобретать «новый язык», а искать его в обновлении и преобразении лучших традиций старого.*

При этом школа ведь тоже не стоит на месте, она кровными узами связана с живым театром, она стремится выполнить его творческие требования, но и в свою очередь во многом

на него влияет, обогащая не только художественные силы театрального организма, а, по существу, формируя его методологию. И как тут не вспомнить о методе «действенного анализа» Марии Осиповны Кнебель. Это тоже очень важный раздел моей биографии, о котором я по настоящему еще нигде не рассказал.

В свое время, когда я учился, весь анализ драматургического произведения был построен на «кусках и задачах». (Помните главу из «Работы актера над собой» Станиславского? Сам Станиславский в поздние годы своей деятельности ушел уже далеко вперед, а эти самые «куски и задачи» нет - нет да и всплывут где - нибудь и по сей день.) Мария Осиповна в своем «действенном анализе» предложила принципиально иную систему, построенную прежде всего на вскрытии событийного ряда пьесы. Думаю, это не ее собственное открытие, это заслуга ее учителей, но именно Кнебель первая заговорила о новом методе, первая опубликовала его, за что все мы должны быть ей бесконечно признательны. Благодаря «действенному анализу» мы получили методику построения событийного ряда спектакля, определения основных вех драматургического произведения. Способность анализировать действие через отношение к событию, я бы сказал, через укол событием, способность «поместить» артиста в лабиринт действия пьесы стала благодаря стараниям Кнебель одной из основных составляющих режиссерской профессии.

Однако далеко не все в предложенном Кнебель методе можно принять безоговорочно. Скажем, есть очень серьезная разница в подходе к действенному процессу у Марии Осиповны и у Топоркова. Метод физических действий предполагает способность артиста с самого начала направить весь процесс к тому, чтобы искать цепочку действий как ответную реакцию на событие, а не искать задачи в адрес события, как предлагает Кнебель. Улавливаете разницу? Методологически это чрезвычайно важно: сначала разбить пьесу на события, а затем в связи с событиями искать задачу или сразу, уже за столом, до выхода на сцену, искать поступок, даже не просто поступок, а физическое действие, этим поступком определяемое. Артист у Кнебель, выходя на площадку, обычно не знает ни что делать, ни с чего начать, у него есть только задача, а задача очень часто ничего не определяет. Вообще в самом слове «задача» мне чудится что - то скучное. Когда артист меня уж очень допекает этими «задачами» или еще начинает говорить: «А что я тут хочу?», я всегда говорю, что хочу уже давно домой, а вместо этого вынужден репетировать. Не «какая у меня задача», не «что я хочу», а *что я делаю?* Это очень существенная разница. Задача, взятая отдельно, вне конкретики поступка, начинает размывать отбор, который, в общем - то, и определяет всякое искусство. Отбор осуществляется художником во имя формирования, я бы сказал, «образного концентрата» его намерения. Поэтому, если исходить именно из намерения, из того, ради чего, собственно, я взял эту пьесу, а не другую, может быть, и начать анализ иногда полезно прямо с поиска главного события. Ведь если тема



«Ромео и Джульетты» —вражда, то одно главное событие, а если тема — любовь, совсем другое. А вот Григорий Горин написал новую пьесу, действие которой начинается на другой день после смерти Ромео и Джульетты. Пьеса называется «Чума на оба ваши дома!». Значит, для Горина главное событие этой истории вообще произошло за рамками шекспировского сюжета. Интересно!

Теперь, с позиций моего нынешнего опыта, я думаю, что ошибка М. О. Кнебель была в том, что предложенный ею этюдный метод репетиций вокруг событийного ряда не предполагал отбора во имя темы, во имя сверхзадачи спектакля, не предполагалось и образное осмысление произведения. Содержание в этом случае часто бывает размыто частностями, которые так и остаются от этюда со всеми излишествами и со всеми случайностями. Я часто наблюдал, как к Марии Осиповне приходили ее ученики и рассказывали о своих постановках. «Ну а как вы ставили?»— ласково спрашивала Кнебель. «Конечно, этюдным методом!» — бодро отвечал ученик. «Ну и как? Получилось?» «Да как - то не очень»,— говорил очередной дипломник, стыдливо потупясь.

Теперь мне кажется, что иначе и не может быть: частности заслоняют целое, намерение оказывается размыто, а вместо «образного концентрата» получается невыразительная «манная каша». В подобных случаях я всегда представляю себе дерево, в ствол которого не поступают соки: их все забрала боковая ветвь. Ветвь эта всю зеленеет, на ней черт знает что творится, но в главном стволе жизни нет, а значит, и все дерево обречено. Так главное и второстепенное меняются местами, так тема уходит из спектакля в том случае, если действенный анализ не подтверждает возможности реализации замысла, если главное выразительное средство — действие теряет всякий смысл, будучи не отобрано, не осмыслено образной системой всего творческого намерения.

Вообще никакой метод не надо абсолютизировать. В идеале — каждая новая работа предполагает поиск системы нестандартного подхода, системы, исходящей из специфики образного осмысления данного, конкретного намерения. Сегодня я так представляю себе главную творческую задачу: мое дело выжать на полотно спектакля энергетику заразительности артиста, способного— прежде всего через психофизическое действие — реализовать то намерение, во имя которого я вечером открою занавес. И лучше всего, если метод, которым я буду этого добиваться, каждый раз сформируется заново в соответствии с особенностями пьесы и моего режиссерского замысла. И в этом смысле каждый раз приходится начинать все «с белого листа».

*Работа над спектаклем начинается с замысла или хотя бы с «предчувствия» замысла. Режиссер прочитал пьесу, и ему что - то увиделось в ней. Если в самом начале работы эти*

*видения не возникают — плохо. Я в таком случае стараюсь вообще не начинать репетиций. Бывает и так, что образ рождается, обретает зримые черты позднее, но рассчитывать на это не стоит, фортуна может и не повернуться к вам.*

*Некоторые режиссеры предлагают все первоначально увиденное забыть, потому что оно, как правило, вторично, потому что прежде всего в голову лезут штампы. Да, действительно, штампы преследуют нас по пятам, и первое видение часто бывает вторичным, то есть ассоциативным с тем, что уже было на сцене, может быть, в ваших же собственных спектаклях. Но часто оно ассоциативно и с каким-то жизненным впечатлением, которое в данный момент волнует режиссера. Первые видения следует тщательно проверять именно тем, что вас лично и глубоко беспокоит сегодня в жизни. И если вас действительно что-то волнует, вы, читая любое произведение, подсознательно «держите в мозжечке» необходимость, потребность в разговоре на эту тему.*

Это очень важный и интересный момент, не просто поиск темы, а нахождение ее образного и эмоционального поворота. Скажем, тема терроризма сегодня одна из самых животрепещущих. Меня она волновала давно, еще задолго до нынешнего кошмара, до эпидемии заказных убийств, до бесконечных захватов самолетов и автобусов, до Шамиля Басаева, наконец. Подбирался я к этой теме сначала в учебной работе со студентами по «Бесам» Достоевского. И вот — «Петербург» Андрея Белого. Спектакль будет называться «Красное домино». Почему «Петербург», а не, скажем, те же «Бесы»? Да потому, что история возникновения терроризма слышится мне сегодня, как трагический фарс. Может быть, надо «расставаться смеясь» не только с прошлым, как советовал Маркс, но и с настоящим? А вот Шукшин говорил, что смеясь можно сказать гораздо больше правды, чем с выражением «скотской» серьезности на лице. Опыт всей моей деятельности убедил меня в справедливости этого тезиса. И в романе Андрея Белого мне послышалось фарсовое начало. Через фарс можно снайперски точно показать всю нелепость, весь идиотизм и страшные дела, творимые под маской Красного домино. События революции 1905 года оказываются созвучными и соотнесенными с нашими «окаянными днями». Зарождение замысла, нахождение его образного «зерна» предполагает и поиск эмоционального камертона будущего спектакля.

*Замысел возникает в сознании режиссера иногда совершенно неожиданным образом, как, впрочем, в сознании любого художника.*

*Суриков увидел во время охоты черную ворону на белом снегу — и родился замысел «Боярыни Морозовой». Потом художник искал жизненные типы, лица, натуру, писал эскизы. Украл дугу и под улюлюканье и крики бежал по Сенной площади, дерзка в руках драгоценную находку, чтобы списать с нее недостающую в картине деталь — дугу на возке*

боярыни Морозовой. И все это для того, чтобы материализовать свой случайно родившийся замысел.

*Так и в режиссуре — прежде всего надо увидеть «ворону», с нее все начинается.*

*А. Д. Попов услышал мазурку — от этой музыки и родился у него замысел спектакля «Давным - давно».*

*Когда - то в детстве я видел страшную картину: с горы на Трубной площади стремительно мчался трамвай. Отказали тормоза — и трамвай летел с угрожающей быстротой, люди на ходу прыгали из вагонов... Это детское воспоминание встало совершенно ясно в моей памяти, когда я только увидел название пьесы Т. Уильямса «Трамвай «Желание», и потом оно стало образом спектакля.*

*Что такое «Трамвай «Желание»? В человеке живет мечта, в нем есть духовное богатство или, во всяком случае, стремление к нему, есть тоска по прекрасному. Трамвай «Желание» давит, крушит человеческую мечту. Бланш и Митчел — два человека, которые хотят выскочить из трамвая, спрыгнуть с подножки, но поздно, трамвай набрал скорость — человеческая жизнь разбита.*

Кошмарное детское воспоминание преследует меня всю жизнь, но точно так же всю жизнь не оставляет надежда, что те, кто сумел спрыгнуть с трамвая, остались живы. При постановке спектакля меня совершенно не интересовали приметы быта юга Америки, негры и усадьбы, наследие войны Севера и Юга. Я думал о желании человека спрыгнуть с подножки трамвая.

*Пьеса Т. Уильямса не только об окраинах Америки, об обитателях пригородов Нью - Орлеана, она шире. Проблемы ее существуют и в нашей жизни. И мы знаем людей, которые давно едут в трамвае «Желание» и не знают, на какой остановке сойти. Мы знаем людей, предавших мечту и находящих моральное оправдание своей жизненной позиции в обывательско - циничном «все так делают». Наш спектакль против такой позиции. Я хотел показать, как отвратительно, как мерзко существование человека, лишённого духовного начала. Стенли Ковальский стал для меня воплощением вселенского хамства.*

Я, если угодно, даже конфликтую с Теннесси Уильям - сом. Меня интересует судьба Бланш — «жертвы века» (вот еще когда возникла для меня тема «Жертвы века», задолго до постановки пьесы А. Н. Островского!), и мне совершенно не интересна история о том, что ее муж принадлежит к тем, кто теперь называется сексменьшинствами. И тогда начинает работать карандаш, все лишнее, с моей точки зрения, из пьесы убирается. Мне представляется очень важным не отнять у зрителя надежду на спасение. Поэтому, не изменив ни одного слова в финале, я как - то иначе, нежели это делает Уильямс, разрешаю ситуацию. Может быть, сегодня я это сделал бы по -

другому, но все равно по - своему, все равно, оставляя надежду на спасение для тех, кто рискнул и спрыгнул с трамвайной подножки.

*В самой формулировке замысла должно отразиться конкретно - чувственное восприятие мира, образ целого.*

*Идеальное выражение замысла у Станиславского: «Вечер, восходит луна, двое людей — мужчина и женщина — перебрасываются почти ничего не значащими фразами, свидетельствующими разве о том, что они говорят не то, что чувствуют. (Чеховские люди часто так поступают.) Вдали играют на рояле пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа, о мещанстве, о каботинстве окружающей среды. И вдруг — неожиданный вопль, вырывающийся из недр страдающего влюбленного сердца девушки. А затем — одна лишь короткая фраза - восклицание: «Не могу... не могу я... не могу».*

*Вся эта сцена ничего не говорит формально, но она возбуждает бездну ассоциаций, воспоминаний, беспокойных чувств.*

*А вот безнадежно влюбленный юноша кладет у ног любимой бессмысленно, от нечего делать, убитую прекрасную чайку. Это великолепный жизненный символ.*

*Или вот — скучное появление прозаического учителя, пристающего к жене с одной и той же фразой, которой он на протяжении всей пьесы долбит ее терпение: «Поедем домой... ребеночек плачет».*

*Это — реализм.*

*Потом, вдруг, неожиданно — отвратительная сцена площадной ругани матери - каботинки с идеалистом - сыном.*

*Почти натурализм.*

*А под конец: осенний вечер, стук дождевых капель, тишина, игра в карты, вдали — печальный вальс Шопена, потом он смолк. Потом выстрел... Жизнь кончилась...»*

Возможно, я увлекся и позволил себе излишне длинную цитату. Но сказанное Станиславским так мне нравится, что никак не могу удержаться.

*Мы мыслим чаще категориями логическими, а не образными. Мы говорим о пьесе правильно, более или менее интересно, но не поднимаемся до эмоционально - образного ее ощущения, ограничиваясь формулировкой темы. От нас чаще всего тему и требуют, и мы прикрываемся ею, как надежным щитом. «О чем ваша пьеса?»,— спрашиваем мы у*

драматурга. «О труде»,— отвечает он. И нас это удовлетворяет. А как можно поставить и сыграть «труд»? Увлекать себя следует эмоциональным «зерном», именно оно станет манком, который определяет процесс работы и в подготовительный период, до встречи с актерами, и на всех последующих этапах.

Замысел — это зачатие спектакля. Читая пьесу, режиссер должен за текстом ее увидеть образ. И сформулировать его кратко, лаконично, как телеграмму, в которой нельзя расставлять запятые и употреблять деепричастные обороты. Найти «зовущую» фразу, действенную в своем посыле.

В некоторых пьесах уже в самом названии заложено эмоциональное «зерно» будущего спектакля — «Гроза», «Пучина», «Разгром», «Бег».

Правда, иногда со временем ощущение (или понимание) образного «зерна» будущего спектакля, заложенного | названии, может существенно измениться. Так было у меня с «Закатом» И. Бабеля.

Это довольно длинная и поучительная история. Началась она, пожалуй, в студенческие годы, когда мы с моим другом Сашей Гинзбургом (будущим Галичем) зачитывались прозой Бабеля. Наша влюбленность в этого автора была столь велика, что его влияние я просто физически ощущаю в пьесе Галича «Матросская тишина». Сам же я еще с тех пор мечтал поставить спектакль об эдаком Робин Гуде с Молдаванки. Таков был Бенья Крик моей юности. Проходят годы, я получаю Театр имени Маяковского. В присутствии директора театра, секретарей парткома и профкома меня представляют министру культуры Фурцевой. При обсуждении творческих планов я не нашел ничего лучшего, как объявить, что буду ставить «Закат». В ту же секунду министр бледнеет и начинает по - дамски топтать ногами: «Это в театре, где работал Охлопков, где только что зритель увидел «Молодую гвардию», вы собираетесь ставить эту местечковую пьесу?!» Тут бледнею я и в присутствии всех ответственных персон начинаю объяснять, что у Горького, «основоположника социалистического реализма», совсем другой взгляд на творчество и на талант Бабеля и что ставить я собираюсь отнюдь не «местечковую пьесу», а произведение великое, общечеловеческое. Но что я мог тогда, в той ситуации доказать?! Позже я узнал, чем был вызван столь яростный гнев правительственной дамы: оказывается, она тогда только что приехала из Чехословакии (а дело было в 1968 году!), и единственной советской пьесой, которая шла в Праге, несмотря на русские танки, гулявшие по ее улицам, был «Закат» Бабеля.

Может быть, именно в тот момент, когда я пытался отстоять свое право на постановку, начал меняться замысел спектакля. Я услышал в этой пьесе то, что, наверно, заставляло Бабеля переделывать «Закат» в течение девяти лет. Это уже не «про Робин Гуда». Героем произведения становится Мендель, человек, еще полный энергии и сил. Он, а не Бенья— настоящий король

Молдаванки! А дети... Тогда еще не было понятия «новые русские», но как это все узнаваемо! Дети вершат страшную расправу над этим великолепным, еще могучим человеком. Такой взгляд заставил меня вернуться к прозе Бабеля и фактически, уйдя от пьесы, написать новое произведение.

Я знаю, что имел на это право. Не думаю, что «Закат» в его авторской редакции — совершенная пьеса, она не удалась во МХАТе - 2 - м; несмотря на то, что Менделя играл великолепный Чебан, спектакль прошел всего семь раз и был снят. У нас же шестой сезон — аншлаги. Так влюбленность в творчество Бабеля породила замысел, время и обстоятельства заставили замысел измениться, а это, в свою очередь, породило новое произведение, где, как мне кажется, нам удалось максимально полно выразить дух Бабеля, его авторскую интонацию, его тему. Увидеть в «Закате» расправу над сильным человеком, который, подобно горьковскому Егору Булычову, «родился не на той улице», значило выйти на тему конфликта поколений, конфликта отцов и детей. Люди разных поколений, несмотря на кровное родство, трагически не понимают друг друга. Это непонимание сегодня я чувствую кожей. Меня очень часто не понимают, не понимают артисты, не понимают студенты. А я - то уж точно не понимаю. Не понимаю и не принимаю почти ничего из того, что мне показывают по телевизору. Не понимаю, начиная с нынешней так называемой «попсы» и кончая Государственной Думой. Личное чувство родства испытываю я сегодня по отношению к Менделю. Он для меня — социальный герой. И расправу над ним— «Суббота должна быть субботой!»— вершит Беня Крик — жестокий человек, совсем не «Робин Гуд».

*Когда я прочитал «Беседы с Сократом» Э. Радзинского, я прежде всего увидел лестницу, по которой восходит к своему бессмертию человек, принявший яд, но не отказавшийся от своего учения. Не эстетика страдания и смерти интересовала меня, я хотел поставить спектакль о борьбе сильного человека, утвердившего высокие нравственные принципы в условиях увядающей демократии. «Человек — это звучит гордо!» — этот огонь зажег еще Сократ.*

*А в пьесе Островского «Свои люди — сочтемся» меня интересовали счеты между «своими людьми». Вор у вора дубинку украл. Украсть «дубинку» — украсть силу. Подхалюзины обошли Большовых, оказались сильнее. Но уже подрастает новое поколение — Тишка, «запленных дел мастер», не упустит своего, «дубинка» недолго продержится в руках его хозяев.*

Никакая формула не может выразить всю глубину содержания замысла. Все дело в том, чем лично этот замысел, эта формула вызваны. Формула: «Вор у вора дубинку украл» — ну и что? И снова, как наваждение, возникает кошмар изгнания Лобанова из Ермоловского театра,

вспоминается фигура Учителя, его голос в телефонной трубке: «*свои* люди— сочтемся». Как объяснить процесс формирования замысла «Банкрута» без возвращения к его истокам? Что значат слова в сравнении с интонацией, с которой Андрей Михайлович называл меня, своего ученика,— «работодатель»? Интонацию я слышал, замысла Лобанова не понимал и только верил таланту Учителя, его поразительному чувству правды.

И только пережив нечто подобное, когда вынужден был уйти из Театра на Малой Бронной, я начал кое-что понимать. Конечно, масштаб пережитого Лобановым был трагичнее: он пестовал отрекшихся от него актеров, он „ сделал из студии театр. А они, получив Сталинскую премию, но возжаждав новых благ, не могли простить Лобанову его несуетности, отсутствия перспективы вознесения на Олимп, с «упорством идиотов» принялись пилить сук и, потеряв Учителя, бухнулись на землю. Моя ситуация была менее драматичной, но коснулась она меня *тично*, и вот тогда я вспомнил все, что говорил Лобанов, вспомнил несколько его удивительных зарисовок на тему, как эти «свои люди» считаются. Теперь это называется «разборка». Вот когда я понял, что такое «вор у вора дубинку украл», вот когда почувствовал смысл ударения «*свои* люди»!

Спектакль я поставил уже в Театре Маяковского, поставил о банкротстве людей, которые, предавая, обворовывают, в первую очередь, себя. Это позволило вернуться и мне к первоначальному названию пьесы Островского «Банкрут». Спектакль пережил и успех у зрителей, и всяческие обвинения «сверху», вплоть до того, что нас уличили в «сексуальном взрыве» (это про Гундареву и Фатюшина), а это значит, он попал в цель: свои люди узнали себя.

Вот так возникает замысел. Случайно! Из разговора с Учителем, из воспоминания, всплывшего на поверхность через много лет. Лучше всего, когда это касается тебя

*Меня не интересовала королевская атрибутика в пьесе Р. Болта «Да здравствует королева, виват!». Меня интересовала борьба за власть. Становясь на стезю властолюбия, жертвуют нравственными законами, талантливо, сильно чувствующие, полярно разные женщины — Мария и Елизавета — жадно тянутся за миражом власти и уже не принадлежат себе.*

*Чужая воля, государственная необходимость, интересы политических партий господствуют над ними и, по существу, убивают их. Меня интересовала история гибели двух талантливых женщин, которых пожирал молох власти. (Еще одна эпостась трагедии «несвободного человека».) Борясь за власть, обе королевы нарушают нравственные законы человеческого бытия. Здесь начинается их путь «на эшафот» — физической (Мария) и духовной (Елизавета) гибели.*

Сегодня тема губительности борьбы за власть актуальна как никогда. Спектакль оказался пророческим для исполнительницы главных ролей Т. В. Дорониной, которая, ввязавшись в эту борьбу, сначала развалила надвое МХАТ, а затем запуталась в сомнительных национал - патриотических начинаниях. Результат —загубленный МХАТ имени Горького, который в народе зовут «женским», провал под аккорды гимна Советского Союза «Батума» в постановке неистового дилетанта и потерянная для искусства когда - то замечательная актриса Доронина. Вот горький и наглядный пример связи жизни с искусством, проиллюстрированный не только «зерном» спектакля, но и участием исполнительницы в хаосе политической борьбы.

*Очищение грозой видится мне в чеховском «Дяде Ване». Я хочу рассказать о том, «как в жизнь пришла красота», по словам Горького, не только потому, что приехала красавица Елена, а потому, что каждый совершил в жизни поступок: полюбил Астров, стрелял в Серебрякова Войницкий. Каждый в пьесе проходит через грозу, через активное действие, сильное чувство и становится другим. Разрядка тяжелой предгрозовой атмосферы, веяние свежести, сменившей духоту, очищение грозой в природе, грозой чувств — это надо искать в «Дяде Ване».*

До сих пор никак не могу поставить Чехова. Не могу, боюсь лжи. А если решусь, скорее всего это будет «Дядя Ваня». Среди чеховских пьес эта — особая: здесь все герои совершают активные поступки, все они проходят через грозу. А это значит, есть шанс избежать унылой серости и скуки, купаясь в которой бродят сейчас по московским сценам бесчисленные сестры. При этом я отнюдь не сторонник такой «активизации действия», когда сестер Прозоровых представляют, как это предлагает Р. Виктюк, в качестве трех мазохисток, а кто - то всерьез занят изучением «голубых» отношений Соленого и Тузенбаха. Не об этой пошлятине я говорю. Я думаю о грозе, которая созревает еще в экспозиции, о полыхающих молниях, о ветре, рвущем занавеси. Думаю о человеке, в котором погиб Достоевский, Шопенгауэр. Вспоминаю Добронравова, сыгравшего что - то очень близкое моему замыслу. Мечтаю об исполнителе, который мог бы эту роль сыграть.

В свое время я подумывал о Николае Волкове, увы! Время ушло, сейчас ему Войницкого играть уже поздно. А кто сможет из тех, кто помоложе? И никуда не могу деться от «Трех сестер» Немировича, это воспоминание определяет мое отношение к чеховскому театру. Не дай Бог поставить эдакий «серый понедельник». К Антону Павловичу это не имеет отношения!

*Позже замысел будет проверен алгеброй и логикой, но первоначальное его изложение должно быть обязательно эмоциональным и образным, чтобы, говоря словами А. Д. Попова, из костра замысла можно было разбрасывать «головешки» на все участки спектакля.*



*На раннем этапе работы надо максимально высвободить режиссерскую фантазию, не загонять воображение в рамки привычных форм. Придет время (каждый день все крепче затягивает узду необходимости) — и вы вернетесь с холодным умом на пиришество ваших театральнх мечтаний. Но поначалу это пиришество должно быть полным. Тогда может получиться что - то интересное. Как - то один режиссер сказал мне о другом: «В нем есть что - то детское». Думал, что убил человека наповал такой характеристикой. А по - моему, «что - то детское» и есть самое дорогое. Это — чистота восприятия, непосредственность реакции. Этими свойствами, если они, конечно, есть, и надо дать волю на первом этапе работы.*

*Выражению наших намерений в полном комплексе нам часто мешает «внутренний редактор», он нам в жизни много портит. Мы все время сдерживаем себя, пытаемся прочитатть пьесу глазами других людей — актеров, директора, начальства, не можем отрешиться от прозы реальных обстоятельств. Я рекомендую следовать совету Н. П. Акимова: исходить из убеждения, что у вас лучший в стране театр и неограниченные возможности, творческие, технические, финансовые.*

*На основе замысла возникает общая режиссерская концепция, становящаяся все более четкой в процессе работы. Читая произведение, режиссер уясняет его себе. Он защищает пьесу перед труппой, сознательно увлекает будущих исполнителей, ибо иначе не сможет работать с ними. С этой минуты, когда режиссер определяет для себя, зачем он берет данную пьесу, он становится борцом за нее на всех этапах репетиционного процесса.*

А иногда пути возникновения замысла похожи на детективную историю, одно звено которой цепляется за другое. Скажем, я никак не могу поставить пьесу Горького «Последние». Есть намерение поставить спектакль, есть замысел. Но, в свое время, мне «перебегают дорогу» Олег Ефремов и ставит «Последних» во МХАТе. Понятно, что два одновременно идущих спектакля по горьковской пьесе не выдержит даже Москва. Откладываю. Снова начинаю примериваться и узнаю, что на этот раз «Последних» у себя в театре делает Олег Табаков, и даже на роль Софьи он берет актрису Театра Маяковского Ольгу Яковлеву. Опять сорвалось! Если бы вы знали, как трудно расстаться с предчувствием замысла!

В первом случае вместо «Последних» я взял пьесу современника Горького — Найденова — «Дети Ванюшина». Почему? Вероятно, по родству темы, ситуации: отец, пытающийся установить в доме свой порядок, и дети, над которыми он теряет власть. И вот читаю «Детей...», и выясняется, что это мелодрама, да еще какая! Это была одна из самых репертуарных пьес до революции, пьеса, в которую автор вложил столько личного, что запретил ее играть в Казани, дабы зрители не узнали в персонажах членов его семьи. Мне почему - то показалось, что традиционное решение этой пьесы сегодня не годится никак. Неинтересна бытовая история

казанской семьи. Как только появляется интонация сожаления и сочувствия, имеющаяся в пьесе в силу ее автобиографичности, сразу исчезает возможность с иронией взглянуть на то, как молодое поколение расправляется со своим отцом. А если сдвинуть жанр, взглянуть на это с позиций трагического фарса?

Откуда пришло такое решение? — Здесь определенная связь с нереализованным замыслом «Последних». Помните реплику Петра: «вот это и есть — трагический балаган!». И возникает какая-то параллель между Иваном Коломийцевым и Ванюшиным. И уже представляется почти анекдотическая фигура — эдакий «Чапай», который бегаёт по дому, кричит: «Свистать всех наверх!» и изо всех сил пробует надуть семейные паруса. А кругом творится несусветное, никто его не слушает, никто на него не реагирует. Он вдруг оказывается трагической фигурой в этой семье. И тогда мне становится необходим для этой роли мой ученик Женя Леонов, который казалось бы, не имеет никакого отношения к традиционному Ванюшину.

Когда Леонов ушел из Театра Маяковского — спектакля не стало. Единственный человек, которого я — еще мог представить в этой роли, был мой сосед по дому режиссер Борис Ровенских, знаменитый своими странностями. Долго я уговаривал его сыграть Ванюшина, он обещал, не успел.

Потом я ставил «Ванюшиных» в Словении, в Любляне и убедился в справедливости такого решения. Спектакль объехал всю Италию и имел там колоссальный успех. В газетах писали: «Это Эдуардо де Филиппо по-русски». История казанской семьи, изложенная не как мелодрама, а как социальный фарс, оказалась жизненной, современной.

Тем не менее «Дети Ванюшина» — не «Последние». «Последние» — пьеса о полицейских. Я очень хорошо помню, как возникло у меня ощущение ее атмосферы. Это были шестидесятые годы, все, что творилось тогда в стране, предполагало очередное ужесточение режима, предполагало жандармские шинели, в которые одеваются «последние». Так пришло образное решение: вешалка в доме Коломийцева, на ней сначала вывешивается всякое партикулярное платье, и постепенно, по мере развития действия, гражданской одежды становится все меньше, всю вешалку заполняют полицейские шинели. К концу спектакля, кроме шинелей, не остается ничего.

Шинели эти не пропали, они, правда, уже не полицейские — военные, возникли на занавесе «Бега». Это все те же шестидесятые. Годы, когда ситуация с диссидентами выглядела особенно трагично. Годы, когда тема «бега» получила новую остроту. Я сам почти «бежал» из Театра на Малой Бронной, меня ждали ермоловцы, за что я очень благодарен В. Г. Комиссаржевскому. Я принес «Бег» в Театр Ермоловой и... схлопотал инфаркт. Меня ждали полгода, раз пять вызывали

«наверх»), туда же вызывали и тогдашнего руководителя театра Комиссаржевского. Нам объяснили, что мы положим партбилеты, потому что «реабилитация белого движения не предполагается в Советском Союзе никаким образом». Были приказы запретить репетиции. Тем не менее в 1968 году премьера была сыграна. Булгаков — автор поистине гениальный. Благодаря его пророческой пьесе я с поразительной ясностью осознал простую истину: бежать нельзя! Нельзя бежать не только с Родины, не только от самого себя, бежать нельзя даже от собаки. В то время рассказать об этом было очень важно, не менее важно было сказать об этом и в последующие годы. «Бег» — единственная пьеса, которую я ставил четыре раза: сначала в Ермоловском театре, потом в Югославии, в Болгарии и, наконец, в Театре Маяковского. И все это время меня преследовал образ шинелей, оставшийся в наследство от нереализованного замысла «Последних».

*Свой замысел режиссер согласует, отработывает с драматургом. Без этого сотворчества, режиссерски - авторского труда над пьесой театр обойтись не может. Наверное, когда - то было и так: автор пишет, режиссер ставит, артисты играют. В моей жизни подобного не случилось. Традиция активной творческой редакции принятой к постановке пьесы рождена практикой театра.*

*К сожалению, нередко приходится преодолевать сопротивление автора, который, отдав пьесу в театр, считает работу над ней завершённой; ему кажется, что изменения и поправки, на которых настаивает театр, могут пьесу только испортить. Потом выясняется, что театр — друг драматурга. А бывает и так: режиссер одиноко сидит в кабинете, пишет, показывает написанное автору, тот спорит, обижается, уходит, возвращается назад. В конце концов выясняется, что режиссерские добавления, поправки увеличили сценические возможности пьесы, сделали ее театральной, действенной, компактной.*

Сказанное отнюдь не означает, что работа над текстом подразумевает исключительно «борьбу» с автором; авторский текст, особенно, если автор — крупный художник, заслуживает самого тщательного анализа. Иногда нас здесь поджидают поразительные открытия. Скажем, ремарки, которые написаны Булгаковым в «Беге», это целые, вполне законченные художественные произведения. В них ключ к замыслу. Пропустить все это ни в коем случае нельзя. Булгаков своей пьесе дал подзаголовок: «Восемь снов». Когда я начал работать над «Бегом», мучительно встал вопрос: «Почему сны? И кто эти сны видит?» Оказавшись в архиве и просматривая рукописи Михаила Афанасьевича, я наткнулся на удивительную запись, сделанную булгаковской рукой: «А может быть, отдать текст ремарок Яншину?» (М. М. Яншин репетировал в Художественном театре Голубкова.) Все моментально стало ясно! В таком

случае, это сны единственного из оставшихся в живых тех, кто бежал от себя, бежал от жизни. Так одна авторская пометка продиктовала решение спектакля: восемь снов Голубкова и Серафимы, воз - вращающихся во сне к кошмару своего бега.

*С момента, когда режиссер выбирает пьесу, начинается сложный процесс поисков синтеза авторского замысла с эквивалентным ему режиссерским замыслом. Процесс этот находит свое завершение в окончательном варианте драматургического произведения, с которым можно выходить к актерам.*

*Начальный этап работы над пьесой — перевод литературного материала на язык сценического действия — должен обязательно предшествовать встрече режиссера с артистами.*

*В необходимости такой работы я убедился не только на основании собственной практики, но и опыта работы других режиссеров. Мне довелось наблюдать, как это делал А. М. Лобанов.*

Необходимо отметить, что большую помощь в работе с авторами Андрею Михайловичу оказывали В. Г. Комиссаржевский и завлит театра Г. Г. Штайн. Однако, разумеется, решающее слово принадлежало всегда Лобанову.

*Первой репетиции с артистами у Лобанова всегда предшествовала кропотливая, серьезная, трудная работа с автором.*

*Все пьесы проходили этап режиссерской редакции, в результате которой создавался окончательный вариант.*

*Я обращаюсь к Лобанову — авторитету для меня безусловному в этом разделе деятельности режиссера (как, впрочем, и во всех других).*

*Если драматург говорит о серьезных проблемах, говорит ответственно, честно надо брать его пьесу, даже несовершенную.*

*Работая в Московском драматическом театре, я решил поставить «Закон зимовки» Б. Горбатова. Глубокий художник, Горбатов посвятил свое произведение проблеме взаимоотношений руководителя и коллектива, подошел к делу серьезно, бесстрашно, но ответить на эти острейшие вопросы, вероятно, в полной мере не смог. Читая пьесу, я все время ощущал препятствия, которые возникали перед автором в ходе работы, его сопротивление с конкретными условиями времени 30 - х годов.*

В прежнем варианте «Режиссерских тетрадей» о «Законе зимовки» написано было путанно и довольно невнятно. Между тем, спектакль этот имел для меня этапное значение и может

послужить хорошим примером режиссерской работы с текстом в процессе формирования замысла. Поэтому здесь все надо рассказывать заново.

Борис Горбатов, писатель безусловно одаренный, в своей пьесе задался целью (пусть и вполне искренне) заведомо сомнительной: оправдать систему отношений руководителя и коллектива, традиционную для «эпохи культа». Ничего из этого не получилось. Очевидно, талант и чувство правды взяли свое; спектакль, доведенный Н. П. Охлопковым до генеральных репетиций, был запрещен еще до войны. Мне же пришлось обратиться к горбатовской пьесе уже после XX съезда.

Первый вариант «Закона зимовки» был мной осуществлен, как ни странно, на телевидении. Это произошло исключительно благодаря инициативе Георгия Александровича Иванова, тогдашнего телевизионного руководителя. Это он помог «пробить» постановку. Я сделал свою редакцию пьесы, отражавшую не только специфическую природу телеспектакля, но (и это главное) позволявшую высказаться по вопросам, которые умным людям были понятны задолго до XX съезда, но о которых только после него мы получили право говорить вслух. Было очень важно показать (вопреки изначальному намерению автора!), что ничто, никакие государственные соображения или героические порывы, не может оправдать отсутствие человечности, никакой «закон зимовки» не может быть поставлен выше закона человеческого, закона нравственного.

Сюжет таков: на севере, на краю земли, преодолевая колоссальные трудности и лишения, люди строят порт, которому во время войны предстоит стать крепостью на северном рубеже страны. Порт построен, пьеса заканчивается фразой: «Теперь пусть летят». Во имя этой фразы Бут, руководитель зимовки, часто нарушал элементарные законы человеческой этики, что позволило его антиподу, Степану Грохоту, творить корыстные (как теперь принято говорить — «левые») дела. В финале Степана разоблачают, изгоняют с зимовки, он уходит в никуда. Однако сакраментальная фраза: «Теперь пусть летят!», да еще сказанная перед самой войной, все списывала. Очень важно было подчеркнуть безнравственность этой идеологии. И тогда на помощь пришел красный карандаш. Редактура определялась преимущественно вычеркиванием, а не дописыванием текста, так как автора уже не было в живых. Стоило ли всем этим заниматься, учитывая несовершенство драматургического материала и несовпадающие с моими авторские намерения? Думаю, стоило, ведь других пьес на эту жгучую тему тогда в моем распоряжении не было.

Горбатов оправдывал своего героя, оправдывал и суровость его характера, и его действия, и жестокий закон зимовки масштабом задачи, стоящей перед Бутом и условиями ледяного безмолвия, враждебными человеку. Для меня же сам характер ледяного безмолвия Арктики

определялся ощущением той чудовищной несправедливости, которая творилась не только в Арктике. Ледяное безмолвие сковывало в людях все человеческое повсеместно; вся страна была им охвачена, вся страна жила по «закону зимовки». Для усиления атмосферы я брал целые куски из прозы того же Бориса Горбатова «Обыкновенная Арктика», благодаря чему усугублялась конфликтность ситуации, конфликтность отношений, возникающих между людьми в этой атмосфере Арктики. И, конечно, по страницам пьесы всюду гулял красный карандаш, снимая риторику и подчиняя текст замыслу. А замысел мой состоял в том, что во время общественного суда, изгоняющего Степана Грохота, на скамью подсудимых перед народом я сажал и Бута, который в ходе судилища должен был понять и свои просчеты. Тогда финальное: «Теперь пусть летят» уже не оправдывало героя, его бескомпромиссную жесткость. Такое решение было возможно, поскольку Горбатов, оправдывая Бута, отнюдь не романтизирует его.

Вообще это произведение, тема его, находится в таких взаимоотношениях со временем, что на протяжении мною прожитой жизни невольно хочется с героем то обниматься, то сажать его на скамью подсудимых. Скажем, если бы я ставил этот спектакль сегодня, посреди творящегося вокруг беспредела, я совсем не был бы склонен безоговорочно Бута осуждать. И не потому, что так уж тоскую по «сильной руке», отнюдь — по порядочности, по верности долгу, по человеческой надежности тоскую.

Между первой — телевизионной — постановкой и второй — в Театре на Малой Бронной, прошло совсем немного времени, общественная атмосфера не изменилась тогда в лучшую сторону, а потому и замысел театральной версии спектакля принципиально не отличался от первоначального. Но был и еще один эпизод. Уже в Театре Маяковского в 1984 году, правда не мной, а другим режиссером, была осуществлена попытка вернуться к «Закону зимовки». В спектакле были заняты все ведущие артисты, начиная с Джигарханяна. Спектакль прошел один раз. Один! Это был позорный провал. Беда была в том, что спектакль делался в русле моего прежнего замысла, который теперь никуда не годился, он не соответствовал времени, которое уже изменилось. Режиссер всегда соавтор драматурга, но время корректирует это соавторство, расставляя новые акценты.

Кстати, прошу обратить внимание на эту формулировку: режиссер — соавтор. Не автор спектакля, как утверждал Мейерхольд, а именно соавтор драматурга. Мне это представляется принципиально важным. Соавтор во времени, в предлагаемых обстоятельствах осуществления постановки. В любую пьесу, будь то классика, которая написана Бог знает когда, или сравнительно новое произведение, необходимо вносить коррективы и расставлять новые акценты. Честно говоря, за всю свою жизнь я фактически не поставил ни одного спектакля без редакторской работы над текстом. Время диктует замысел и заставляет режиссера становиться соавтором драматурга, браться за красный карандаш, осуществляя порой не только редактуру,

но и весьма серьезные изменения композиционного характера, делая дополнения к тексту и даже создавая новые тексты. Особенно интенсивно осуществляется такая работа в сотрудничестве с молодыми авторами. Пример тому — наша работа с Ю. Эдлисом над одной из первых его пьес «Аргонавты».

*Ко мне, в Московский драматический театр, приехал Ю. Эдлис, журналист из Молдавии, и не просто журналист, а имеющий к тому же режиссерское образование. Он привез пьесу «Волнолом». Она была поставлена и выдержала сто двадцать представлений. Я не буду говорить, сколь серьезные изменения были внесены в авторский текст; он был переделан до основания. Молодой автор прислушался к режиссеру.*

Не совсем так это было. Юлий Эдлис приносил свои пьесы, поступая на режиссерский факультет ГИТИСа. Трижды он поступал, и три раза я, в качестве экзаменатора, не принимал его. Впоследствии выяснилось, что он незаурядный прозаик и драматург, но вот режиссурой заниматься ему не следовало. В одно из своих несостоявшихся поступлений он и привез мне показать «Аргонавтов».

*В «Аргонавтах» хорошо была написана семья московских интеллигентов, людей молодых, трепетно ощущающих жизнь в ее беспокойной новизне, не довольствующихся собственным благополучием. Возникал образ бригантин с надутыми парусами, которая плывет по морским просторам в поисках счастья. Образ этот родился случайно — на одной из репетиций я увидел, как отлетела от окна на ветру тюлевая занавеска, и мне пришла в голову мысль, что живущие в этой московской квартире хорошие и симпатичные мне люди незримо плавают по морям и океанам жизни в поисках «золотого руна», беспокойного человеческого счастья.*

«Аргонавты» — что - то вроде советских «Трех сестер». Интеллигентная семья, поиск нравственных идеалов. Среди шумного засилья «производственной драматургии» пьеса Эдлиса выгодно отличалась своей чеховской интонацией. Вместе с тем в сюжете «Аргонавтов» обнаруживался существенный изъян: в положении главного героя, постоянно осуждающего недостатки своего поколения, оказался персонаж, который ничего сам не делает для того, чтобы стало лучше. Мало того, когда все «аргонавты» разъезжаются на поиски своего «золотого руна», он остается в Москве и безбедно, со всеми удобствами устраивает свою жизнь с одной из сестер.

*В милой профессорской семье герой оказался по сути на положении Тартюфа: он учит правильно жить и без того пытливых, творческих, хороших людей. Высокие помыслы героя никак не подтверждаются его поступками.*

*Возникла необходимость найти для героя убедительные действия. Я предложил Эдлису написать еще одну сцену. Я говорил ему: «Вы наделили героя профессией, он эпидемиолог, покажите его в деле!» Автор не согласился и ушел из театра. Мы вынуждены были продолжать работу самостоятельно. Когда через месяц Эдлис вернулся, мы показали ему готовую сцену, которой у него вообще не было. Она называлась «Чума» и стала смысловой кульминацией пьесы и образа главного героя. Мы отправили нашего героя на борьбу с эпидемией. Действие новой сцены происходило в день его отъезда. Он боится сказать об этом и хочет уехать потихоньку, из-за чего в доме возникает конфликт. Герой оказывается «дезертиром с семейного фронта».*

*Для меня эта фраза имеет особый смысл. Когда мы, студенты ГИТИСа, подали в первый день войны заявление о добровольном зачислении в действующую армию, нас вызвали для разговора в Краснопресненский райком комсомола. Каждому был поставлен только один вопрос: «Мать знает?» Мои товарищи отвечали: «Знает». А я признался, что ничего дома не сказал. «Ты дезертир с семейного фронта, иди доложи матери, а потом возвращайся сюда», — приказали мне. От этого воспоминания и родилась сцена. Я задумал показать человека, который не решается сказать о своем отъезде. В осуществлении этого намерения мы нашли много выразительных деталей, раскрывающих характеры людей.*

*Эпизод стал главным в характеристике героя: человек ехал действительно на серьезное дело, на борьбу с эпидемией, и его поведение переставало быть ложным, фальшивым. В решающий момент он совершил поступок, достойный его слов.*

*Помню, как возникло решение отправить героя на борьбу с эпидемией: в каком-то журнале попала на глаза заметка, что у нас в Москве появилась чума. От частного случая до эпидемии — один шаг, от Москвы «до самых до окраин» — другой. Фантазия заработала, паруса спектакля надулись, «Аргонавты» поплыли...*

*Успех или неуспех пьесы во многом зависит от того, насколько хорошо драматург знает не только жизнь, но и театр, насколько он понимает особенности того коллектива, для которого пишет.*

*Я не раз встречался с парадоксом: разговариваю с драматургом и вижу человека интересного, чувствующего мир и психологию современника, видящего жизнь свежо и самостоятельно. Написал пьесу — совсем иное ощущение. А иногда пьеса вроде бы и не плоха, но не для нашего театра, рассчитана на другое режиссерское мышление.*

*Композиция и композиционное построение — в нем тоже проявляется мастерство режиссера.*



*Вспомните «Традиционный сбор» в любом театре и ту же пьесу в «Современнике», где за счет композиционной перегруппировки мысль пьесы выражалась гораздо энергичнее, действие развивалось динамичнее. Это говорит о понимании режиссером законов драматургии, об умении подчинить их своему замыслу. О. Ефремов за счет композиционных перегруппировок добился остроты и точности постановки проблем, и весь спектакль стал значительнее.*

Я до сих пор считаю «Традиционный сбор» одной из лучших режиссерских работ О. Н. Ефремова. Он не раз ставил пьесы В. С. Розова, но этот спектакль театра «Современник» запомнился мне более других. Ефремов осуществил кардинальную композиционную перестройку пьесы. У Розова бывшие одноклассники долго и порознь собираются, съезжаются и уже потом, во второй половине пьесы, возникает традиционный сбор, на котором они встречаются, и где завязываются их новые отношения. У Ефремова все по-другому. Здесь спектакль прямо начинается со встречи бывших, повзрослевших однокашников, завязываются конфликты, столкновения, по ходу развития которых возникают «наплывы» — рассказы о том, как сюда попали. Этот прием усилил динамику розовской пьесы, сделал ее очень напряженной и действенной.

*Основопологающим в профессии режиссера я считаю способность и умение вместе с автором, на его драматургическом материале построить действие, которое затем будет реализовано в спектакле.*

*Я советую режиссерам всячески расширять свой драматургический диапазон и не становиться на узкоутилитарную позицию.*

*В работе над пьесой обязательно должно проявиться личное, даже вкусовое ощущение материала. Меня, так же как и многих других, не пугает возможность режиссерского вмешательства в авторскую сферу. Так было в театре всегда.*

*Важно, однако, помнить; часто встречаясь с драматургией несовершеннолетней, мы, режиссеры, не должны утрачивать уважительную интонацию в общении с литераторами, способность увлекаться автором, произведением, принятым к постановке.*

*Я говорю об этом потому, что часто вижу, как режиссерская «хирургия» в чистом виде, неуважительное отношение к намерениям драматурга рождали лишние конфликты и ничего ценного не прибавляли к произведению. Самая мудрая позиция по отношению к партнеру, с которым вместе работаешь, — считать его равным себе, если хочешь — умнее себя, но ни в коем случае не наоборот.*

*Работе с драматургом придается большое значение в зарубежном театре, где заведующий литературной частью зачастую бывает руководителем коллектива. Я подробно знакомился с работой некоторых театров в Польше, Германии, в других странах, их опыт показался мне во многом интересным и поучительным.*

*В Берлинском ансамбле, например, существует целая авторская группа. До того, как режиссер встречается с исполнителями, ведется серьезная, кропотливая, долгая, иногда полугодовая работа литературной части с драматургом. Эта литературная часть состоит из восьми человек, на каждого режиссера имеется два литературных работника, а не один завлит на всех, как у нас. Над созданием необходимого варианта пьесы в Берлинском ансамбле трудятся пять - шесть человек, даже когда дело касается Шекспира. Пример тому — «Кориолан».*

*Исходя из брехтовского понимания произведения, из его режиссерского замысла, усилия авторской группы были направлены на создание народных сцен, необходимых режиссеру для того, чтобы диктату тирании Кориолана противопоставить силу народа. Театр поднял всего Шекспира. Из шекспировского демоса, разбросанного по всем произведениям, по репликам набирался материал для народных сцен. Это была большая и, на мой взгляд, очень интересная литературная работа.*

*Если бы мне довелось ставить сегодня «Кориолана», я бы выбрал брехтовский вариант, не шекспировский, канонический, а именно брехтовский, в котором пьеса приведена в созвучие с нашим временем.*

Перечитывать самого себя — занятие противное, но и весьма поучительное. Ни за что бы сегодня я не стал братья за брехтовский вариант «Кориолана», сегодня мне опять бесконечно интереснее «первозданный» Шекспир с его вниманием к личности героя и точнейшим по современности пониманием того, что плебс всего - навсегда марионетка в руках искусных политиканов.

*Сама наша отдаленность от времени, когда классическое произведение создавалось, предполагает перестановку акцентов, уже несколько иной взгляд на судьбы, события, характеры.*

*В «Банкроте», например, поставленном мною, изменения были минимальные, но все же две - три композиционные коррективы оказались необходимыми. Их требовала, главным образом, перемена жанра на трагифарс. Повторяю — изменения были незначительными. Делая их в классическом произведении, я всегда следую совету Лобанова: «не ссориться с историей по пустякам».*

По пустякам не надо ссориться ни с кем, в том числе, добавлю я, с автором. Ссориться надо только принципиально.

*Любые коррективы не должны изменять главный смысл классической пьесы, не должны нарушать ее духовной и образной целостности.*

*Сам для себя я так определяю свои взаимоотношения с большой классической литературой: классика — это предельность мысли и художественности, это концентрация человеческой мудрости, которой не страшны время, расстояния, национальные, языковые преграды. Классика, безусловно, заслуживает серьезного, осторожного, уважительного отношения. Нужно учитывать своеобразие и сопротивляемость материала: нужно помнить о законе целостности и созвучия авторскому миру. Иначе при переделках и редактуре (даже частичной) легко утратить тот огромный духовный потенциал, который классическое произведение в себе содержит.*

*Но невозможно также и подобострастно - умиленное, приниженное «целование в плечико». В искусстве ничего повторить нельзя. Нельзя сохранить традицию в неприкасаемости абсолюта.*

Интересна история того, как возникло это «целование в плечико». Как - то я присутствовал на репетиции Лобанова «На всякого мудреца довольно простоты». Артист Галлис, репетировавший Глумова, в сцене его встречи с дядюшкой —Мамаевым —попытался поцеловать дядино плечико. Андрей Михайлович останавливает репетицию и говорит: «Сегодня такой подхалимаж не подходит. При наличии партийной и профсоюзной организаций он приобретает совершенно другую форму. Например, прихожу я в театр, а на меня набрасываются: «Андрей Михайлович, уходите, немедленно уходите! Ваше здоровье намного дороже, чем ваше присутствие сейчас на репетиции! Немедленно уходите!» —Вот это современный подход!»

*В работе над зарубежными пьесами встают совершенно иные проблемы. Здесь режиссер обязательно должен уяснить себе, как соотносится избранная им пьеса с эстетикой и традициями, идеями и принципами нашего отечественного театра, с нашим миропониманием.*

Типичная брехня! Конечно, при работе над зарубежной пьесой возникают дополнительные сложности: нужно изучать и осваивать чужую историю, чужие обстоятельства, чужеродную стилистику. Но при чем тут «идеи и принципы»? Если правдиво рассказываешь о живых людях — все идеи и принципы носят универсальный, общечеловеческий характер. Если же подгоняешь жизнь под догму, вранье в равной степени обнаружит себя, независимо от

того, наша ли это пьеса или зарубежная. Впрочем, о порочности практики «социального заказа» было сказано уже более чем достаточно.

*«Да здравствует королева, виват!» Р. Болта — законченная пьеса, прекрасно выстроенная по событийному ряду. В Англии она иногда играет как хроника. Наше отношение к жизни двух королей предполагает взгляд со стороны и интонацию ироническую. Что такое английская королева? Бесправный человек при всех атрибутах власти, «дергунчик» в руках политиканов, не больше.*

Вот это совершенно справедливо! В нашей жизни все состоит точно так же. А «дергунчик» относится не только к английской королеве.

*Жанровое смещение потребовало определенной редактур, введения текста из другой пьесы Болта «Человек на все времена», которым мы как бы комментируем шахматную партию двух групп политиканов, черных и белых, протестантских и католических, для которых обе королевы — лишь фигуры в политической игре; их передвигают вне зависимости от их собственных желаний, по воле тех, кто эту игру ведет. Наш спектакль — о тцете власти.*

В работе над зарубежной пьесой возникает новая проблема, имеющая непосредственное отношение к теме: театр — соавтор драматурга. Это проблема перевода. Об этом обязательно надо сказать несколько слов.

Перевод — это удивительно важное выразительное средство в современном театре. Удивительно важное! Точнее всего я это понимаю сейчас, работая над Шекспиром. Сравниваю переводы «Как вам это понравится»: перевод Т. Щепкиной - Куперник и еще три других — современных. Когда - то, очень давно, я ставил «Благочестивую

Марту» Тирсо де Молины в переводе Щепкиной - Куперник. Это был мой дебют в Ермоловском театре. Лобанов посмеивался: «Тирсо де Молина — это Дыховичный и Слободской по - испански». Тогда перевод (как бы это повежливее сказать — дамский, что ли) Татьяны Львовны был в какой - то степени подходящим. Совсем другое дело — Шекспир. Тут дамское рукоделие не годится. Приходится выбирать, что лучше: грубоватость ли Лозинского, откровенная грубость нынешних, поразительная ли поэтическая адекватность Пастернака. Как тут вновь не вспомнить В.А.Жуковского: «Переводчик поэзии — соперник автора»! Так вот, когда образная выразительность слова переводчика совпадает с авторской стилистикой, тогда текст приобретает величайшую выразительность. Работа режиссера предполагает поиск наиболее адекватного варианта перевода.

Сейчас, ставя «Как вам это понравится», я пользуюсь тремя переводами и ищу в них наибольшего соответствия с подстрочником, при обращении к которому становится столь очевидна необходимость поиска выразительности текста. Таким образом, у театра появляется свой вариант перевода, мы все дальше и дальше уходим от благонравной гладкости текста Щепкиной - Куперник в сегодняшнее созвучие. И в этом процессе обнаруживается великое значение слова, которое со временем тоже приобретает другой смысл и другое значение.

Тут иногда одно слово меняет весь замысел, или, наоборот, замысел требует поиска единственно верного слова. Всем памятно высказывание Гамлета об отце: «Он человек был в полном смысле слова». Даже М. М. Морозов в своем прозаическом подстрочнике следует той же традиции: «Он человеком был во всех отношениях». Но ведь в английском языке одно и то же слово означает и «человек» и «мужчина». Я знаю режиссера, который, ставя «Гамлета» в переводе Б. Л. Пастернака, не убоился изменить эту строку: «Он был мужчина в полном смысле слова». И режиссер был прав: такой перевод следовал из общего замысла. Более того, мне, честно говоря, этот вариант кажется наиболее верным, исходя из того, как сам Шекспир описывает нам отца Гамлета. Получается, что никто из переводчиков не смог почувствовать того, что оказалось очевидным для режиссера. И это закономерно: переводчик все - таки имеет дело с текстом, режиссер же — с действием, а значит, — с подтекстом.

Что же касается таких авторов, как Р. Болт или Т. Реттиган, то здесь крайне важно найти, ощутить специфику авторской иронии по отношению к истории, ко всему происходящему на сцене. Здесь есть что - то от типично английского юмора, даже от английского анекдота.

«Верите ли вы в привидения?» — спросил один джентльмен у другого.

«Нет», — ответил тот и растворился в воздухе.

Или: «Интересно, сколько в баке осталось бензина?» — спросил джентльмен и поднес спичку... Покойнику было сорок лет.

Это специфика национального юмора, я бы даже сказал, специфика языка, специфика мироощущения. Это то качество, которое в переводе на русскую сцену предполагает стилистический и жанровый поиск.

Пьеса Болта — хроника, но если внимательно прислушаться к диалогу Болта, напрашивается необходимость взглянуть на перипетии шахматной партии двух королей с откровенной и горькой иронией. Такое отношение к материалу пьесы позволило мне согласиться с предложением Т. В. Дорониной сыграть одной обе роли (первоначально Марию и Елизавету репетировали две разные актрисы, после ухода Дорониной из театра спектакль опять пошел с разными исполнительницами). В данном случае ироническое отношение актрисы и к

тому и к другому персонажу определило возможность такого решения спектакля. Значит, без игры отношения к образу (что в свое время на словах так старательно отвергалось Художественным театром, несмотря на все практические откровения знаменитого «Горячего сердца») здесь не обойтись никак. Современный театр без освоения наследия Брехта немислим. Способов «очуждения» может быть двадцать, может быть сто двадцать, но один из них обязательно должен присутствовать при постановке произведений, родственных «Виват, королева!». И потребность в такой манере исполнения заложена прежде всего в самих диалогах Болта, которые действительно замечательны. Недаром звезды Голливуда обязательно соглашаются на участие в фильме, диалоги к которому написаны Болтом. Перевод текста такого класса требует таланта и чутья от переводчика, особой стилистической интуиции от режиссера. Вот когда пожалеешь о своем незнании английского языка!

*Чтобы осуществить замысел «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта, мне потребовались новые зонги вместо тех, что были переведены много лет назад, и достаточно вольно. Сегодня нужен другой перевод, потому что прежний, как говорил Булгаков, «второй свежести», не соответствует нынешнему замыслу.*

С «Трехгрошовой оперой» у меня особые отношения. Много лет назад поставил я ее в ГИТИСе. И подумываю о том, не взяться ли за нее снова, больно уж она своевременна. Может быть, это единственная пьеса Брехта, которая, даже несмотря на свою социальную направленность (а может быть, именно благодаря этой направленности), не теряет своей актуальности в той ситуации, в которой мы сегодня живем.

В очередной раз встречаюсь с Плучеком в лифте и узнаю, что он ставит «Трехгрошовую...» или возобновляет спектакль, который у него шел с А. Мироновым в главной роли и с которым он успешно объездил всю Германию. Ревниво выпрашиваю Валентина Николаевича о замысле. Пока едет лифт, успеваю понять: Мэкки - Нож решается в мироновской традиции, его играет вполне молодой, хорошенький артист, обладающий, я бы сказал, несколько настырной манерой игры. Значит, здесь нет совпадения! У меня Макхита должен был бы играть Джигарханян. Почему? Да потому, что по моим представлениям сегодняшней Мэкки - Нож — пожилой человек, снимающий бордель по четвергам только для того, чтобы поддержать свой «имидж», и не больше. Ибо сегодня даже бандитизм Макхита не так страшен, как все, что связано с хозяином мафии Пичемом — умным политиком и совершенно безнравственным человеком. Пичема должен играть очень сильный артист, который сможет противопоставить устаревшему, наивному романтизму бандита Макхита — холодный цинизм современного политиканства. Это решение мне подсказал сам Брехт: я нашел его, перечитывая «Трехгрошовый роман», написанный уже после «Трехгрошовой оперы». Меня значительно больше устраивает характер Мэкки в романе, где он написан старым и усталым, где он прозаичен и лишен романтического

ореола. Очевидно, эта перемена была произведена автором под влиянием времени, сильно изменившего взгляд на многие вещи, созвучные «Опере нищих» прошлого. Значит, если угодно, сам Брехт дает нам право сегодня так прочесть его пьесу, предпочесть такое распределение ролей.

Сложнее, пожалуй, будет с музыкой. Она замечательно написана Куртом Вейлем в свое время именно для пьесы, и лучшие музыкальные куски связаны как раз с Мэкки - Ножом. Очень было бы обидно лишать его этого. А может быть, попробовать сделать так, что постаревший Макхит поет песни своей ушедшей молодости? Тогда это подчеркнет решение образа, начнет работать на общий замысел спектакля.

Вот мы и подошли к еще одной теме: замысел музыкального спектакля.

Так получилось, что я оказался первым режиссером, поставившим мюзикл на русской сцене, в тогдашнем Советском Союзе. Это было еще на Спартаковской, я только что получил театр. Начал работу над мюзиклом Л. Бернштейна «Вестсайдская история». Перевод мне делал не кто -нибудь, а входивший тогда в силу молодой поэт Евгений Евтушенко, на главную же роль назначил только что окончившего училище Валентина Гафта. Он до сих пор считает меня своим учителем. И уже тогда я понял, что для того, чтобы это как следует поставить, надо «угрохать» года три. Тем не менее охоту ставить мюзиклы это не отбило, и уже в Театре Маяковского появился «Человек из Ламанчи» Д. Вассермана и Д. Дэриона.

*«Человек из Ламанчи» — средняя пьеса, хотя остроумная в некоторых своих компонентах. Интересна мысль дать не Дон Кихота, а его автора Сервантеса в тюрьме инквизиции, где и будет разыграна история Странствующего Рыцаря: Сервантес — режиссер и исполнитель главной роли, заключенные в тюрьме бродяги и воры — остальные участники представления.*

*В программке после заглавия значится: «по мотивам романа Сервантеса». Это относится не только к пьесе, но и к работе самого театра. Великий образ, великий роман были нашими путеводителями. Я пытался как можно больше материала перенести в пьесу из романа.*

*Ю. Айхенвальд помог нам в тексте песен выразить «идею» Дон Кихота.*

*Я иду, даже если не вижу пути,*

*И не знаю, куда я приду.*

*Я иду, ибо кто -нибудь должен идти*

*За людей и себе на беду.*

*Это я, Дон - Кихот,*

*Человек из Ламанчи,*

*Зовите меня —*

*Я приду!*

*Я живу.*

*Буду жить,*

*Не желаю иначе —*

*За всех и себе на беду!..*

*В этих словах заключена философская коллизия образа, кстати сказать, очень сильно и жизненно звучащая сегодня (не случаен огромный зрительский интерес к спектаклю).*

*История начитавшегося рыцарских романов чудака осталась для человечества важной, близкой, необходимой. Несмотря на ироническое, а порой и сатирическое отношение к литературе, которая сформировала Дон Кихота, мне думается, в этих книгах было сказано много прекрасного о человеке, о тех высоких нравственных заповедях, которые прошли через века, утверждаясь еще в эстетике Афин и античной философии, в заповедях христианства — и остались навсегда мерилом чистоты и нравственности. Об этом имеет смысл говорить со сцены.*

*Дон Кихот — нормальный человек в сумасшедшем и жестоком мире, в кунсткамере пороков и морального отступничества. Мне важно было показать этот мир — в его обыденной низменности, в его убивающей душу прозе, в его привычке к преступлению. Мне также важно было взглянуть на Дон Кихота, вступающего в разнообразные контакты с миром и людьми, увидеть «рыцаря» и героя в семье, обыкновенной мещанской семье, душевно скаредной, тупой, скучной, в отношениях с женщиной, которую непозволительно, преступно обидели. Что реального сделал в пьесе Дон Кихот? Поднял из грязи женщину, заставил Альдонсу поверить в ее человеческое достоинство, о котором она забыла, растоптанная жизнью и людьми. Он заставил людей увидеть Альдонсу своими глазами — мечтателя, рыцаря, поэта, мужчины.*

*Оказалось, что одержимость, бесстрашие, доброта, которые наш герой буквально обрушил в мир, вызвали мгновенную ценную реакцию. Зерна донкихотства — рыцарства без страха и сомнений проникли в души соседей Сервантеса по тюремной камере — людей конченных, разуверившихся, жестоких. Встреча с Дон Кихотом возродила Альдонсу.*



*Обездоленные насилем, ожесточившиеся люди мстят ей за то, что она посмела поверить мечтателю и вообразить себя чистой Дульсинеей, а она, избитая, снова повергнутая в грязь, вопреки здравому смыслу, вопреки окружающему, уже не может отказаться от веры в себя, видит себя красивой, юной, чистой.*

*Сегодняшний зритель трезвее и разумнее чудака Дон Кихота, но, видя легендарного рыцаря живым на сцене, сочувствуя его борьбе, его страданиям, он, зритель, современник, не остается равнодушным, увлекается великим чудом веры, самоотверженности, бескорыстия.*

*Искусство всех времен и народов, подлинное человеческое искусство зиждется тоже на Дон Кихотах, на одержимых, на отважных. И этим людям часто сопутствовало страдание. И они, несмотря ни на что, несли свет веры. Наградой и оправданием были все поверившие им и идущие за ними...*

Идиотизм ситуации с этим спектаклем заключался в том, что, несмотря на все прекраснодушные порывы режиссера, несмотря на слабости пьесы, которая, конечно же, бледнее шедевра Сервантеса, несмотря на музыкальную облегченность этой, не побоюсь сказать, американской «хреновины», спектакль долго не пропускали. Вероятно, всему виной была решетка, висевшая на переднем плане. Помню, был такой Голубев из МК КПСС.

«Почему у вас решетка?» — скрипел он на сдаче спектакля. — «Ну как же, — отвечаю, — известно, что Сервантес писал свой роман, сидя в тюрьме». — «Нет, вы имели в виду другое».

Вот оно, извечное: «Дания — тюрьма!» Извечный страх режима быть узванным в обличий инквизиции, в тоге африканского сатрапа или в мундире фюрера. Конечно, сюжет пьесы, аналогия автора со своим героем и рассказ об истории Рыцаря Печального Образа в тюремной камере не могли не попасть в цель. И в немалой степени этому способствовало соавторство театра, обогатившего американский мюзикл темами и текстами самого Сервантеса.

Еще интенсивнее сотрудничество театра с писателем тогда, когда основой спектакля служит прозаическое произведение. Примером тому наша работа над повестью Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

*Когда я решил ставить «Леди Макбет Мценского уезда», я взял инсценировку А. Дикого. Но оказалось, что сегодня мы читаем Лескова иначе, а за годы, прошедшие со времени знаменитого спектакля, настолько изменились принципы композиционного построения, что и по форме своей инсценировка Дикого не годилась. Я понял, что нам надо делать новую и выстраивать драматургию в ней совершенно по - другому. Если вы сегодня*

*поедете в Мценск, вас обязательно повезут на окраину города и покажут дом, где жила Катерина Измайлова, женщина, совершившая несколько убийств, о которой по материалам судебной хроники писал свой очерк Лесков, писал, по его собственным словам, «обливаясь потом от ужаса». Но, читая произведение, вы оцутите не только страх, но и удивление автора, не только его иронию, но и — восхищение.*

*Маленький очерк о «леди Макбет Мценского уезда» интересовал многих — Шостаковича и Немировича - Данченко, Дикого и Эйзенштейна, интересовал драматургичностью формы и драматизмом содержания, а главное — сложностью, необычностью и силой центрального женского характера.*

*Еще двадцать лет назад, когда я довел до генеральных репетиций, но не выпустил в Театре на Малой Бронной спектакль, меня поразили образ Катерины Измайловой, что так безоглядно, так бесстрашно бросила все на алтарь своей любви; меня поразила трагическая судьба русской женщины, охваченной пожаром страсти.*

Честно говоря, дело тут не только в инсценировке, тогда у меня не было Н. Гундаревой. Ни на Бронной, ни потом в ГИТИСе я не мог осуществить ни инсценировку Дикого, ни свою, над которой начал работать, из - за отсутствия актрисы, способной поднять эту роль. Сергея - то найти было возможно; Катерину Львовну — нет! И только когда в театре появилась Гундарева, я понял, что смогу осуществить свой замысел благодаря богатству одаренности молодой актрисы, только что окончившей в ту пору Щукинское училище.

*Задаются же на Руси такие характеры! И по сей день нельзя без душевного трепета вспомнить эту борьбу богато ода - ренной чувством женщины, которая в жестоком, бесчеловечном мире дерется за свое счастье жестокими, бесчеловечными средствами, обагрывая себя и все вокруг кровью.*

*В очерке поражает и эта жестокость, и рациональность поступков Катерины, которая является инициатором всех убийств. Но вчитайтесь повнимательнее, и вы увидите например, что самой Измайловой, ее счастью не мешал маленький Федор Лямин, потому что ее счастье только в любви. Мальчик мешал Сергею, у которого разгорелись глаза на деньги, и, вкусив богатства, он рвался все дальше—к положению хозяина и уже видел себя купцом - воротилой с огромным капиталом. Еще один претендент на наследство означал крушение его планов, и Сергей бесконечными разговорами о невозможности счастья, завоеванного было с таким трудом и такими жертвами, исподволь, исподтишка толкал Катерину на новое убийство. В этом кроется социальная природа трагедии.*

*Страшное возмездие в финале —плата за слепоту. В беспросветной скуке ее жизни, от которой, по словам Лескова, легче удавиться, в дикой, дремучей тоске «темного царства» Сергей был единственным, на кого упал взгляд Катерины, никого другого по эту сторону высокого забора просто не оказалось. И раз вспыхнув в ее душе светильник любви разгорелся в мощный пожар страсти. Натура цельная и в своем чувстве одержимо безоглядная, Катерина шла на все во имя этой любви, ставшей единственным светочем в ее жизни, дралась за нее до последней минуты, до последнего вдоха. И это тоже говорит о цельности характера при всей его сложности, загадочности и противоречивости.*

Я видел довольно много версий постановки этого произведения. Теперь вот еще появился ужасный, на мой взгляд, кинофильм. Ужасный, потому что там все поступки определяет исключительно физиологический интерес. Может быть, именно поэтому даже вполне приличные актеры играют в этом фильме «из рук вон». Разве в физиологии дело у Лескова? Там совсем другая тема. Ведь, действительно, Сергей оказался единственным, на ком можно было «остановить глаз» в этой страшной, нудной жизни за забором. Заборы я искал в оформлении спектакля, а еще мне был необходим деревянный алтарь, такой, какие встречаются в деревенских церквах. На этот алтарь героиня бросает все —и жизнь, и любовь. Трансформации алтаря и заборов создавали напряженную динамику сменяющихся друг друга сцен, отобрать которые из повести было совсем не простым делом. Тут - то и возник прием хорового сказа, который позволял выразить авторское отношение ко всему происходящему, позволял проследить авторскую интонацию. Это стало принципом решения инсценировки: мы ставим хоровой сказ о женщине, которая боролась, в отличие от леди Макбет Шекспира, не за власть, а за любовь, что если и не оправдывало ее то, по крайней мере, давало возможность отнестись к ней сочувственно. В этом смысле мы в чем - то даже прокорректировали повесть, всячески подчеркнув, что инициатором всех преступлений являлся Сергей. Сказ о жизни, брошенной на алтарь любви.

*Поэтому и появилась форма повествования, которую мы называли «хоровым сказом», по интонации своей немного напоминающую ямщицкую песню конца века. Такое драматургическое построение дало возможность как бы комментировать события от лица театра. Группа, ведущая «хоровой сказ», в отдельных сценах непосредственно участвующая в действии, может отойти «в сторону» от событий и подвести итог происходящего. Такая форма помогла нам сохранить «кустодиевскую» грань выразительности Лескова, «эффект отстранения» от материала, сочетание драмы и иронии.*

Нам хотелось понять Лескова и, думаю, сделать это удалось вполне осязаемо: постаревший спектакль до сих пор идет на аншлагах...

*При работе над инсценировкой и потом над спектаклем мне хотелось найти максимальное соответствие с лесковским образом, от которого отступил, например, Шостакович, создавая оперу «Катерина Измайлова». Гениальный композитор, музыкальный драматург, он создал совершенно самостоятельное произведение, и Немирович - Данченко был прав, когда настаивал на том, чтобы оперу Шостаковича рассматривали отдельно от повести, судили по ее собственным законам, ибо героиня в опере иная, нежели в повести.*

*Современники Лескова проводили параллель между Катериной Измайловой и Катериной в «Грозе» Островского — этой параллелью в серьезной степени воспользовался и Шостакович, но я не вижу оснований для такого сопоставления — совершенно очевидно, что различны пути этих двух женщин и их нравственный итог. Я хотел поставить именно Лескова, найти театральные адекватности не только по сути написанных им образов, но и стилистике, и даже стилизации писателя, которая сильна хотя бы в характере коллекционирования им русского языка. И здесь великий стилист ставил перед театром очень сложную задачу, потому что в его произведении есть не просто объективное изложение имевшего место в действительной жизни случая, но и отношение самого писателя к происходящему — его ирония, его восхищение, его ужас. Все это хотелось сохранить и передать в особенностях движения драмы на сцене.*

Лесков действительно великий русский стилист. К его прозе меня тянуло, наверно, именно своеобразие его одаренности. Как это ни покажется странным, из писателей Лескова я могу сравнить только с Бабелем: такая же жадность в коллекционировании слов, такая же упругость текста. И не случайно я к этому произведению, так же, как и к «Закату», возвращался не единожды.

Одна степень соавторства режиссера и писателя, когда дело касается небольшого произведения, совсем другая, когда речь идет о многотомной эпопее, такой, как «Жизнь Клима Самгина».

Был момент в моей жизни, когда классик социалистического реализма оказался спасательным кругом. К этому времени меня уже многократно вызывали в ЦК: мои репертуарные поиски окончательно возмутили верховную власть в лице секретаря Московского комитета КПСС Гришина. И если бы я не ухватился за Горького, не знаю, как бы сложилась моя дальнейшая биография. Однако работа эта не конъюнктурная. Напротив! Умудриться уложить четыре толстенные книги не в четырнадцать серий, а в один спектакль — это задача! Решить ее я смог только тогда, когда обнаружилось «зерно» замысла — обыск! Увидеть и услышать тему обыска, я бы сказал, обыска жизни Самгина означало найти инсценировочный ход, который определил композиционное построение пьесы. Спектакль начинался обыском, который ведут

полицейские чины в доме Самгиных, далее обыскивается вся жизнь героя с самого детства. В результате удалось, прослеживая этапы этого обыска, не только подчинить ему весь ход действия, но и найти то, что так и не удалось самому Горькому, а именно — финал. Проигранная жизнь Самгина, цепь предательств на каждом этапе его существования заканчивались опять — таки обыском. Только на этот раз с обыском приходили не полицейские, а коммунисты. Печальный итог: жизнь, которая прожита с детства и до финала в условиях обыска, ведущегося на глазах зрительного зала,— обречена.

Я думаю, удача спектакля была обусловлена возможностью в годы «застоя» и всеобщей слежки показать обыск как способ существования человека, увидеть в нем эмоциональное зерно горьковской эпопеи.

*За моментами влюбленности в свой замысел, за временем первых предчувствий и видений будущего спектакля наступает период анализа, необходимость проверить работу вашего воображения, когда вы мысленно существовали в «лучшем в мире театре» и ваш опыт и фантазия, ничем не связанные, подсказывали вам прекрасные образы. Начинается этап проверки нафантазированных образов действием.*

*Основной закон, на котором зиждется любой театр, независимо от его особенностей и направления,— это действие, понятое не буквально, не как физическое перемещение в пространстве, а как внутреннее движение спектакля и каждого образа. На первой странице любой пьесы написано: «Действующие лица». Не разговаривающие, не переживающие. Действующие!*

*Действие — те кирпичики, из которых складывается видение спектакля. Нельзя сыграть музыкальное произведение без партитуры, написанной нотами. Наша музыка — действие. Наша партитура — действенная цепочка, организация действия во имя «сверхзадачи». Действенный анализ — переводение предчувствия образа в сферу конкретных заданий.*

*Наиболее сложная сторона такого анализа — ощущение непрерывной цепи действия.*

*Бурный всплеск воображения следует обязательно проверять действием, выстроив костяк поведения и поступков действующих лиц, костяк событий. Необходимо выяснить, выдержит ли произведение ту нагрузку, которую вы возложили на него в период работы воображения.*

*Первое впечатление от пьесы складывается часто от отдельных сцен и реплик, наиболее удавшихся автору или пришедшихся вам по вкусу по тем или иным личным, индивидуальным причинам. Когда пьеса подвергается серьезному испытанию действенным*

*анализом, нередко начинают возникать несовпадения. И если анализ, проверка замысла действием не проделаны со всей тщательностью, в процессе репетиционной работы возникает очень сложная конфликтная ситуация первоначального режиссерского видения с реальностью драматургического материала, с действенной основой пьесы, движением ее конфликтов и характеров. Несовпадение рождает огромные трудности на всех последующих этапах работы.*

Когда я это писал, никак не думал, что «влипну» в подобную ситуацию и смогу привести пример из собственной практики отнюдь не поры режиссерского младенчества. Попался я на «Кукушкиных слезах» А. Н. Толстого. Случилось это так.

Меня давно тревожила тоска по утрачиваемым нами ценностям, которые составляли существо жизни поколения моих родителей; предчувствие замысла предполагало поиск пьесы, где действовали бы герои, представляющие русскую интеллигенцию, замечательных российских чудаков, трогательных и мужественных одновременно. Что - то подобное почудилось мне в пьесе, которая даже не вошла в полное собрание сочинений А.Н.Толстого. Спектакль был включен в намерения театра, работа над ним поручалась другому режиссеру. Прошло время, режиссер вынужден был по разным причинам оставить работу, и мне пришлось самому взяться за «Кукушкины слезы». Каково же было мое удивление, когда обнаружилось, что ничего похожего на мои предчувствия в пьесе напрочь нет!

Русское «кукушкины слезы» аналогично более распространенному выражению — «крокодиловы слезы». Но не об этих слезах мне хочется сегодня разговаривать со зрительным залом, более того, именно об этом не хочется говорить категорически. Проверка действием не подтвердила первоначальное намерение. Хотя!.. Цепляюсь за это «хотя», которое каким - то образом связано в моей памяти с историей написания пьесы. Наверно, в 1913 году Толстой в своих двух новеллах (из них потом была сделана пьеса) все - таки рассказывал о русских чудаках в провинциальном городе, пытающихся на руинах построить свою жизнь заново. Что - то трогательное и смешное, явно дорогое автору, угадывается в героях новелл. Очевидно, когда граф начал переводить эти новеллы в драматургию, он встал перед необходимостью их переделки по законам зрелищности. Вряд ли у него это очень легко получалось,— не случайно же он трижды возвращался к пьесе, которая сначала называлась «Выстрел», потом еще как - то, а потом уже — «Кукушкины слезы». Он очень настойчиво следил за развитием характеров в направлении комедийного развития сюжета, однако смеяться над уходом целого поколения —дело не слишком благодарное. Материал сопротивлялся, что - то от первоначального решения темы все - таки осталось. И здесь, в результате действенного анализа, выяснилось, что трактовка мотивов действий героини может решить все!

— Если она не кукушка, а по - настоящему творческий человек?! Если развитие сюжета оснастить атмосферой, сопутствующей подлинному таланту?! Если она не «биржевая» актриса, а настоящая очаровательная гастрольная артистка?!—Тогда совершенно оправданы в спектакле монолог о смысле творческой жизни, процитированный из Чехова, и романс Рахманинова:

Все отнял у меня казнящий Бог,

Одну тебя оставил,

Чтоб я ему еще молиться мог.

Затем «русско - цыганский» приезд героини, которая приносит романтику в «болото» разваливающегося имения. Не случайно ведь по соседству с городом, в лесу стоит цыганский табор! Тогда есть шанс вырваться из заунывного комизма не слишком удачной пьесы «советского графа»! Тогда «на щебне былого» возникнет новый театр подобно тому, как было в Любимовке у Станиславского. И спектакль мой будет теперь называться не «Кукушкины слезы», а «Театральный романс»!

Что из всего этого получилось, мне трудно судить. Приходите на спектакль —увидите. Но даже если все прошло благополучно, вывод однозначен: проверять замысел действием следует заранее, перед тем как начинать ставить. Иначе, если твоя ошибка выясняется по ходу дела, репетиционный процесс становится очень похож на судороги.

*Режиссер должен ощутить движение драматургического конфликта и решить, с помощью каких выразительных средств театра он это движение и действие реализует в своем спектакле. Высшая форма такого движения — развитие мысли. В каждой пьесе надо разгадать ее действенную логику (всегда индивидуальную, только данному автору свойственную).*

*Режиссеру необходимо воспитывать и тренировать в себе способность за строками и репликами авторского текста угадывать пружину движения мысли и действия. Разведка действенным анализом, способность видеть за узорами слов канву поведения очень важна в нашей профессии. Жаль, что не все, от кого зависит судьба пьесы, ощущают природу действия, а читают только слова.*

*Увидеть за словами, за сюжетными перипетиями действие — далеко не просто. Это умение рождается у режиссера отнюдь не в первые годы работы в театре. Способность мыслить действием приходит со временем, дается опытом и мастерством. Мне в этом смысле очень помог Н. М. Горчаков.*

*Он был человек пишущий, я — значительно меньше. В литературной сфере он был, может быть, даже более одарен, чем в сфере режиссерско - постановочной. Он приводил меня в редакции и заставлял писать даже на не поставленные мною пьесы режиссерские комментарии и экспликации. Ценность их различна, некоторые с позиций сегодняшнего моего отношения к театру просто наивны. Но упражнения такого порядка чрезвычайно полезны для человека режиссерской профессии. Самое трудное — научить молодого режиссера мыслить категориями действия. Это нечасто удается. У многих преобладает интерес к театральному гарниру, а не к существу предмета. А ведь именно с действенного анализа начинается наша профессия. Законы его применимы ко всем видам и жанрам драматургии.*

Это очень важно — сверять движение сюжета по линии главного направления. Потому что, увлекшись частностью, рискуешь взрастить боковую ветку и загубить само дерево. Проверять надо всем — и начинающим художникам, и, как выяснилось, семидесятивосьмилетнему «зубру», ибо, независимо от возраста и опыта, при отсутствии опоры в событийном ряду можно оказаться в таком положении, когда не ты ставишь пьесу, а она «кладет тебя на лопатки»...

*Вбить в словесную ткань пьесы свои события — задача режиссера. И чем крепче эти связи, тем легче будет потом: в работе с художником, с композитором и, главное, с артистами.*

*Мне представляется сегодня особенно ценной способность режиссера, образно осмыслив особенности драматургии, почувствовав ее эмоциональное «зерно», с помощью действенного анализа открыть сущность и преимущества пьесы коллективу, занятому в спектакле. Если это удастся, то при общем понимании «сквозного действия» и «сверхзадачи» (а это всегда главное!) общими, согласными усилиями будет создано целостное художественное произведение.*

*Действенный анализ обязательно связан с жизненными впечатлениями и ассоциациями, они помогают обнаружить подлинную жизненную логику пьесы.*

Действенный анализ предполагает прежде всего построение событийного ряда, на котором держится будущий спектакль. Поэтому необходимо этот ряд очень четко выстроить, а затем попробовать «в адрес» событий прояснить действенную канву поведения персонажей. И сделать это надо заранее, еще до распределения ролей! И только в том случае, если ты убедился, что действенная канва способна выдержать твой замысел, — можешь приступать к его реализации.

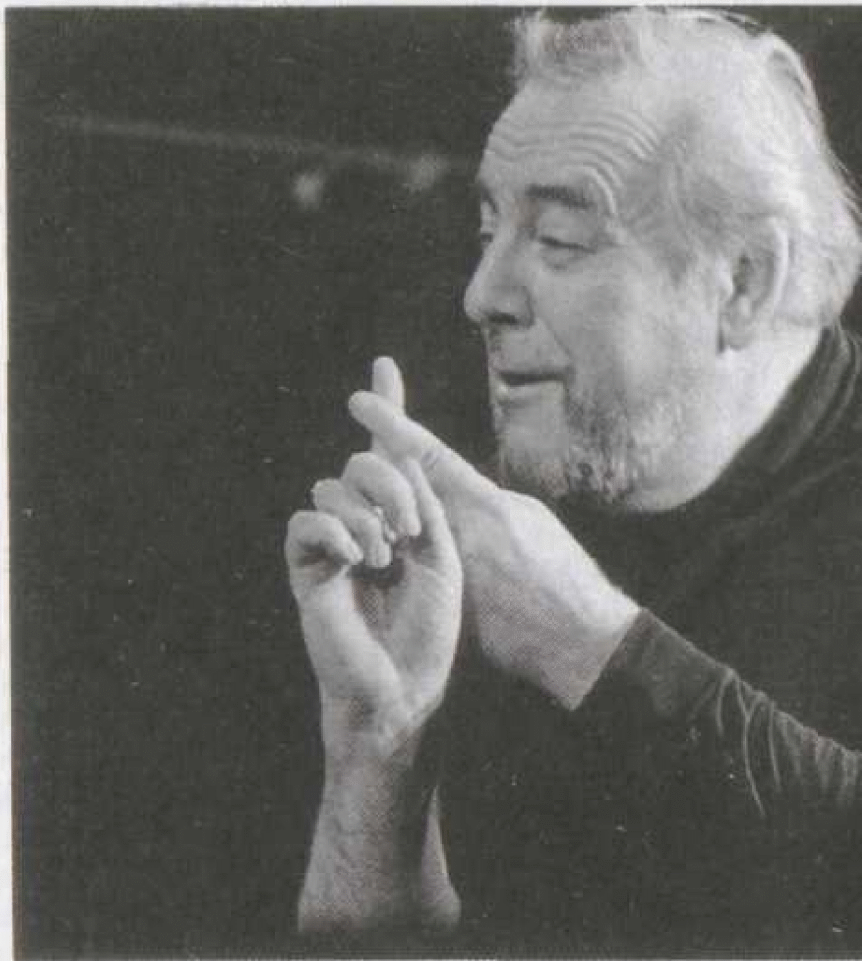


*Работа особенно трудна, когда имеешь дело с плохой драматургией, потому что жизненная логика неприменима к таким произведениям. Они — не предмет для серьезного разговора и действенного анализа, который может только обнаружить убогость и нищету литературного материала, отсутствие правды в предлагаемых обстоятельствах. Часто, проверив действенным анализом произведение, находишь в нем множество провалов. Представьте себе: вы идете по лестнице и вдруг обнаруживаете, что четырех проемов в ней не существует, как в разрушенном доме, потом где-то снова появляются лестничные клетки. Неизвестно только, как туда перебраться. Так бывает и при анализе пьесы. И тут выход один — надо заставить автора достроить этот маршрут.*

*В последние годы, к счастью, появился целый ряд произведений в нашей драматургии, которые выдерживают с честью такой анализ, в которых есть и интересная мысль, и высокая художественность, и соответствие законам современной сцены, и глубокая социальная и жизненная правда. Эстетика современного театра с наибольшей силой выражается в пьесах, где есть самостоятельная философская и образная концепция, где в объективном течении событий угадывается мироощущение автора, его оценка главных явлений и тенденций жизни.*

Вообще работа режиссера мне представляется выходом на лесную поляну на поединок с пьесой. За кустами притаились зрители — сочувствующие и недоброжелатели. Ты сражаешься с пьесой, и вот, если ты ее благополучно поставил, все выходят из-за кустов, поздравляют тебя, награждают. Если же пьеса тебя «уложила», можешь сколько угодно кричать: «Ау! Ау!» — за кустами уже никого нет, все разбежались. Наша профессия — профессия смертников. Поэтому считаю, что все комплименты, награды и лавры я получил только за одно — за выживание...

# Тетрадь ТРЕТЬЯ



## Воплощение замысла

Неблагодарное это занятие — рассказывать о творчестве, да еще пытаться что - то систематизировать. Где кончается замысел, где начинается его воплощение, как одно переходит в другое — только Богу известно! Кажется, все правильно и логично: проанализировал пьесу, разобрался в действии и обстоятельствах, выстроил событийный ряд, глядишь, и замысел

проклюнулся. Есть замысел — давай распределяй роли и воплощай на здоровье! Но на самом - то деле все бывает совсем по - другому, почти наоборот бывает! Смотришь на артиста, бредущего по театральному коридору, и думаешь: «Что - то он давно у меня ничего нового не играет, надо бы придумать». И вот из заботы о творческой судьбе своего товарища приходит идея, из идеи возникает замысел. Что тут первично? И вариантов подобного «неправильного» пути рождения спектакля — множество. И тем не менее полагаться на случай никоим образом нельзя. Все равно нужна система, нужно профессиональное владение методом, обыкновенная дисциплина, наконец.

*Творческий процесс предполагает необходимость дисциплины. В театре нередко дисциплина считается «плохим тоном». Полагаются на случайности, на счастливые везенья, наитие. Но, возникая не от сердцевины, не от «зерна», не от сути замысла, случайности эти мешают созданию художественного целого. В искусстве же все должно быть направлено к четкой цели, а для этого творческий процесс необходимо дисциплинировать.*

*Сегодня снова и снова приходится говорить о дисциплине творчества, которая предполагает значительно большее количество усилий, предварительно запланированных. Когда я прикоснулся к киноделу (был в свое время приглашен И. Пырьевым на «Мосфильм»), я понял, что такое творческая дисциплина режиссера.*

О! Это особая история! Была в моей жизни ситуация, когда я, уйдя из Ермоловского театра в тот самый день избиения Лобанова, на четыре года был лишен возможности ставить в Москве. В этот критический момент и попробовал Пырьев сманить меня в кино. Собралась каким - то образом под его крылом довольно крепкая компания театральных режиссеров: В. Плучек, Б. Голубовский, я, еще кто - то. Из всех нас в кино остался потом один только К. Воинов. Все остальные сбежали, ибо кино это нечто невообразимое. К аппарату подойти невозможно: то натура уходит, то исполнитель куда - то улетает, то вся экспедиция на Енисее дружно уходит под лед, который в ту весну начал таять раньше срока. Незабываемое ощущение: барахтаюсь в воде и ледяном крошеве, а Пырьев в мегафон семиэтажно и ненормативно объясняет мне, что все мое творчество не стоит малой доли тех денег, которые ухнули в связи со срывом съемок. После этого все наши театральные страсти и кошмары представляются просто раем.

*В кинематографе, прежде чем фильм запустят в производство, ваш режиссерский сценарий издадут в печатном виде тиражом не менее двадцати*

*экземпляров, причем сначала будет литературный сценарий, потом написанный вместе с оператором — постановочный, оба будут утверждаться художественным советом, и пока их не утвердят, они в производство не пойдут. В театре же считают, что художник может стихийно «озаряться» на репетиции и поэтому утруждать себя предварительной работой не обязан.*

*Именно в кино я понял, почему с такой настойчивостью мои учителя старались привить мне «вкус» к творческой дисциплине, путь к которой — система Станиславского. Надо сказать, кинематографический опыт ценен еще одним: думая о воплощении замысла в современном театре, нельзя забывать, что со зрительным залом нам приходится разговаривать на языке, который соответствует его сегодняшнему восприятию. Ведь есть кинематограф, работает телевидение, существует крупный план, существует целый ряд выразительных средств уже иных, чем те, которые были тогда, когда писалась пьеса, особенно—классическая. Значит, все это приходится учитывать, когда ищешь средства сценического воплощения для своего режиссерского замысла. А потому знать эти средства не понаслышке, а практически — чрезвычайно полезно.*

*Архитектор, прежде чем построить здание, обязан сделать проект. Построить что -нибудь без предварительного плана не удастся. Нельзя надеяться на авось. Инженерия, может быть, не лучшая параллель с искусством, но и режиссер не может, приходя на репетицию, рассчитывать на то, что «осенит» и «голуби» находок начнут вылетать из его рукава. Нет, их надо искать за столом.*

*После того как создан окончательный вариант пьесы, целесообразнее всего написать режиссерский план, чтобы осознать и наметить главные принципы организации спектакля еще до выхода к артистам. Режиссеру нужно быть в работе впереди исполнителей хотя бы на пару недель.*

*Иногда слышишь от режиссеров: «я еще ничего не знаю», «давайте импровизировать», «тут у меня что - то сокровенное» и т. д. Все это из области шаманства. В режиссуре, как в любом творческом процессе, много рационального. Я не верю, что можно решить все на площадке. Спектакль надо придумать.*

*Профессия режиссера предполагает поиски образного эквивалента на каждой репетиции, и к каждой репетиции надо готовиться.*

*В театре в конце концов всегда что -нибудь получается, но не всегда то, что получается, имеет отношение к искусству.*

*План не есть нечто окончательное, он может пересматриваться. Нельзя относиться к нему, как к раз и навсегда данному, и на репетиции водить линейкой по экземпляру и проходить по пятнадцать строчек в день, согласно намеченному. В плане должна быть тенденция поиска, его цель. В процессе репетиционной работы он обязательно подвергается корректуре, потому что актерская импровизация всегда активизирует фантазию режиссера. Даже в результате актерских возражений и несогласий мысль постановщика может заработать в совершенно неожиданном направлении.*

*Режиссерский план лучше написать. Он может иметь любую форму, ибо он нужен для «внутреннего употребления» и не предназначен для печатного издания, его надо излагать нормальным человеческим языком, как можно меньше пользуясь стандартными формулировками, которые утратили от частого употребления свою изначальную ценность. Мы должны вызвать в актерах живые, сильные чувства, и наша задача — искать такие слова и задания, которые помогли бы увлечь исполнителей.*

*Конечно, план не должен превращаться в некий «наворот» литературоведческого и театроведческого материала, но предварительная работа необходима. Ее лучше проводить после того, как родился замысел, чтобы не попасть во власть инерции по отношению к автору и произведению. Лучше, если обдумывание замысла и подбор материала идут параллельно. Но без точного решения будущего спектакля, его индивидуального режиссерского видения не стоит начинать работу, иначе обилие материала может задавить живую фантазию постановщика.*

Вот это очень важное обстоятельство, которое нужно обязательно подчеркнуть. Это не схоластическое рассуждение о первичности яйца или курицы (замысла или изучения материала), это принципиальный методологический момент. Есть такие фанатические приверженцы «изучения», которые считают просто недопустимым начало анализа событий пьесы без подробнейшего и всестороннего погружения в эпоху, в творчество автора, в историю постановок и т. д. и т. п., обрекая тем самым своих последователей на каторжный научный труд, коэффициент полезного действия которого весьма сомнителен. Действительно, что и зачем следует «изучать?» Что нужно нам знать про историческую Верону при постановке «Ромео и Джульетты?» И так ли уж важны при этом всяческие сплетни относительно личности Шекспира, его авторства и даже самого факта существования? Все это, может быть, и любопытно, но никакого значения для формирования замысла не имеет. Более того, замысел, пусть даже только намечающийся, становится для режиссера стрелкой компаса, благодаря которой он может безошибочно определить направление своих поисков. Это — первое. И

второе — всякая исследовательская работа, не организованная замыслом, направлена в прошлое, настоящий же замысел нацелен в сегодняшний день, он протягивает живые ниточки и к зрителю, и к артисту. Присутствие исполнителя в предлагаемых обстоятельствах роли нуждается в его личностном сосуществовании с героем. Сосуществование это требует, очевидно, соотнесения предлагаемых обстоятельств, лабиринта событийного ряда с сегодняшними ощущениями художника, делает совершенно необходимой его собственную оценку в адрес событий и обстоятельств. Без личного участия современного человека — соавтора пьесы, соавтора роли — не может быть разговора о современном театре. Именно поэтому так важно, чтобы замысел хоть на шаг опережал всю исследовательскую работу вокруг пьесы. Иначе — музей, пыль, нафталин и в результате — скука!

*С момента прочтения пьесы на труппе начинается завоевание единомышленников — актеров, художника, композитора. Нельзя однажды заполучить их и больше об этом не думать. Увлекать за собой надо каждый день, каждый раз заново, а делать это можно только вокруг конкретного дела, то есть спектакля.*

*Это обстоятельство в еще большей степени доказывает необходимость плана, потому что вести без плана, куда придется, нельзя! Неясность цели движения представляется мне одной из самых серьезных опасностей нашей профессии, а театральные режиссеры позволяют себе эту вольность довольно часто.*

*Режиссерский план — путь к художественной целостности. Но это еще и поиск тех образных средств, которые понадобятся в дальнейшем. В течение всего процесса работы будет идти непрерывный отбор, анализ и синтез. С первого прочтения пьесы, с предчувствия образа, с предчувствия замысла начинается синтез и отбор. Во имя их — вся методология и система Станиславского.*

*Постепенное осуществление плана — это еще и путь к подсознанию человека — артиста, того, кто будет живым выражением образной природы спектакля. Здесь надо сосредоточить наши усилия.*

*Станиславский не успел написать о проблеме воплощения. Эти страницы в книгу режиссуры каждый из нас должен вписать сам.*

*А. Д. Попов считал, что «режиссуре главное — не запутаться в мелочах и точно знать, во имя чего вы собираетесь открывать занавес. Немирович - Данченко во время репетиций «Анны Карениной» постоянно спрашивал из зала: «А где в этом*

*эпизоде Обираловка?». Обираловка—место гибели Анны, «сожженной страстью»,— должна была присутствовать в каждой сцене. Если этого образа не возникло, не нужна была и сама сцена. В каждом эпизоде должна быть выражена идея, причем идея, сформулированная образно.*

Тут самое время вернуться к спору Попова с Топорковым и Кедровым. В том, что касалось методологии, в понимании природы метода физических действий —Топорков и Кедров, безусловно, были доказательны и имели явный, я бы сказал, педагогический перевес. В отношении же того, что связано с воплощением режиссерского замысла, позиция Алексея Дмитриевича была весьма прогрессивна. Дело здесь не в пресловутой формуле: «идея в каждом эпизоде», что по существу в общем - то верно, но звучит архаично. Прогрессивна позиция А. Д. Попова была прежде всего тем, что он, отстаивая построение «поэтической линии физических действий», настаивал на отборе этих действий, утверждал, что именно отбор определяет образное осмысление целого. И диалектический ход воплощения замысла —от целого к частному и от частного к целому — предполагает две стороны этого давнего диспута. И в ситуации, когда от частного мы стремимся прийти к целому, необходим очень жесткий отбор частных во имя решения целого: во имя сверхзадачи, зерна, жанра, наконец. Ведь и жанровый сдвиг, о котором я уже писал, приводя пример со спектаклем «Дети Ванюшина», происходит из намерения воплотить сверхзадачу, выразить ее в отобранных деталях и мотивах поведения героев, доводящих до абсурда эту семейную историю.

Вообще мне очень дороги размышления Алексея Дмитриевича о том, что действие в театре, даже действие простейшее, действие физическое обязательно должно быть поэтическим. Вне этого искусство для меня не существует. Само искусство, на мой взгляд, предполагает отбор деталей во имя целого по законам поэтическим. Непоэтического театра существовать, по - моему, просто не может; он перестает быть театром, перестает быть искусством. Другое дело, как понимает тот или иной режиссер, тот или иной театр свою поэтическую природу.

*Режиссерский план должен обязательно включать в себя формулировку замысла и «сверхзадачи».*

*Видение целого не обязательно даже формулировать словами, но эмоциональное ощущение его должно сопровождать весь процесс работы от начала до конца. «Сверхзадача» является ориентиром, маяком. Она объединяет все звенья работы, помогает выразить образную суть произведения в каждом эпизоде спектакля. «Зерно» должно постоянно ощущаться режиссером и быть*

*внутренним камертоном каждой репетиции, чтобы в частностях, в решении отдельных сцен, в поисках подробностей не потерять главного.*

*Режиссер уже в предварительной работе должен все мысленно проверять ощущением целого.*

*Главным свойством человека нашей профессии является образное мышление. Художник воспринимает мир иначе, нежели люди, творческим даром не обладающие. Все, что он видит вокруг, превращается в образ. Если эта способность — переводить увиденное в план эмоционально - образный отсутствует, не заложена в человеке «от природы», дело плохо. Научить мыслить образами нельзя — можно лишь развить, что уже в человеке есть.*

*Другая профессиональная особенность, принципиальное и необходимое качество каждого настоящего режиссера — умение мыслить действием. Воображение надо тренировать, заставлять его работать в любой момент жизни, не только в часы репетиций или подготовки к ним. Замысел и ощущение целого необходимо перевести на язык конкретного поведения героев.*

*Режиссерский план — начало поиска во всех разделах образной выразительности. Основной акцент в нем должен быть сделан на поиске действенного «скелета» спектакля и каждого образа.*

*Режиссерский план необходим для того, чтобы избавиться от результативности и штампов в предстоящем процессе воплощения.*

*Главный просчет современной режиссуры — нарушение связи между замыслом и воплощением. Даже у опытных режиссеров бывают весьма невнятные замыслы, и в процессе работы «сверхзадача», во имя которой режиссер и взял произведение, постепенно становится довеском, а то и вовсе исчезает.*

*Режиссеры могут много и охотно говорить по поводу будущего спектакля, очень умно рассказать о сути замысла, сформулировать «сверхзадачу», но реализуют все это далеко не так уверенно.*

*Уже в период создания замысла нужно думать о путях воплощения, о том, каким образом начать с первой же репетиции реализацию режиссерского замысла через артиста.*



*Прежде всего необходимо определить главное событие пьесы, при этом искать надо не заумные теоретические формулировки, а очень простые, на первый взгляд даже примитивные.*

Тут необходимо небольшое отступление по части терминологии. Вообще театральные термины весьма туманны, и пользуемся мы ими столь произвольно, что подчас разные мастера одним и тем же словом могут «окрестить» чуть ли не противоположные по смыслу вещи. Всякую попытку внести ясность в систему следует приветствовать. Тем не менее, когда я говорю о «главном событии», я подразумеваю нечто иное, нежели, скажем, большой педант по терминологической части — Г. А. Товстоногов. Предложенная Товстоноговым система обозначения основных событий спектакля: «ведущее предлагаемое обстоятельство» — «исходное событие» — «определяющее событие» — «центральное событие» — «главное событие» — «завершающее событие» — по - своему стройна и, вероятно, целесообразна. Во всяком случае, она безусловно дисциплинирует режиссерскую фантазию и способствует организации композиции спектакля. Я вообще очень хорошо отношусь к Товстоногову, к его теоретическим изысканиям и литературному наследию. Тем не менее сам я весьма вольно распоряжаюсь словами и называю главным событием то, которое мне представляется наиболее существенным, независимо от того, в каком месте пьесы оно расположено. Товстоногов был мудрый человек и хороший режиссер, но когда я слышу от моих коллег, упоенно декламирующих: «определяющее», «центральное», «главное», я поневоле вспоминаю блаженной памяти «застой» с его пятилетками. Тогда каждый год носил какое - то название и жили мы тогда именно в «определяющие» и «завершающие» годы, празднуя очередные мифические победы. Думаю, не без влияния этих веяний Георгий Александрович «ваял» теорию. Я позволяю себе эту иронию отнюдь не потому, что не согласен с ним, просто, думая о главном, хочется сосредоточиться на его образном смысле, а не держаться за методологические подпорки, как слепой держится за стену.

А потому в дальнейшем, говоря о «главном событии», я буду иметь в виду событие, имеющее собирательный характер и воплощающее основную режиссерскую мысль. Не по невежеству или консерватизму, просто потому, что так привык, вижу в этом определенный смысл...

*Анализируя с учениками одноактную пьесу Н. А. Некрасова «Осенняя скука», я чаще всего слышу, что главное событие в ней — «насилие над личностью» или что - то в этом ое роде из области умозрительных логических категорий, а не образно - художественных. «Насилие над личностью» — одна из тем пьесы, а главное событие в пьесе — осенняя скука. Основное*

*действие — убить скуку. Все - таки ловлю себя на том, что «осенняя скука» по Товстоногову — это «ведущее предлагаемое обстоятельство», и думаю, что Георгий Александрович, наверно, прав. Но действие, найденное в адрес этого обстоятельства,— убить время этой ночью, выдраться из этой ситуации смертельной скуки,—действие это остается для меня безусловным. И именно исходя из этого действия, начинается издевательство барина над своими людьми. Важно показать это унижение всех подряд ради того, чтобы избавиться от скуки,—тогда все получится.*

*В осеннюю ночь человеку скучно, он не может заснуть. Повод дурацкий, но он движет действие и выявляет грани человеческих характеров каждого из действующих лиц, а их в пьесе двое — не очень радивый слуга и не очень плохой барин. Через сквозное действие — убить скуку — выразится и насилие над личностью, и мимикрия деятельности, когда человек пытается внушить окружающим мысль о своей занятости, а сам решительно ничего не делает (с этим мы нередко встречаемся в жизни).*

Замысел реализуется прежде всего через отбор действий и поступков действующих лиц. Для меня реализация замысла начинается, пожалуй, в тот момент, когда я вижу за «звуконепроницаемым стеклом» физическое поведение персонажей. В этих картинках, возникающих в воображении, зарождается реализация режиссерских намерений.

*В последние годы Горчаков начинал репетиции пьесы не с начала, а брал главное событие и вокруг него выстраивал контекст будущего спектакля. Такой ход анализа имеет свои преимущества.*

*Однажды Николай Михайлович пришел на репетицию и задал мне коварный вопрос: «Какое главное событие в «Ромео и Джульетте»? Пьесу я хорошо знал, на третьем курсе делал по ней курсовую работу, поэтому я ответил очень уверенно: «Смерть Тибальта». Горчаков не согласился. Он сказал: «Чума!» Тогда я не понял — почему чума? А сейчас, если мне придется ставить эту трагедию, главным событием будет именно чума.*

*И пир чувств, великой любви во время чумы. Ромео ведь не просто не приехал, он опоздал, не смог попасть вовремя на свидание с Джульеттой, потому что гонца задержала чума. Чума ломает весь ход событий — стремление молодых людей друг к другу. Вражда двух семейств — тоже чума. Исходя из этого и надо искать препятствия, которые возникают на пути влюбленных.*

Меня очень увлекает этот замысел: пронести образ чумы через всю историю Ромео и Джульетты. Зарядить его уже в самом начале, в потасовке слуг, потом умирающий Меркуцио

пошлет свое страшное проклятие: «Чума на оба ваши дома!», потом из - за чумы Ромео не получает письмо от отца Лоренцо, и все кончается катастрофой. Все происходит во время эпидемии чумы. Показать не красивые балкончики и окна Вероны, а зачумленный город. Вот путь замысла к его реализации.

Интересно сравнивать работы разных режиссеров по одному произведению. В «Ромео и Джульетте» Франко Дзеффирелли — вражда не необходимость, инерция, скорее игра в вражду. И поэтому у Дзеффирелли центральной оказывается сцена жестокой игры, когда ребята, резвясь, как школьники, бросают друг на друга тело уже убитого Меркуцио.

А можно сделать акцент на отказе Ромео принять вызов Тибальта и на том, что ошеломленный «непротивлением» врага Тибальт растерянно ретируется. Тогда на первый план выйдет возможность преодоления конфликта обращением к христианским заповедям.

Все зависит от точки зрения, от сверхзадачи. В потенциале человеческих отношений есть все: и звериная вражда, и высокая способность к прощению. И в этом, если угодно, трагедия человечества. Каждое время высвечивает ту или иную возможность, ту или иную сторону этой трагедии. Осмысление всех этих явлений современным (живущим своим временем) художником определяет жанр или жанровые нюансы спектакля. Когда «Ромео и Джульетту» ставил А. Д. Попов, Гитлер уже вовсю шел по Европе, шел неостановимо. Предчувствие наступающей войны становится для режиссера обстоятельством, определившим необходимость поставить трагедию. В послевоенной Италии Дзеффирелли ставит ту же пьесу как трагикомедию.

Сегодня, когда весь мир обезумел от вражды, от крови, от нелепицы «баталий» наших Монтеки и Капулетти, идиотизм вражды уже становится предметом юмора, а потому продолжение этой темы сегодняшней драматург Г. Горин решает даже не трагикомедией — трагифарсом. А я вновь и вновь возвращаюсь к мысли, главное — чума! И не только потому, что мы живем в «чумовое» время, что постоянно на память приходит пушкинский «Пир во время чумы», но и потому, что такое определение главного события несет в себе метафору и образ, это уже серьезный шаг к воплощению замысла.

*Определив главное событие, необходимо выстроить событийный ряд. провести героев через постоянные взрывы конфликтов, которые надо организовать на сцене.*

*Одна из распространенных режиссерских ошибок в анализе — привязанность к словам «хочу», «хочет». Эти слова ничего не определяют. Лобанов по этому*

*поводу приводил очень простой пример: предположим, вы хотели отдать деньги и не отдали их. Ну и что? Главное — в чем ваше «хотение» выразилось. Например, вы подошли к двери, подняли руку, но, не нажав на звонок, ушли; или нажали на звонок — вам никто не ответил.*

*Неверно ограничиваться задачей по поводу события, надо реализовать ее в действии. Поведение диктуется обстоятельствами версии. Всякое действие имеет цель и адрес.*

*В первом акте «Детей Ванюшина» задача Арины Ивановны — успокоить мужа. Что она делает? Накрывает на стол, разливает чай, кладет в мужнину чашку две ложки сахара. Сегодня в доме «все смешалось» — в первый раз. И Ванюшин отказался от чая — в первый раз. Арина Ивановна специально делает все, «как вчера», чтобы успокоить мужа.*

*Задача Константина Ванюшина — вывести кузину Леночку из своей комнаты, незаметно провести ее через ту, где сидит отец. Что делает сын? Ищет спички, делает зарядку и, наконец, отправляет отца за конторской книгой. Много ненужных, но обычных действий, чтобы «усыпить бдительность» Ванюшина, ради одного нужного — освободить дорогу Леночке.*

*«Хочу» — актерское школярство. «Хочу» — эфемерно и действием быть не может.*

*Нам надо искать то, что материально, осязаемо и зримо — поступок!..*

Это очень важная мысль! Воплощение замысла начинается отнюдь не с распределения ролей, а с определения поступков, когда я, мысленно увидев поступок, понимаю, что этот поступок в данной роли может воплотить именно этот артист. Если бы поступок был определен по - другому, то и распределение было бы другое.

И не только поступок! Я думаю, что в распределении ролей необходимо учитывать свойства артистической заразительности в поступке. Как мазок краски, наносимый на полотно, соединяясь с другими мазками, формирует впечатление целого, так режиссер, распределяя заразительные качества артистов, выстраивает конфликтность существования людей на сцене. Режиссура — мастерство организации борьбы. Противопоставление заразительных качеств одного исполнителя заразительным качествам другого — неременное условие воплощения режиссерского замысла.

*Замысел — событие — действие — таков ход анализа, при котором замысел не останется в ящике стола или в голове режиссера, а осуществится на сцене.*

*Организованная «сверхзадача», действенная цепочка и есть сквозное действие спектакля.*

*Простейшее искомое — поступок. Он — наш материал, наша «глина». И если пьеса, по утверждению Чехова, есть «процесс превращения начала в конец», то действие — «очередной шаг» на пути этого движения.*

*Вспомните, как работал Чаплин. Он снимал «Огни большого города», эпизод знакомства Чарли со слепой девушкой. Немой кинематограф требовал особой выразительности, содержательности каждого поступка на экране. (Вспомните тезис Станиславского о звуконепроницаемом стекле: слов не слышно, но по поведению героев ясен смысл происходящего.) Как строит Чаплин эпизод? Сначала слепая девушка продает фиалки, мимо проезжает машина, из нее выходят трое, хлопает дверца, машина отъезжает, в этот момент Чарли подходит к девушке, и она принимает его за владельца только что отъехавшей машины.*

*Отсняв эпизод, Чаплин пригласил разных людей и прокрутил перед ними ленту. Спросил — что они видели? Несколько человек рассказали по очереди содержание только что просмотренной сцены, но все до одного упустили существенное звено: хлопнула дверца машины. Почему же в таком случае девушка приняла Чарли за миллионера? Для участников просмотра это оказалось невыраженным. Чаплин переснимает весь эпизод заново. Он создает «пробку» на перекрестке, десять - двенадцать машин стоят, перекрывая улицу, а между ними пробирается маленький человек. Не имея возможности обойти одну из машин, он влезает в нее с одной стороны и вылезает с другой, прямо на слепую, продающую цветы. Хлопает дверца. Девушка протягивает букет мнимому хозяину роскошной машины.*

*Так разрабатывает Чаплин действенную цепочку, чтобы донести до зрителя смысл сцены. У нас же на такую работу иногда не хватает ни времени, ни терпения. Спешим, спешим... Если же действенная цепочка, скорректированная образным пониманием данного звена спектакля, существует, она диктует и нужные выразительные средства.*

*Действие часто конфликтует с текстом, потому что действие — не иллюстрация слов, оно порою бывает выстроено «перпендикулярно» тексту. Ощущение конечной цели иногда подсказывает совершенно неожиданный действенный сдвиг. Устремленность*

*режиссера на «сверхзадачу» спектакля не дает размениваться на частности, позволяет обнаружить «идею в каждом эпизоде», «не запутаться в мелочах». Ощущение целого определит отбор действий, развитие и постепенность движения мысли в спектакле, даже назначение тех, а не иных артистов на роли.*

*Замысел будет реализован в постоянном и неуклонном режиссерском поиске поведения персонажей, логики их действия в отборе необходимого во имя главного. С этого все начинается. Так закладываются основы спектакля на первых же репетициях, рождается его будущая художественная неповторимость.*

И опять - таки неповторимость спектакля — в организации борьбы. Я бы даже сказал, что борьба, которую в движении сюжета выстраивает режиссер,—это промежуточное звено между анализом и распределением ролей. Как только на сцене кончается борьба, как только исчезает конфликт, сию же секунду на все это становится неинтересно смотреть.

Так во всем даже в любви. Казалось бы, какая уж тут борьба, а на самом деле —сильнейшая. Нужно увидеть поединок, который существует в любовных отношениях. Нужно понять борьбу интересов. Я это всегда представляю себе так: он не любит — она любит, интересно! Он любит— она не любит, интересно! Он любит, она любит — занавес! Чтобы было интересно, когда и он любит, и она любит (если конечно, им никто не мешает), нужно найти поэтическое осмысление этой акции. Тогда напряжение переносится в область построения формы спектакля...

*Я ставил в ГИТИСе «Разгром» А. Фадеева. Когда имеешь дело с инсценировкой, надо исходить не только из нее. Материалом для анализа и реализации является в данном случае*

*весь роман.*

*Я ставил спектакль о рождении веры, и мне важно было сначала показать ее отсутствие. Поэтому разгром — исходное событие произведения — дан как крайняя степень развала отряда, который потом проходит процесс возрождения. И режиссерский интерес должен быть направлен на то чтобы определить ступени формирования отряда, этапы его становления в борьбе. От безверия, от полного развала — к вере, к убежденности, к единомыслию — такова перспектива движения, она заложена в романе.*

*Что такое разгром? Как его конкретно выразить в действии, в поступках людей?*

*Фадеевский роман начинается с отступления партизан. Это первое событие в спектакле. Где - то далеко Тудавакшс - кая долина о ней с тоской и отчаянием непрестанно думают отступающие — о долине, где восходит солнце.*

*Я этот начальный эпизод назвал «паникой», в самом слове стремился выразить предельность, крайность начальной ситуации. Если не будет этой трагедийной «точки отсчета» все последующее (даже восемь раз повторяющиеся малые и большие «разгромы») утратит остроту.*

*Событие — паника. Надо найти точные действия что бы выявить ее максимально.*

*Конечно, не все подробности решения дойдут до зрителя — не всегда то, что задумал режиссер, в полном объеме становится достоянием зрительного зала. Важно самому знать как можно больше, чтобы организовать на сцене четкую конкретную действенную цепочку.*

Здесь, может быть, надо сказать о том, что я называю «амплитудой движения». Чтобы замысел режиссера дошел до зрителя с наибольшей полнотой, нужно очень четко представлять, с чего мы начинаем и к чему приходим, а затем зримо (лучше всего — в точно отобранных и поэтически осмысленных физических действиях) выражено. Сначала необходимо было построить поведение массы людей в панике и разложении, а затем найти образное решение их единения на пути в Тудавакшскую долину. Эта задача выполнена в сцене перехода через болото, когда отряд шашками рубил тростник, чтобы сделать из него настил. Этот эпизод я решал почти танцем. Так—от разрозненности к единению в борьбе со стихией — была выражена идея необходимости сплочения людей для того, чтобы выжить. Так поэтическая линия физических действий, рождающая образ, становится наглядной: ее «амплитуда» строится на контрасте— начали с разброда, пришли к единству...

*У каждого автора своя логика изложения жизни в только ему присущих образах, интонации, стиле. Режиссеру надо проникнуть в авторское конкретно - чувственное ощущение мира, научиться мыслить в стилистике избранного драматурга.*

*Характер сценического изложения диктуется содержанием и формой пьесы. Можно и серьезную проблему разрешить шутя, иронично. Можно на одну и ту же тему рас сказать анекдот, басню, а можно драму и даже трагедию. Ф. Шиллер и Р. Болт написали об одном и том же историческом событии (борьба Марии*

*Шотландской и Елизаветы Английской за власть), но в первом случае была создана романтическая трагедия, во втором — ироническая драма. Поэтому в работе над спектаклем надо идти не только от темы, от содержания, но и от жанрового решения, предложенного драматургом. Очень важно с самого начала определить стиливые и жанровые особенности пьесы. Однако окончательное жанровое качество спектакля не всегда совпадает с тем, что дано автором особенно в пьесах, написанных много лет назад.*

Здесь все зависит от точки зрения, от того, как режиссер замотивирует поведение персонажей.

*Как только человек становится на стезю борьбы за власть, он гибнет, убивает в себе все лучшее. В пьесе Р. Болта «Да здравствует королева, виват!» рассказана история убийства двух женщин, убийства властью, опустошение властью. Каковы предлагаемые обстоятельства?*

*Девочку из Шотландии отправили во Францию, брак, молодость, великолепие французского двора, ученые, дворец — салон искусств, сама она умна, очаровательна, жизнелюбива и добра.*

*Можно рассказать и по-другому: французский двор ужасен, муж сифилитик, замужество — трагедия, дворцовые интриги делают жизнь невыносимой. Нужно помнить и об этом, но нам важно другое: человек начал не так, как он кончил. Важно, что было до и что случилось после приобщения к власти. Поэтому нам нужно было, чтобы с самого начала человек раскрылся в самых лучших своих проявлениях.*

*Этнография не нужна, она убивает стилистику пьесы.*

*Ощущение жанра — соревнование, полемический концерт, «турнир на эшафоте», только не психологическая драма.*

*Нормальный человек хочет жить хорошо. Обе королевы в первых сценах хотят жить хорошо, сохранить право на любовь, на материнство; что происходит в первых сценах?*

*Главное событие первого эпизода — согласие Марии вернуться в Шотландию. Она долго отказывалась, а теперь, сломленная завещанием матери, сдалась и согласилась.*



*Какова последовательность действий? Приехал Нау с сообщением о смерти матери Марии, посла из нищей Шотландии не принимают. Фрейлины задерживают Нау, не пускают провинциала к Марии, не просто сплетничают между собой, а говорят специально для него. Третируют его фривольностью, оскорбляют мужское достоинство пуританина. Конфликт пуританского аскетизма с французской свободой нравов.*

*Появляется Мария. Отказывается слушать сальные рассказы фрейлин. Ищет Нау, которого не пустили в ее покои. Встречает его в парке. Останавливает бурное выражение его чувств. Почему? Нау, ее наставник, оказался предателем, негодяем — это он выдал ее замуж за сифилитика. Не хочет разговаривать с ним, торопит к делу. Отказывается простить, обвиняет, упрекает. Фактически выпроваживает его, Нау оправдывается.*

*Мария признается, что не хочет ни короны, ни Шотландии. Хочет любить. Хочет жить. Здесь — крик человека, вопль женщины, которая мечтает о любви, о материнстве, а ее толкают в политические интриги.*

*Падение Елизаветы, как и Марии, начинается с той минуты, когда она потянулась за короной. Обе стали рабами чужой воли. Марию заставило уступить завещание, последняя воля матери. Елизавету — угроза потерять корону.*

*Главное событие первой картины — отказ от брака с Дарнлеем, которого подозревают в убийстве собственной жены.*

*Задача Сессия — не допустить этого брака. Он уговаривает Елизавету, рисует ей реальную картину и в конце заставляет ее подписать приказ об аресте Дарнлея.*

*Надо организовать линию ее поведения, чтобы зрители в результате поняли: отказалась от любви, от брака с любимым человеком, арестовала Дарнлея — сохранила корону.*

*Обеих женщин, очень разных (одна — мудрая и расчетливая, другая — женственная и любвеобильная), пожирает молох власти.*

*Их путь — ступени на эшафот — надо выразить в правде простейшего поведения.*

При этом вся история борьбы королев за власть рассказана Болтом как бы с прищуренным глазом, иронично и насмешливо. А можно было рассказать и по - другому. Я до сих пор на режиссерских курсах делаю упражнение, которое подсмотрел у А. Дикого. Берется известная всем с детства бесконечная байка: «У попа была собака...» и на ее тему ставятся режиссерские этюды в различных жанрах. В этом упражнении наглядно прослеживается, как изменение угла зрения на одну и ту же фабулу может коренным образом изменить сюжет, не говоря об отборе выразительных средств. (Замечу в скобках, что у нас постоянно происходит недопустимая путаница «сюжета» и «фабулы», а ведь это очень точные и существенные определения.) Так вот, изменение жанрового решения, в котором реализуется фабула, влечет за собой кардинальные изменения во всей структуре произведения, вплоть до изменения сюжета.

Изменения эти происходят вследствие диктуемого жанром отбора физических (и не только физических) действий. Отбираются и приспособления, свойственные жанру— трагедии, комедии, драме... Конечно, это только упражнение, конечно, в нем молодые режиссеры резвятся от души, не столько фактически реализуя жанр, сколько пародируя его. Однако они приносят иногда точнейшие наблюдения, в которых абсолютно отражается время, его характерные черты, подход к тому или иному жанру. Забыть не могу, как в трагически решенном этюде ребята выстроили целое кладбище собак (я видел такое ухоженное собачье кладбище в Англии). Это было очень смешно, но, с другой стороны, точнейшим образом отражало замысел.

Жанр диктует систему отбора выразительных средств спектакля, в которых реализуется режиссерский замысел.

*Комедия «Свои люди — сочтемся» написана молодым, отважным, двадцатисемилетним Островским, горячо верящим в себя и свой талант.*

*«Свои люди — сочтемся» — острая, озорная и страшная в своих итогах комедия. Здесь и Сухово - Кобылин, и Салтыков - Щедрин, и гоголевская «Шинель», и русский водевиль, и фарс.*

*Я увидел спектакль в жанре трагифарса. В соответствии с жанром совершался отбор выразительных средств, определялся характер сценического существования артистов, принцип оформления. Буфетная стойка в другом спектакле качаться, ходить ходуном не может, а в «Своих людях» во время танца Липочки и она «танцует». Безумные вещи окружают безумных людей. Подлинное безумие, самоубийство, совершает махровый жулик, опытный купчина Большое, отдавая*

*все свое состояние, вплоть до последних штанов, любимой дочке и ее жениху — прохвосту. Возможность комедийного заострения до фарса, до балагана дал мне не кто иной, как Островский, не случайно назвавший «Своих людей» «оригинальной комедией».*

*«Свои люди — сочтемся» — драматический фарс о нравственном ничтожестве человека «с дубинкой». Как только человек получает «дубинку», его не узнать, он меняется на глазах. Надо найти этому осязаемое выражение. Каждый человек в этой комедии — счетная машина. Все считают и считаются. Жанр спектакля требует предельности красок.*

*Поэтому первое событие на сцене — не просто монолог - экспозиция, а бунт Липочки против отца и матери. Для бунта есть серьезные основания: вчера отказали очередному жениху. Она уже старая дева — это с ее - то достоинствами! Наглость и безапелляционность ее суждений — от сознания собственной исключительности: она богата, красива, умна, «с положением» — отец принадлежит ко второй купеческой гильдии. Словом, полный набор «достоинств» модной халды. Зритель должен это понимать: в обстоятельствах пьесы Островского должна угадываться современная ситуация, когда также нередко женятся на «гильдиях».*

*Сквозное действие спектакля — серия сделок, цель которых — добыча любым путем. Первая же сцена Большова и Рисположенского — сделка. Большое уже давно вынашивает идею «банкротства» и теперь вызвал к себе «референта». Начинается торговля. У одного задача — наняться, получить «дело», то есть свою дубинку, у другого — не дать ее. Борются «получу или нет?», «отдать или не отдать?». У Рисположенского: надо поднять себе цену, доказать свою незаменимость. У Большова сомнения борются с искушением: кругом объявляют себя банкротами, один он, как идиот, должен отдавать кредиторам деньги. Соблазн велик, но и риск огромен. В случае неудачи — в Сибирь. Решается вопрос жизни. Отдал «дело». Рисположенский расцветает — сейчас он «профессор», «академик», готовится, листает бумаги, думает. Большое рад — отдал «дело» на консультацию «академику». Со всех сторон надо проверить. Уголовная ситуация лежит в основе пьесы.*

*Затем Большое экзаменует Подхалюзина. Подхалюзин «соответствует» — еще одна сделка состоялась.*

*Свадьба Подхалюзина и Липочки — мероприятие. Никакой любви, никакой идиллии. Снова — счета. Расплатились за услуги с Тишкой — тот ходит в новом сюртуке. Другим так щедро платить не намерены.*

*То, что мы делаем, не противоречит Островскому. Мы просто смотрим на него сегодняшними глазами, потому что показывать, как купцы пьют чай и зевают, а купеческие дочери ждут женихов, — сегодня неинтересно.*

Фарсовая сторона жанра «Своих людей» была продиктована, разумеется, временем, когда ставился спектакль. Еще никто не помышлял о возможности «перестройки», но взаимоотношения внутри системы, определившие развал государства, выявились со всей очевидностью. Воры крали дубинки у воров повсеместно и на всех уровнях социальной иерархии. Их банкротство, банкротство режима, банкротство идеологии было видно невооруженным глазом. Отсюда — обращение к зрителю в финале, когда рвущегося в зал, раздетого почти догола Рисположенского удерживают Подхалюзин и Тишка, любезно приглашающие зрителя: «Приходите к нам, милости просим! Малого ребенка пришлете — в луковице не обочтем». Фарс предполагает общение на «физиологическом» уровне, что было совершенно необходимо для выражения моего отношения к современной действительности, когда у меня на глазах вор у вора крадет дубинку, когда всех подряд обворовывают и раздевают. Что остается делать в этой ситуации? Остается над этим только смеяться...

*«Дети Ванюшина» говорят о беспомощном, безвольном человеке, ничего не понявшем в мире, «воспитавшем» детей циничными и безнравственными, о человеке, который угрожает, требует покорности, а сам не знает, куда вести, чему учить своих неудавшихся детей. Ставить пьесу сегодня как мелодраму нелепо, как бытовую историю — неинтересно. Отталкиваясь от некоторых авторских подсказов, деталей (таких, например, как вывеска насчет «распродажи различных мук»), я определил жанр пьесы как трагический балаган. Мне вспомнились слова Горького о том, что, когда дерутся обезьяны, это не страшно, а смешно. Реплика Петра Коло - мийцева из горьковских «Последних» стала определением жанра: «трагический балаган».*

*От избранного жанра — к особенному музыкальному сопровождению, к мелодиям «балагана», «Коробейникам», известной песне «Ухарь купец»... Отсюда*

*же и образ карусели в оформлении, повторяющиеся ритмы кружения, и парад приказчиков, и их переключки между собой и с залом: «Поглядывай! Посматривай!»*

На примере сочиненного мной для «Детей Ванюшина» хора приказчиков очень хорошо видно, как жанровое намерение реализуется в постановочном приеме. В реальной провинциальной российской жизни приказчики, которые «по совместительству» были еще и сторожами, переключались с улицы на улицу, охраняя хозяйское добро. Фарсовая же, балаганная природа жанра предполагает прямое обращение к зрительному залу. Таким образом, обращаясь к зрителю: «Поглядывай! Посматривай!»,— приказчики как бы предлагали посмотреть на уродство человеческих отношений, на отца и сына, сбегаемых борьбой друг с другом, на этот мир корыстных отношений и лжи... «Поглядывай!!!»

Здесь я впервые попробовал прием хорового сказа, который потом развил в «Леди Макбет Мценского уезда». Однако смысл этого приема в двух спектаклях принципиально различен. Если в «Леди Макбет» хор эпичен, он рассказывает о событиях драматических, даже трагических и потому имеет действительно сказовую, песенную природу, то в «Детях Ванюшина» он звучит издевательски, ернически, балаганно. Поэтому и горьковские слова о дерущихся обезьянах были вынесены мной в текст зрительской программки: замысел ведь реализуется во всех элементах спектакля, начиная с афиш, тут нет мелочей...

Точно так же я люблю «поколдовать» над названием спектакля: не придумать какую-нибудь заумь или отсебятину, как это нынче модно, а именно найти, причем найти у самого автора. Так появился «Банкрот», так была найдена «Жертва века» — собственное, авторское название первой редакции «Последней жертвы» Островского...

*Язык сценического изложения определяет режиссер. Очень трудно этот язык разнообразить, с одной стороны, не уходя от себя, с другой — не превращая самовыражение в самоцель.*

*Я вспоминаю спектакли Дикого как разные постановки одного режиссера. Он великолепно совмещал себя с автором, но вместе с тем был узнаваем в каждой своей работе как ярчайшая художественная индивидуальность. Всегда чувствовался огромный темперамент Алексея Денисовича, его приверженность ярким, предельным краскам, замечательное чувство русской национальной стихии. И все это при поразительном знании театра.*

*Есть режиссеры, которые постоянно разрабатывают один тип спектакля. Читаешь на афише одно название, потом другое, а смотришь один и тот же*

*спектакль, растянутый на много вечеров. Такие режиссеры проблему жанра перед собой вообще не ставят. Часто это происходит оттого, что режиссер не понимает автора, его писательской индивидуальности, особой стилистики изложения. Нельзя, например, Сухово - Кобылина решать приемами, нужными для пьес Б. Рацера и В. Константинова.*

*Известных жанровых определений не хватает, мы придумываем новые, соединяем несоединимое, а когда повторяем одни и те же формулировки, не всегда исходим из существа.*

*Чаще всего, пожалуй, мы ставим сегодня трагикомедии. Это очень емкий синтетический жанр. Подобно тому, как это бывает в действительной жизни, он объединяет трагическое и комическое, обнаруживает дополнительные возможности сценического искусства. Однако далеко не все, что мы называем трагикомедией, соответствует этому жанровому определению.*

Действительно, это очень ответственный момент — поиск определения жанра. И, к сожалению, как часто приходится наблюдать типичный случай: режиссер «прилепляет» жанровое название к пьесе, которая никаким боком к этому жанру отношения не имеет. Сколько приходится слышать о «трагедиях», замысленных по поводу «Чайки» или «Дяди Вани», «Бесприданницы» или «Егора Булычева»! Ни в чем, пожалуй, столь явно не проявляется режиссерская безграмотность, как в вопросах жанра и стиля! А уж с трагикомедией — совсем беда. Очень модно стало все подряд называть трагикомедиями. И это понятно: сейчас куда ни посмотри вокруг — все сплошь трагикомедия! Но мы же все - таки профессионалы! Мы должны точно понимать содержание употребляемых нами терминов! Может быть, это особенно важно, когда дело касается трагикомедии, жанра, отражающего особое — трагикомическое— мироощущение, когда сознание художника находится в отчаянном, расколотом состоянии, когда он изуверился во всех общепризнанных ценностях и не знает, что предложить взамен. Этот жанр имеет самое прямое отношение ко многим произведениям Шекспира.

Репетирую «Как вам это понравится». Принято думать, что это легкая фантазия гения, эдакая пастораль. Но когда начинаешь читать ее сегодня, испытываешь совсем другие, отнюдь не пасторальные, ощущения.

С этой пьесой у меня очень давние отношения. Будучи учеником девятого класса, я посмотрел «Как вам это понравится» у ермоловцев в постановке Хмелева. Спектакль помню плохо, зато никогда не забуду, как написал на него рецензию, называющуюся «Как мне это понравилось», и

отправил ее в редакцию, а на другой день, надев шляпу, отправился покупать газету, убежденный, что мой труд уже опубликован. И ведь действительно опубликовали, правда, недели через две. Но что же мне тогда понравилось? Помню ощущение того, как радостно раскрываются люди в лесу, обретая в общении с Природой совсем иные, нежели в своей прежней жизни, качества, при этом причина их ухода в лес была совершенно неважна. Отсюда и легкий, пасторальный комизм всех перипетий. Сегодня же мое внимание приковано именно к причине ухода героев в Арденнский лес. А причина эта весьма неблагоприятна: произошел дворцовый переворот, младший брат изгоняет с герцогского престола старшего, являющегося законным властителем, по поводу переворота в замке праздник, пьянство. Героем дня становится любимый боец брата - злодея, который калечит всех подряд во время торжества. И вот от этого ночного пьяного разгула мы переходим в Арденнский лес, где гуляет еще тень Робин Гуда, где расцветает любовь, где скидывают они свои доспехи и наряды, где обнажается человеческое естество. В этом добром Арденнском лесу открывается человек перед человеком, в людях пробуждаются первозданные, еще не сформировавшиеся прекрасные качества. Я пытаюсь довести атмосферу леса до такого накала, когда зрителю захочется все бросить, оставить все худое в своих замках и уйти вместе со мной, вместе с шекспировскими героями в Арденнский лес. Однако при этом нельзя ни на минуту забывать о причине ухода, о беззаконии и беспутстве, о том, что герцогством правит жестокий тиран и узурпатор. Тогда это — трагикомедия. И тогда это, очевидно, уже не пастораль в стиле Ватто или Фрагонара, не пастельные тона и оттенки, а — сочные мазки, жизнелюбие, вполне плотские персонажи в духе Рубенса...

*Сейчас можно обнаружить соединение театра с «цирком», народной «каруселью», использование приемов ярмарочного балагана и т.п. Сами явления не новы для нашей сцены. (Вспомним 20 - е послеоктябрьские годы, опыты Мейерхольда, других деятелей юного революционного искусства.) Важно лишь, чтобы эти жанровые «сплавы», эти «приемы» предельной яркости, активности были оправданны, внутренне необходимы, плохо, когда «балаган» на сцене возникает безотносительно к содержанию пьесы.*

*Тенденция к жанровому многоязычию в сегодняшнем театре плодотворна и закономерна. Нельзя ограничивать многообразие жанров. Театр должен использовать все богатство выразительных средств, которыми он может формулировать образ. В этом многообразии — безграничность возможностей реалистического искусства.*

И что еще крайне важно — определение стиля постановки. К словам «комедия», «трагедия», «драма» необходимы прилагательные, дающие представление об оттенках стиля. Обобщенное, неконкретизированное определение жанра, например «трагикомедия», лишает замысел эмоциональных нюансов при его воплощении. Поэтому мне так дороги двойные жанровые наименования: «трагифарс», «трагический балаган», «драматический фарс». Раньше этому как-то не придавалось значения, а сейчас, я убежден, в подобной диалектике подхода к жанру, в поиске его стилевой конкретизации — залог неоднородности режиссерского решения, шанс быть услышанным сегодняшним зрителем, который не приемлет бесспорных истин, убожества мысли.

При этом не менее важно, что послужило причиной поиска жанрово-стилевого решения: стремление пробиться к сути произведения или намерение удивить собой, эпатировать, «выпендриваться». Как определить жанр того кошмара, который я видел в спектакле Л. Додина «Клаустрофобия»? Это откровенное желание понравиться там, «за бугром». Выбираются отрывки из современной драмы, на сцене испражняются, подтираются, подмываются, живут по шестеро одновременно, изъясняются матерно. Потом из этого делаются опера и балет и вся эта гадость вываливается на бедного зрителя. Причина одна: удивить недозволенным. Впервые в жизни мне было так бесконечно стыдно находиться в театре. Невыносимо стыдно и противно! Это страшное явление, особенно, если учесть, что найдутся милые критики и критикессы, которые по своему полному идиотизму завтра превознесут эту гнусность и объявят ее вершиной современного искусства. И все это происходит в русском театре, театре Станиславского, Немировича, Вахтангова... Кстати, это Вахтангов сказал, что жизнь на сцене должна быть жизнью на полтора метра выше, а не на шесть метров ниже действительности. Думать о жизни высоко — дать зрителю надежду, дать ему глоток свежего воздуха; «полезть вниз» — оскорбить его, нахамить ему.

Хочется все-таки сохранить уважение к своей профессии, к делу, которому отдана жизнь.

*В свое время я решил поставить пьесу украинского драматурга Ю. Яновского «Дума о Британке». Действие ее происходит в селе, которое первым установило на Украине Советскую власть. Село состоит из «британов», то есть из бритых, — его обитатели вернулись из царской ссылки.*

*Я начал читать пьесу, не взглянув на титульный лист, и понял: это комедия! Как трагедия пьеса сегодня прочитана быть не может. Материал отодвинут временем и воспринимается иначе, чем в период написания пьесы. Ставить ее*



сейчас в том жанровом ключе, который предложен автором, просто невозможно.

Мне услышалась в «Думе о Британке» бабелевская интонация. Мне увиделась в ней насмешливая добрая улыбка, мудрый прищур драматурга. Когда мы смотрим на репинских «Запорожцев», пишущих известное письмо, текст которого лучше не оглашать, мы восхищаемся сильными, свободолюбивыми богатырями и вместе с тем ощущаем острый, насмешливый глаз великого наблюдателя жизни, передвижника И. Е. Репина. Читая пьесу, я ощутил то же самое. Да, гибнут, обидно, гибнут в финале люди. Ну, а что такое «Конармия» Бабеля? Юмор и драматическая правда прежде всего. Читая пьесу Яновского, я смеялся. Над наивной героикой ситуации, над ремарками автора, да и сами участники развертывающихся в пьесе событий вызвали улыбку. И одновременно будили мои собственные воспоминания.

В один из первых, самых трагических месяцев войны я тащил седло из Ярцева в Смоленск для того, чтобы получить лошадь взамен убитой. Тащил на себе, под огнем. Ведь если седла не представишь, лошади не дадут. А люди, несмотря на трагизм общей ситуации, видя человека под седлом, хохотали до слез. В двух шагах отсюда — война, смерть, три дня мы не ели хлеба, выпили спирт из противогозлов, выскребли остатки пчелиного меда из брошенных ульев... И смеялись, смеялись, несмотря ни на что.

И я подумал: вспоминая те давние, первые послереволюционные годы, очень трудные годы, сегодня не обязательно сосредоточиваться только на теме страдания. Из нынешнего далека видна и трагедия, и великая, простодушная, неистребимая веселость народа в испытаниях революции. В результате я решил ставить героическую комедию, былинку о гражданской войне.

Жанр спектакля может быть материализован только через отбор предлагаемых обстоятельств и логику поведения.

Постепенно по всей пьесе выстраивается цепочка событий, рассказывающих об удивительных, особенных днях гражданской войны, с учетом жанрового решения спектакля былины, думы, героической комедии, но не трагедии.

Спектакль «Дума о Британке» — еще один очень доказательный пример по части сдвига жанра. Когда - то эту пьесу ставил Ф. Каверин и еще, по - моему, Камерный театр. Я читал

множество рецензий на эти спектакли. Все они свидетельствуют о полном провале обеих постановок. Беда заключалась в том, что пьеса прочитывалась постановщиками как драма. Литературный материал, очевидно, такой нагрузки не выдерживал: не хватало психологической проработки характеров, подробности в обрисовке предлагаемых обстоятельств. Мы же пошли по пути создания романтической баллады, и такой поворот жанра обеспечил спектаклю успешную жизнь в течение двух или трех сезонов.

*Пьеса В. Шукшина «Энергичные люди» сюжетно проста: жена, пристрастно мужа - спекулянта, написала обо всей компании жуликов письмо прокурору. Общая задача «энергичных людей» — ликвидировать письмо. Но о чем вообще пьеса? Если увидеть в ней только историю современных жуликов, вряд ли можно рассчитывать на серьезный успех. Каждое произведение должно в конце концов чему - то научить зрителя, а чему может научить впрямую рассказанная история Аристарха и его дружков? Не спекулируй? Такой лозунг вряд ли имеет смысл кинуть в зрительный зал.*

*Мы хотели поставить спектакль о людях, для которых нет ничего святого, которые не только совершают финансовые махинации, но самим фактом своего существования угрожают нравственным ценностям нашего общества. Все творчество Шукшина буквально пронизано добрым отношением к человеку, борьбой за духовное в человеке. В «Энергичных людях» нет таких людей, несущих в себе лучшие человеческие свойства, о которых Шукшин рассказывает с проникновенной, какой - то щемящей интонацией, но ставить спектакль необходимо именно с позиций хороших героев Шукшина, от их имени осудить «энергичных людей», которые крадут, да еще и «философствуют», «объясняют себя». Стилистически «Энергичные люди» — произведение весьма своеобразное и при всей своей простоте для воплощения очень сложное. Здесь явное нарушение бытовой правды. Автор взял ситуацию анекдотическую. Трудно представить себе историю Аристарха Владимировича и компании как некую «вытопись» наших дней. Автор определил жанр слишком общо — «повесть для театра». Интонация здесь действительно повествовательная. Но с самого начала, с момента авторского представления действующих лиц по радио, мы улавливаем иронические звучания, а в дальнейшем — сгущенность, гиперболизм каждой характеристики. Как выразить остроту, сатирическую активность*

авторского подхода к «энергичным людям»? Объективизм в пьесе лишь видимый. Шукшин своих героев не приемлет страстно, бесповоротно. Он пишет не бытовую, но гротескную, фантасмагорическую комедию. Мы с режиссером Б. Кондратьевым решили поставить спектакль как комментарий театра к жанровой зарисовке Шукшина, учитывая при этом еще один наиважнейший момент — некоторый сдвиг в психике персонажей, абсолютно соответствующий необыденной, внебытовой логике автора.

Мы попробовали два обстоятельства — «скучно» и «страшно» — сделать самыми действенными в создании атмосферы спектакля с первой же картины, когда над героями еще не нависла угроза письма к прокурору.

Компания пьющих людей в кабинете Аристарха — как альпинисты перед восхождением на Эверест: сидишь на привале и думаешь, что главные опасности впереди. Они сидят на полу, без пиджаков, в импортных помочах. Это — «рыцари алкоголя». «Гости шумели» — сказано в пьесе. У нас — сидят молча. Тишина — наш комментарий к действию. Скучно, тягостно скучно.

Все, что происходит на сцене, совершается ритуально. «Летят», потом пересаживаются на «поезд», катят колеса — украденные шины. Все всерьез. Это игра без смеха, с огромной сосредоточенностью, для которой есть физическое обоснование — каждый «загрузил» в себя пол - литра, и, для того чтобы устоять на ногах, необходима сосредоточенность.

Артистов все время тянуло на анекдот, но именно в сосредоточенности действий персонажей — желание забыть о том, что им «страшно».

Конечно, сегодня история, рассказанная Шукшиным, выглядит наивной пасторалью. Такое ли мы видим нынче на каждом шагу! Однако я не склонен отмахиваться от этой пьесы, как от чего - то безнадежно устаревшего. Более того, в ней свидетельство пророческого дара Василия Макаровича, он сумел предвидеть «новых русских», их образ жизни, их развлечения. Конечно, сегодня внешне все выглядит по - другому. Скажем, стоит на вечном приколе у Краснопресненской набережной Москвы - реки, чуть выше по течению Белого дома и Хаммеровского центра, большой, красивый белый корабль «Александр Блок». Стоит, подобно «Авроре», а на нем сияет надпись: «Казино». Паркуются рядом роскошные иномарки, а вместо матросов на палубу поднимаются элегантные дивы, которые бог весть какую несут там вахту. И видится мне среди великолепия интерьеров «Блока - Казино» все тот же Аристарх

Владимирович со всей братией, все так же они «едут», «летят», «плывут», все те же страх и скука преследуют их. Все то же отсутствие культуры и фантазии, полное незнание, как распорядиться своими «бешеными деньгами», но это уже не комедия, это — траги - фарс.

Надо сказать, ни мне, ни Товстоногову, тоже ставившему «Энергичных людей», не удалось подняться выше комедии - анекдота. Тогда по - другому и не могло получиться: нельзя было. А ведь замечательный автор Шукшин был так учен, что говорил: «Смеясь можно расставаться не только с прошлым, но и с настоящим!» — а сам, тем временем заглядывая далеко вперед; расставался смеясь даже с будущим, до которого ему не довелось дожить. Всем его произведениям без исключения — и рассказам, и новеллам, и фильмам — свойственна удивительно щемящая интонация. Ее корень — в любви Шукшина к своим героям, к чистым людям деревни, которых он явно предпочитал городским. И именно наличие этой щемящей интонации убеждает меня, что и в «Энергичных людях» можно было подняться над анекдотом, прорваться в трагический фарс. Не получилось. А жаль...

*«Бег» М. А. Булгакова. В самом названии автор предложил все — тему, проблему, эмоциональный образ. Бег. Бегущий человек. Бегущий от родины и от себя самого. Бег — позиция унижительная, а генерал Чарнота добегают в кальсонах до Парижа.*

*Каждый из героев бежит с родины по своим мотивам. Серафима и Голубков — люди, живущие под зеленой лампой Петербурга, бегут, не приняв революции, бегут в испуге от невиданного и неведомого, в эфемерном стремлении к прежним, покойным, комфортным формам жизни.*

*Сознательно борется, и жестоко борется, с революцией один Хлудов, человек колоссальной воли и таланта, он знает, против чего он, но не знает — за что, потому что к тому времени само понятие «дом Романовых» обесмыслено.*

*Позиция жестокого вешателя — страшная. Не случайно по пятам за Хлудовым следует убитый им солдат — больная хлудовская совесть, его навязчивая идея, кошмарный бред, приводящий к психическому заболеванию.*

*При постановке «Бега» необходимо решить — чьи «сны» написал Булгаков? В Художественном театре Немирович - Данченко в свое время вообще снял определение «сны» и написал — «действие». Для меня подобное решение неприемлемо. «Дни Турбиных» — это чеховская линия в творчестве Булгакова, а «Бег», «Мастер и Маргарита» — гоголевская, близкая к «Портрету», «Носу». Смешение*

*реального и ирреального, гипербола, фантазмагория, трагедийная символика — это гоголевская образность. В «Беге» метафоры особого рода.*

*Для меня «сны» — в первую очередь, сны Голубкова и Серафимы, двух людей, спасенных любовью. Я ставил спектакль о их возвращении, а «сны» — кошмары бега сквозь метели, сквозь тьму. Чтобы это стало очевидным залу, мы начинаем спектакль с конца, когда Серафима и Голубков идут назад в Россию. Голубков и Серафима читают текст ремарок вслух.*

*О кошмарах «бега» рассказывают выжившие, уцелевшие, говорят авторский текст, потому что в ремарках с особенной силой выражена образная природа «снов». Буквально каждая ремарка начинается: «Мне снился сон...» Восемь снов, которые снятся герою и героине, спасенным любовью, любовью возвращенным на Родину. Как передать это ощущение сна? В Театре Ермоловой использовался черный тюль, создававший атмосферу ирреальности происходящего. В Театре Маяковского на протяжении всех эпизодов в воздухе реет образ Божьей Матери. Появление иконы оправдано тем, что первый сон возникает как воспоминание о событиях, происходящих в церкви. Затем, оторвавшись от конкретики места действия, икона становится и образом надежды на искупление, и символом памяти о Родине. Действо, происходящее на фоне церковной утвари, предполагало молитву, молитву во сне вернувшихся в Россию людей, спасенных любовью. Мне не очень повезло с художником, оформление получилось слишком жестким и конструктивным. Я пытался спасти положение, напуская на сцену дым. (Теперь этим дымом пользуются все кому не лень, особенно на эстраде.) Надо сказать, эта пиротехника не способствовала созданию необходимой атмосферы. Сейчас руки чешутся еще раз попробовать вернуться к «Бегу», найти средства воплощения, адекватные замыслу. Но и сегодня я бы стал искать зыбкое ощущение воспоминания, молит - венность и ирреальность кошмарных снов.*

*Жанр спектакля я определил как библейскую притчу. В пьесе автор довольно часто устами разных персонажей цитирует Библию, почти каждому «сну» предшествует библейское изречение, и бегство — оно тоже древнее действие, люди «бегут» с тех пор, как они стали жить.*

*Исследование «бега» в жанре библейской притчи с элементами фантазмагии — решению этой задачи и должен быть подчинен поиск сценического изложения, отбор выразительных средств.*

*Возьмем для примера третью картину — допрос Голубкова: «Игла светит во сне...»*

*Предлагаемые обстоятельства: последний пароход уходит на Константинополь. Перед сдачей Крыма был такой случай: кончилось топливо для паровоза, и, чтобы не остаться у большевиков, пассажиры толкали поезд руками от Симферополя до Севастополя. Два факта — исторически известный и предложенный Булгаковым — дают представление о происходящем. Фантасмагория бега приобретает комический оттенок, который еще более усиливается оттого, что в пьесе все переодеваются, рядятся не в свои одежды. Генерал Чарнота изображает химика, Корзухин отрекается от жены, а Тихий, начальник контрразведки, ходит в штатском. Ритм жизни определяется ситуацией — все делается на ходу.*

*Что происходит в третьем «сне»? Какое в нем главное событие? Заставить Голубкова лжесвидетельствовать, что Серафима Корзухина коммунистка, а потом получить деньги — отступные с ее мужа - капиталиста. Такова задача. Что делается для ее выполнения? Есть набор действий, предложенный автором, их и надо реализовать.*

*Для того чтобы завоевать доверие Голубкова, Тихий угощает его папиросой, усаживает, успокаивает. Затем вынимает пистолет, угрожает Голубкову раскаленной иглой. Все это — инквизиция домашними средствами, ручными приемами, без механизмов, в условиях срочной эвакуации — игла раскалена на керосиновой лампе, как щипцы, которыми завивались горничные. Все впопыхах. Голубков падает, его приводят в чувство и заставляют водить ручкой по бумаге под диктовку, заполняют графу протокола. Первая попытка не состоялась, допрашиваемый рвет бумагу. Составляют новый протокол и т.д.*

*«Бег» не продолжение, а противопоставление «Дням Турбиных». В нем и время реальных событий: падение Крыма, бегство белых армий за море, в эмиграцию, в 1919— 1920 годах. Но в нем и время написания пьесы — 1928 год, когда история уже определила свой поворот, революция победила окончательно, многое по - новому открылось автору.*

Насчет «противопоставления» —это, думаю я теперь, не точно. Конечно же, «Бег» —именно продолжение «Турбиных», но продолжение в другой ипостаси, авторскую симпатию даже к

жестокому Хлудову убрать невозможно. Турбины боролись, у них еще была надежда, поэтому их борьба (по крайней мере для них самих) была вполне целесообразна. Герои «Бега» уже не борются, они бегут и сами не видят смысла в своем стремлении. Бежать нельзя, но и не бежать — значит погибнуть! Булгаков прекрасно понимал драматизм этой ситуации. Не случайно Сталин писал: «Это обеление белого движения», и, кстати, был прав. Не зря «Бег» был запрещен во МХАТе, не зря так мучительно трудно пробивались его постановки в советскую эпоху.

*Жанр надо определять точно — трагический гротеск, трагический фарс, неопубликованный репортаж, драматический лубок — как хотите. Дело, конечно, не в словах. Важно, чтобы в каждом конкретном случае режиссер находил неповторимое и четкое выражение стиливых и жанровых особенностей спектакля.*

Точное определение жанра — едва ли не решающее условие успеха воплощения режиссерского замысла. Мне приходилось в этом убеждаться неоднократно. Подтверждение тому — и «Дети Ванюшина», и «Банкрот», и даже «Дума о Британке». Но, пожалуй, еще очевиднее и интенсивнее становится вопрос поиска жанра в том случае, когда мы имеем дело с инсценируемой прозой. Ведь здесь изначально действуют совсем иные законы, рассчитанные не на зрительское, а на читательское восприятие. И жанры здесь другие, литературные: рассказ, новелла, повесть, роман. Таким образом, создавая инсценировку, режиссеру приходится самому формировать жанровую основу текста будущего спектакля.

Я все время задаю себе вопрос: почему никому не удаются «Бесы» Достоевского? Ведь речь идет о терроризме, о явлении суперсовременном для всего XX века! Однако неудача следует за неудачей. Мы хорошо помним, как в 1913 году «обложил» Горький спектакль Художественного театра «Николай Ставрогин», «обложил» по идейным соображениям загодя, еще даже до премьеры. Но при этом забываем совершенно, что сам спектакль отнюдь не был творческим достижением театра, находившегося в пике своей художественной формы. А теперь подряд несколько неудач: ужасный провал в Театре киноактера; нельзя назвать успешным опус Л. Додина в Петербурге; вяло и незаметно, несмотря на инсценировку аж Альбера Камю, прошедший спектакль в Московском театре Пушкина. Почему так? Думаю, дело в том, что нигде не было настоящей инсценировки, учитывающей законы жанра. Роман Достоевского упрекали в публицистичности, бытует мнение, что это вообще нехудожественное произведение. А мне кажется, что просто не найден градус эмоционального отношения к самому явлению терроризма.

Нечто сходное, наверно, происходит и с романом А. Белого «Петербург», над которым я сейчас работаю. Роман Белого тоже во многом о терроризме, он был в свое время поставлен во МХАТе - 2 - ом, и, несмотря на участие в спектакле Михаила Чехова, поставлен неудачно. А к 1928 году он был просто запрещен, так как совершенно не совпадал с тенденциями властей. Мне кажется, все, что Андрей Белый написал по отношению к событиям 1905 года, сегодня очень точно проецируется на наши девяностые годы. Кровавый отсвет терроризма придал особый характер нашим будням, нас уже ничто не потрясает, не возмущает, мы привыкли.

Моя задача — вернуть людям естественность реакций, научить их снова возмущаться насилием, научить снова ненавидеть кровопролитие. А это вопрос соотношения жанра и времени. Здесь нужно контрастное сочетание ужаса и сострадания трагедии с отстраненной оценкой, выражающейся в злой иронии, в откровенной насмешке. А это значит, необходимо поднять ситуацию романа — в изложении театром — до трагического фарса. Необходимо ощущение *крайности* всего происходящего, только тогда есть надежда достучаться до зрителя, до его сердца, его разума.

*Есть много компонентов, входящих в понятие «жанр». Приступая к работе над пьесой Брехта, например, необходимо помнить, что он немецкий драматург, что у него своя театральная система, нельзя также забывать и об особенностях русского театра, надо суметь перевести Брехта на язык русской театральной эстетики, связать с нашей театральной традицией.*

Вообще Брехт у нас получается плохо, по - настоящему можно назвать только две удачи: «Добрый человек из Сезуана» Любимова — до сих пор не превзойденная удача, давшая жизнь Театру на Таганке, да «Карьера Артуро Уи» в товстоноговском БДТ. Не получается у нас Брехт потому, что очень уж он нами социологизирован. Сегодня, когда мы начинаем избавляться от примитивизма идеологических догм и социальных схем, происходящая «размо - розка» дает возможность серьезного психологического анализа жизни человеческого духа на материале брехтов - ской драматургии.

Тут только нужно смелее рвать с закостеневшими традициями, избавляться от стереотипов и отживших представлений. Не случайно, когда я был в Германии (это случилось еще во времена ГДР), артисты очень хорошего Немецкого театра говорили мне о том, что традиции брехтовского театра мешают им так, как когда - то мешали нам традиции Малого театра. Я видел эти спектакли, в которых когда - то живые приемы превратились в выхолощенные трюки. Социологизированность театрального воплощения являлась помехой для постижения человека



на сцене, бесконечно сужала возможность реализации великолепных пьес Брехта. Думаю, что именно на пути раскрытия психологической стороны героев и ситуаций, на пути жанрового обновления, возможно, нам предстоит новое открытие замечательного драматурга — Бертольта Брехта.

*Что такое «синдикат нищих» Пичема, как не хорошо организованная, страшная, преступная в своей сущности мафия? Мафизм — язва современного мира. Всепроникающая преступность в союзе с монополиями, коррупция, захватывающая все области жизни,— вот что такое современный мафизм. Компания Мекки, по сравнению с тем что умеет и как организует дело Пичем,— всего лишь милые, старозаветные забавники. У Пичема другой уровень, другой масштаб. Бандит с философией, бандит, прикрывающийся фразой, одетый в «елейные» одежды религии, политик и делец вознесся над традиционным бандитом с ножом.*

*Спектакль в девяти брехтовских аттракционах. Начнет его уличный певец — Лицо от театра. Первое обращение в зал, ясное и откровенное. Это пролог.*

*Поставить почти кабаре — собрание аттракционов, «монтаж аттракционов», как писал в ранней статье 20 - х годов С. Эйзенштейн; монтаж, предполагающий сильнейшее воздействие на зрителя, сильнейшую ответную реакцию.*

*Уличный певец скажет перед выходом проституток: «Нищие нищенствуют, воры воруют, гулящие девки гуляют, уличный певец поет». И пойдет гимн бандиту, в котором один куплет поет сам Мекки. Мафия и проститутки поют про него — представляют бандита. Таким образом, с самого начала заявляется тема спектакля — проституированная жизнь, против которой будет направлено острие сатиры.*

*Это мое видение экспозиции. Зонги — комментарии всего происходящего на сцене. Мы, кстати, переписали зонги. Прежний перевод был слишком буквален, педантичен. Нынешний более свободен. Музыку для нас сочинил талантливый композитор Ю. Михайлов. Каждая тема получает развитие в зонге.*

*А дальше — события и действенная цепочка. Пичем готовится к рабочему дню. Он листает Библию. Выискивает новые лозунги для своего заведения, прежние устарели. Это очень серьезный документ — Библия. В ней можно найти нужную*

*цитату на все случаи жизни. Не найдя в ней, можно взять другую священную книгу, а может быть, и не священную. Пичем умеет дать религиозные и политические обоснования своему делу. Он постоянно обновляет свое заведение и соответственно меняет лозунги.*

*Затем приходит первый посетитель, его избили и прислали по адресу. Пришедший предъявляет претензии, он требует возмещения убытков. У него есть права. Он пришел в учреждение, где, по его убеждению, его должны принять, выслушать и компенсировать ущерб.*

*Но дело происходит в державе Пичема, здесь действуют другие законы...*

*Пока хозяин концерна обновлял «средства производства» и искал лозунги, у него украли дочь. Событие — именно украли.*

*В следующей сцене происходит свадьба в конюшне вора Мекки и украденной Полли.*

*Главной музыкальной темой здесь будет солдатский марш. Если мы делаем спектакль о мафизме, то союз полиции и бандита важнее всего.*

*Происходит свадьба. Коней из конюшни выгнали, вывели невесту. В белом, нетронutom, девичьем. Она отказывается войти, но Мекки уговаривает ее, не отпускает. Для него эта свадьба — сделка. Мы назвали всю картину «К нюшня», потому что брак в том обществе, о котором мы ведем рассказ, и есть конюшня.*

*Кто такая Полли? Первое, что всем постановщикам этой пьесы приходит в голову,—шлюха выходит замуж. Ничего похожего! Девочку с ее нравственными, сентиментальными, немецкими, буржуазными идеалами приводят в конюшню, в приют бандитов, где эти принципы и идеалы продаются за три гроша. Это почти трагедия. В финале девочка становится хозяйкой банды, отказывает своему мужу в помощи.*

*У Полли тоже есть зонг. Среди бандитов и воров она поет удивительную песню — трогательную балладу. Если сразу придет бандитка — неинтересно. Интересно, что делает «конюшня» с человеком.*

До чего же все было извращено и перепутано в нашем недалеком прошлом! Перечитываю свои собственные воспоминания о «Трехгрошовой опере», поставленной в ГИТИСе, и диву

даюсь, как сочетались тогда верные и точные решения с явными уступками времени, догмам, все тому же примитивному социологизму. Ну как можно было зонг Полли Пичем, в котором она призывает пиратов с трехмачтового брига разнести в щепки город и казнить подряд всех, на кого укажет пиратка Дженни, назвать «трогательной, сентиментальной балладой»! Вот до чего доходили мы в пафосе разоблачения язв буржуазного общества!

Самое любопытное: все то, что со всей непримиримостью бичевали мы, пользуясь драматургией Брехта, в чуждом нам «мире капитала», теперь в полной мере может быть отнесено к нашей собственной действительности. Но поскольку разговор пойдет уже не «про них», а про *нас*, — меняется все, меняется тональность разговора, меняется характер использования способов «очуждения» и «остранения», меняется жанрово - стилевая природа воплощения великой драматургии великого немца.

*Стремлением к расширению границ образной выразительности, к сценическому многообразию объясняется, мне кажется, появление в драматическом театре большого количества спектаклей музыкальных. Мысль, слово, музыка, пластика, когда они являются органическим сплавом, делают образ зримей, содержательней и дают огромные возможности для выражения проблемы. Воздействие музыки, пластики, вокала может быть просто сокрушительным.*

*Еще Станиславский советовал театру брать на вооружение драматического искусства музыку, пластику, фонотеку, без которых дальнейшее развитие театра будет обеднено. Меня поразило, что об этом говорил именно Станиславский, с именем которого мы связываем главным образом достижения театра психологического.*

*В свое время русские актеры проходили великолепную школу пластического, вокального и речевого искусства, играя в водевилях. Они органично сочетали психологическую углубленность игры с умением зажигательно спеть куплеты и станцевать. Достаточно вспомнить водевильные роли А. Мартынова, К. Варламова, В. Давыдова.*

*В середине 30 - х годов Немирович - Данченко поставил комический спектакль «Прекрасная Елена», по всем признакам являющийся тем, что мы сегодня называем словом «мюзикл». А что такое «Жирофле - Жирофля» в постановке А. Таирова в Камерном театре или его же «Опера нищих», знаменитый социальный памфлет*

*Брехта? Или «Мадемуазель Нитуш» у вахтанговцев в постановке Р. Симонова? А идеи Вахтангова, а студийные опыты Станиславского по соединению слова, музыки, движения? Ничто не рождается на пустом месте. Наш послереволюционный театр с его беспредельным разнообразием форм, идей, творческих экспериментов активно осваивал этот жанр.*

*Зритель тянется сегодня к такому типу театрального представления, особенно молодой зритель,— это для меня бесспорно. С мюзиклом иногда происходят недоразумения, особенно в области терминологии. Слова «опера» или «драма», например, никого не смущают, а мюзикл...*

Мне кажется, дело тут в национальной традиции. Му - зыка, как один из сильнейших элементов сценической выразительности, безусловно расширяет возможности драматического искусства любого народа, но отнюдь не является такой характерной особенностью русского театра, как театра американского, где мюзикл, собственно говоря, и родился. У нас все виды музыкального театра как - то трансформируются «на русский лад». Так было и с итальянской оперой, и с водевилем, который издавна сопутствовал трагедии в драматическом театре. Но если сравнивать замечательные русские водевили, скажем, с французскими, легко увидеть, что, несмотря на легкомысленную веселость, свойственную любому водевилю, в водевиле русском обязательно все - таки существует характер, обязательно проявляется какая - то очень важная для времени индивидуальность героя и сюжета. Эта тенденция настолько очевидна, что хочется сказать про русский водевиль: он тоже родился из гоголевской «Шинели»... Думаю, всякий музыкальный спектакль в русском театре несколько по иным законам строится, нежели в Европе или, тем более, в Америке. Это верно даже тогда, когда дело касается мюзикла. Именно по этой причине мюзикл еще не нашел в нашем театре своего настоящего места. Отсюда и всякие недоразумения — и теоретические и практические...

*Если в драматическом спектакле много музыки, песен, танцев и все это подчинено действию, выраженному словом, как бы аккомпанирует ему и усиливает его эмоциональное звучание, то это еще не мюзикл. И уже совсем мало общего имеет с ним спектакль, в котором музыка становится основой для вставных номеров, имеющих преимущественно развлекательное назначение.*

*Главный признак мюзикла: в нем музыка, пение, танцы, пластика ведут драматическое действие на равных правах со словом, причем все эти*

*компоненты органично переходят один в другой. Иначе говоря, в мюзикле литературная и музыкальная драматургия не дополняют друг друга, а составляют единое, неразрывное художественное целое. Поэтому, на мой взгляд, неверно именовать мюзикл жанром. Это новый вид сценического искусства, такой же, как драма, опера, балет, оперетта. Спор с тем, жанр ли мюзикл, не только терминологический, речь идет о вопросе, имеющем существенное, принципиальное значение. В самом деле, если мюзикл — один из драматических жанров, хотя бы и очень специфический, значит, драматические актеры должны уметь его играть, значит, нет никаких препятствий для обычного включения в репертуар. Но в том - то и дело, что драматические актеры, как правило, не подготовлены к участию в мюзиклах, хотя бы они были наделены музыкальным слухом и прошли курс танца и движения по программе наших театральных институтов. Ведь в мюзиклах надо петь, как это делают профессиональные вокалисты, танцевать, как профессиональные танцоры, владеть пластикой не хуже мимов, при этом обладать дарованием драматических актеров. Пытаться ставить мюзикл в обычные репетиционные сроки с «обычными» актерами — значит, проявлять величайшее легкомыслие и, откровенно говоря, идти на заведомый обман публики. Когда я слышу и читаю, что у нас появляется ежегодно на драматической сцене несколько десятков мюзиклов, мне и смешно и грустно одновременно. Я знаю, что зрителям предлагаются, по существу, вовсе не мюзиклы, а дилетантские опусы, содержащие посредственное пение, доморощенные танцы, невыразительную пластику... Да и сами «сочинения», самозванно присвоившие себе наименование «мюзиклов», как правило, не располагают к углубленной работе над образами.*

Я видел, как все это делается в Америке. Для мюзикла набирается со всего света труппа «первачей», имеющих блестящую пластическую и вокальную подготовку. В течение полутора лет они изо дня в день «долбят» свой спектакль, который тут же готовят в нескольких дублях; дубли эти потом разъезжаются по разным странам. За несколько лет каторжного труда исполнитель такого спектакля получает приличную сумму, позволяющую ему купить дом где - нибудь в Испании и спокойно уйти «на заслуженный отдых». В такой ситуации, конечно, можно добиться блестящих технических результатов, вопрос только — во имя чего? У нас действительно все происходит совсем по - другому.

*В чем отличие мюзиклов от обычных спектаклей с музыкой? Очевидно, и те и другие требуют определенного, строго дифференцированного к себе отношения, у тех и у других — разные проблемы. Мюзиклов, если говорить без обмана, поставлено у нас пока что совсем немного, спектаклей же, в которых музыка просто занимает много места, наверное, сотни.*

Это совсем не значит, что просто музыкальный спектакль, не являющийся мюзиклом,—это нечто посредственное. Отнюдь нет. Но я снова возвращаюсь к предложению: мюзикл— это другой театр, другой вид искусства, имеющий особые корни, у которых явно нерусское происхождение. На нашей почве с мюзиклом все происходит по - другому, иначе, чем в Америке. Поэтому очень интересно проследить, как традиции русской психологической школы влияют на природу воплощения на нашей сцене этого «не нашего» вида театрального зрелища. Это — первое. И второе — как повлияло проникновение в Россию мюзикла на постановку спектаклей, в строгом смысле слова мюзиклами не являющихся, но тем не менее использующих музыку как сильнейшее выразительное средство. В частности, это относится и к тем моим последним спектаклям, которые я условно называю «театральными романсами». Иначе говоря, произведение, первоначально не предполагавшее такую «музыкализацию», такую значительную и действенную роль музыки, становится по - настоящему музыкальным спектаклем, ибо этого потребовал замысел, сформировавшийся с учетом многих особенностей современного театра, театра мюзикла в том числе...

*Музыка дает спектаклю богатство эмоциональной атмосферы, а зрительскому восприятию — дополнительные возбудители. Она способствует доходчивости зрелища, что, по - моему, тоже немаловажно. Многие режиссеры, и я принадлежу к их числу, предпочитают, чтобы их спектакли нравились зрителям. Хотя, конечно, этим естественным желанием задача театра не ограничивается. С музыкой в технологию актерского и режиссерского мастерства проникают новые навыки, новые выразительные средства, что, безусловно, расширяет возможности воплощения драматического материала. Музыка нередко позволяет режиссеру найти свежее звучание привычным образам и конфликтам.*

*Конечно, далеко не все произведения большой литературы нуждаются в музыкальном элементе. Часто движению авторской жизни героев только помешали бы музыка, вокал и хореография. Иногда неумеренное употребление музыки в спектакле ведет к некоему эмоциональному огрублению, упрощению,*

*мешает раскрытию подтекстов, подменяет внутренние мотивировки, которые обязан вскрыть исполнитель.*

*Это не значит, что надо изолировать себя от экспериментов, надо пробовать новый и новый литературный материал в плане мюзикла. Вероятно, какие - то ошибки здесь неизбежны, но открытия, самые неожиданные, вполне могут быть. Разве можно было гарантировать успех «освоения» в мюзиклах романов Диккенса? Однако «Оливер», талантливый английский фильм, который шел на наших экранах,— блестящее опровержение всех сомнений в этом плане. Оказалось, что постановка этого мюзикла на лондонской сцене, а потом перенесение его на экран позволили обнаружить и выявить некоторые дополнительные особенности диккенсовского творчества: легкую внутреннюю пародийность, позволяющую в определенном ключе воспринимать мелодраматизм ситуаций, которые у любого другого писателя показались бы сентиментальными; гиперболу, гротескность в решении иных образов, иронию. «Оливер» — явная удача.*

*Другой интересный пример: неожиданное соединение с музыкой, переключение в новый жанр «Недоросля» придало пьесе Д. Фонвизина дополнительные выразительные качества, ибо вторжение музыки, на мой взгляд, здесь правомочно. Музыка и вокал приближают к нам героев, характеры которых лишены современной емкости.*

*Иногда «омузыкаливание», привнесение иных искусств на драматическую сцену вынуждено. Театры стремятся к «синтезу искусств» не от хорошей жизни: они понимают, что ту или иную пьесу зрители просто не станут смотреть, если она не будет «сдобрена» развлекательными музыкальными номерами.*

Надо сказать, что на этот счет у меня имеется богатый опыт наблюдений и собственных попыток. Так, в свое время, когда я отказался от постановки в Театре Сатиры «Свадьбы с приданым» Н. Дьяконова, ее подхватил Борис Ровенских, который, со своей любовью к баяну и народной музыке, всегда так или иначе музыкально оснащал свои произведения. Когда он выпускал премьеру, я пошел посмотреть, что у него получилось из этой, весьма далекой от совершенства пьесы. То, что увидел, поразило меня, я буквально изошел «белой завистью», наблюдая, как размахисто пользуется режиссер музыкально - пластическими средствами, употребляя их практически абсолютно вне драматургии. Вся комедия держалась на

замечательных хореографических дивертисментах, которые были интересны и тогда очень новы. После этого зрелища моя «Благочестивая Марта», поставленная у ермоловцев, которая и раньше - то не казалась мне большой удачей, совсем померкла в моих глазах: комедия плащей, никого не греющих, и шпаг, никого не колющих. И вот тогда, в полемике с Борисом Ивановичем, я взялся за некую «Ксению» — опус в драматургическом отношении еще более бедный, чем «Свадьба с приданным», и до сих пор вызывающий у меня внутренний озноб. Однако опыту этому я чрезвычайно благодарен, я попробовал ту щедрость выразительных средств, которую предполагает сегодняшний театр, благодаря этой «Ксении» я в каком-то смысле заглянул в будущее. На дивертисментах из этого спектакля, растасканных по концертам, некоторые артисты построили себе дачи, а я нет - нет да и вспоминал добрым словом этот грех своей профессиональной молодости, вымучивая на сцене Театра Маяковского какого-нибудь

очередного «Агента 00»...

*В той легкости, с какой театры научились с помощью музыкальных «вставок» привлекать внимание зрителей, пусть только самых непритязательных, таится серьезная опасность. Она напоминает о себе всякий раз, когда мы замечаем, что тот или иной режиссер начинает больше думать об обогащении театральной кассы, чем о духовном обогащении зрителей, ставя одними и теми же «синтетическими» приемами совершенно разные пьесы. Тогда обедняется драматургический конфликт, индивидуальные черты героев, а заодно и творческие индивидуальности актеров, которых режиссер побуждает к самостоятельным публичным вокальным и танцевальным упражнениям, несмотря на то что у многих нет никаких данных для этого.*

*Мера и отбор, ясность и благородство цели нужны в любом искусстве. И в мюзикле первым критерием оценки должна быть та польза, которую зритель получит от спектакля во всех аспектах — идейном, нравственном, эстетическом и даже... в развлекательном, потому что развлечение развлечению рознь.*

*Конечно, отбор выразительных средств для спектакля всегда определяется его «сверхзадачей». Когда мне говорят: это нельзя, это противоречит автору, — хочется спорить. Чему противоречит — духу произведения или устоявшемуся представлению о нем? Как часто мешает свежо воспринимать классический роман или пьесу наведенный на них «хрестоматийный глянец» или*



*их умозрительное, субъективное толкование. Если моя «сверхзадача» соответствует направленности произведения, если образы автора оказались созвучны сегодняшнему зрительскому восприятию, то, конечно, такие претензии не должны возникать.*

Вообще стремление расширить рамки выразительных средств драматического искусства — явление абсолютно понятное и глубоко закономерное. Если несколько десятков лет назад театру приходилось конкурировать преимущественно с кинематографом, то теперь нам нужно отрывать зрителя от экрана телевизора, от этих бесконечных серий, позволяющих обывателю подглядывать «в замочную скважину» жизнь целых династий миллионеров, которая разыгрывается в роскошных туалетах порою весьма приличными актерами. Это вынуждает режиссера драматического спектакля пускаться «во все корки», дабы пробудить интерес к сцене и живому артисту. И противопоставить «ящику» мы можем только яркую театральность, только те средства, которые не могут быть использованы никаким другим искусством. И если этот процесс не выходит за рамки хорошего эстетического вкуса, если обогащение выразительных средств не мешает постижению замысла, это обстоятельство можно только приветствовать.

Любопытная мысль: возможно, мюзикл потому и родился в Америке, что именно там индустрия кино, а затем и телевизионная потребовала от театра поиска новых выразительных возможностей значительно раньше, чем это произошло в Европе, а тем более — у нас. Но вот потихоньку эта волна докатилась и до России.

*Столкнувшись с музыкальным произведением, я понял, какая колоссальная разница между работой режиссера в драматическом театре и музыкальном, где партитура, музыкальная выразительность диктуют ту дисциплину творчества, которой мы в драматическом театре не обладаем.*

Я не говорю уж о тех трудностях, которые возникают в работе над мюзиклом перед артистом. Событийная природа здесь такова, что накал эмоций дает возможность актеру «впрыгнуть» в такое решение сцены, когда в кульминационный момент человек начинает петь и это становится органичной потребностью одновременно и героя и играющего его артиста. Я думаю, что в русском театре сейчас это все больше и больше становится не скажу — традицией, не скажу даже — необходимостью, но это становится практикой движения современного драматического искусства.

При этом русский артист все равно остается русским артистом, и это открывает, на мой взгляд, совершенно новые возможности «чужеродного» спектакля. Вся история постановки «Человека из Ламанчи» в Театре Маяковского — подтверждение тому. Я всячески старался обогатить сюжет, лихо сконструированный двумя американскими ловкачами, подлинными мотивами и текстами самого Сервантеса.

Такое решение потребовало артиста, действительно способного сыграть великие образы, написанные гениальным испанцем. И здесь была главная удача театра: восхитительный Санчо Панса Евгения Леонова и Дон Кихот, ставший одной из вершин актерской биографии Александра Лазарева. Думаю, решающую роль в возможности углубления замысла спектакля сыграла именно подготовка этих артистов в драматической школе, они смогли выполнить труднейшую задачу: соединить по сути развлекательное произведение с глубиной его классического первоисточника.

*Работая над «Человеком из Ламанчи», я ставил мистерию об одержимости верой в добро, верой в людей и искал образные средства для сценического выражения этой идеи.*

*Я ставил спектакль и о великой миссии художника в мире, о жизненной позиции художника, то есть о самом Сервантесе, который рассказывает о своем герое Дон Кихоте и в застенках инквизиции повторяет его героическую судьбу. Когда, восходя на костре, он слышит песню Дон Кихота, которую вместе с его героем поют люди, ставшие чище, лучше, бескорыстней,— он понимает, что вознагражден, что жизнь его будет продлена в веках, а творчество — бессмертно.*

*В колодезь человеческих пороков вторгается одержимый человек и заставляет людей на дне жизни задумываться над смыслом бытия.*

*Замысел «Человека из Ламанчи» — вознесение! — был подсказан мне «Капричос» Ф. Гойи и «Вознесением» С. Боттичелли. Замысел предполагал определенное образное построение и давал возможность уйти от быта, от исторической и этнографической достоверности.*

*Принцип решения — театр в театре. (Кстати, у Сервантеса есть замечательные слова о театре, в нашем спектакле они отданы Дон Кихоту.)*

*В тюремной камере возникает театр, значительно более суровый и современный по языку, нежели веселые ревью, приемы которых мне не хотелось использовать в данном случае.*

*Одной из кульминационных сцен в спектакле является драматическая сцена с зеркалами, решенная в пьесе совершенно иначе, чем у Сервантеса. Это одна из встреч, которые происходят на дорогах жизни. Я назвал эту сцену «каре»: герой окружен со всех сторон кривыми зеркалами, он видит в них себя не таким, каков он есть, а в искаженном, изуродованном виде.*

*Я видел в Польше, как после одного спектакля зрители, выходя из зала, попадали в систему кривых зеркал, которые режиссер выставил на их пути, и в них люди обнаруживали искаженные до неузнаваемости собственные лица.*

*Таким же примерно образом видит себя и Дон Кихот, попадая в «каре», подстроенное коварным Карраско, главным своим антагонистом, который олицетворяет деловое, трезвое, прозаически расчетливое и циничное начало жизни. По воле Карраско Дон Кихот увидел себя дряхлым, беспомощным смешным стариком и потерял веру в себя. Наступило крушение Дон Кихота.*

*А следующее звено — вознесение — утверждение героя, несмотря на его трагический конец. Смерть является тем гребнем, на котором как бы возрождается идея донкихотства.*

Такое решение стало возможным только благодаря моим замечательным актерам. Однако неожиданно и еще одно приобретение этого спектакля.

*Выдающийся критик Г. Бояджиев в своей последней книге «Душа театра» пронцательно заметил, что только мюзикл позволил театру найти сценический эквивалент «Дон Кихота», бытовой театр всегда невольно искажал стилистику, а из-за этого — смысл романа. Это важно, а то, что мюзикл «Человек из Ламанчи» далеко не исчерпывает содержание бессмертного творения Сервантеса, само собой разумеется, иначе и быть не может. Надо признать не только зависимость мюзиклов от их «первоисточников», но прежде всего их самостоятельность.*

И еще одно наблюдение.

*На одном из московских кинофестивалей я видел фильм «Человек из Ламанчи». Его словно для детей ставили и для детей играли. И режиссерский*

*просчет был там самым элементарным — все в фильме стало иллюстрацией. Когда условность, предложенная авторами, дается в безусловном изложении кинематографа, все становится фальшивым, несмотря на участие хороших актеров.*

У нас получается очень интересное сочетание: психологическая, реалистическая актерская школа и вид искусства, ориентированный изначально на зрелищность. Что видится здесь более важным? На мой взгляд, школа. Не случайно ведь ни в одном театре оперетты мюзикл не получается, а в драматических (я имею ввиду Россию) все - таки уже есть несколько удач. Мне представляется, все дело в наполнении музыкального спектакля теми качествами, которых нет у американских артистов и которыми русский артист восполняет недостатки своей музыкально - пластической и вокальной подготовки.

Однако, честно говоря, с технической стороны дела проблем возникает множество.

*В «Человеке из Ламанчи» вокальные партии написаны с расчетом на такие голосовые данные, о которых мечтают даже в опере. Музыкальные номера являются кульминациями — драматический кусок естественно перерастает в вокал и пластическое решение. Поэтому просто «номера», не связанные с драматическим действием, не годились, поставленные вне драматургии, они останавливали бы развитие спектакля и превращались в статичные вставки. Необходимо было найти такое решение, при котором наработанное в драме будет продолжено в пении и движении. Передо мной встала сложнейшая проблема — поиск драматургии каждого музыкального номера: а их в спектакле более двадцати. Музыкальный номер нужно было довести до выразительности, необходимой в драматическом театре. Балетмейстеры же, которые попадают к нам, в драму, как правило, выстроить в танце сюжет не могут, развивать и двигать действие в танце не умеют. Они мыслят другими категориями. Они ставят «номер». Я сменил трех балетмейстеров и сам выстраивал и организовал данные ими хореографические элементы в драматургию: в борьбу, в конфликт, в движение, чтобы сплав музыкального и драматического стал в спектакле органичным.*

С балетмейстерами —просто беда! Как только перед балетмейстером ставишь задачу вписаться в сюжет, вписаться органично в его развитие, учитывая не только музыкальную,

пластическую, вокальную, но и действенную стороны дела, наступает полное взаимное непонимание.

Чаще всего балетмейстеры начинают ставить номера, носящие совершенно отвлеченный характер, или, что еще хуже, устраивают хореографическую пантомиму в традициях приснопамятного драмбалета. Видеть не могу в балете эту наивную, пошлую, безвкусную пантомиму.

И так — каждый раз: или пантомима или отвлеченный дивертисмент. Вот и сейчас, ставя «Как вам это понравится», меняю третьего балетмейстера. Это сложнейшая художественная задача: сделать в спектакле органичным возникновение танца, да еще современного танца, с выразительностью синхронной пластики, когда, скажем, масса людей справляет в лесу свой праздник. При этом важно, чтобы танец не превратился в эстраду, кордебалет, а чтобы это стало органичной потребностью человека, доведенного в кураже до необходимости танца, — так возникают на гуляниях народные танцы. Я всегда вспоминаю в этом случае замечательные болгарские, армянские, молдавские танцы. И еще я думаю: какой же бесконечно талантливый человек Игорь Моисеев, который фактически создал новый вид искусства — театр народного танца. Каждый номер у него становится кульминацией эмоциональной выразительности национального танца. Вот такая хореография, такая пластическая выразительность мне и нужна. Да вот беда, Моисеев — один, да и ставить танцы в драматическом спектакле он не пойдет.

Что же тогда остается? Приходится, в конце концов, ставить танцы самому. Беру элементы, которые натренированы балетмейстером, и организую их в драматургию каждого эпизода. В танце, в пластической выразительности тоже должна быть драматургия, предполагающая движение, развитие сюжета. Вне развития действия в драматическом спектакле — будь он даже самый размузыкальный — ни один элемент существовать не должен.

Так и с вокалом. Только что я поставил спектакль, который так и называл: «Театральный романс». Русский романс — от народного до романса С.Рахманинова — стал лейтмотивом спектакля, органично вошел в его действие. Более того, он стал мне просто необходим при постановке этой старой, забытой пьесы А. Н. Толстого «Кукушкины слезы». Дело в том, что в истории героев, обретающих друг друга после десяти лет разлуки, нет ни одной любовной сцены. У автора весь сюжет держится на перипетиях обмана, затеянного для того, чтобы скрыть от жены нынешнее бедственное, почти нищенское состояние мужа. В течение одной ночи, когда происходят все события, герою и героине просто нет возможности объясниться: их ни на минуту не оставляют вдвоем. И в этой ситуации романс спасает положение, свои чувства герои выражают

в пении. Более того, романс обогащает произведение иронической интонацией чуть отстраненного взгляда на события, получается точный выход на жанр — ироническая комедия.

Думаю, сегодня мы имеем все основания говорить о совершенно уникальном явлении — о традиции русского музыкального спектакля. Традиция эта идет от русского водевиля XIX века (не случайно ведь и сам А. С. Грибоедов не гнушался писать водевили), затем мы наблюдаем активные поиски музыкально - пластической выразительности в драматическом спектакле первой половины XX века (нужно ли говорить, что все опыты А. Я. Таирова — я, правда, никогда этот театр не любил — были построены именно на музыкально - пластической выразительности). В настоящее же время русский музыкальный спектакль, обогащенный и прививкой, полученной от американского мюзикла, стал вполне самостоятельным и распространенным явлением. Не случайно запели артисты БДТ у Г.А.Товстоногова, не случайно в спектаклях М.А.Захарова артисты тоже слова в простоте не скажут, обязательно запоют или затанцуют.

Должен сказать, что, восхищаясь американским мюзиклом, я, тем не менее, всякий раз, видя зарубежную постановку, когда артисты кончают петь и начинают разговаривать, испытываю примерно то же чувство неловкости, что и в нашей отечественной оперетте. Русский драматический театр успешно восполняет недостатки музыкально - пластической тренированности своих артистов их великолепной психотехникой. Таким образом, особенности и качества русского актера оказывают значительное влияние на формирование режиссерского замысла, ибо, имея в своем распоряжении русского актера, а не, скажем, американского, режиссер, замысливая спектакль - мюзикл, обращается не столько к музыкально - развлекательной версии авторов этого мюзикла, сколько к его классической первооснове (мюзиклы ведь по большей части создаются на материале известных произведений большой литературы). Так, возможности артиста диктуют особенности режиссерского замысла, определяют степень его глубины и содержательности.

*Поиск образности составляет первоочередную задачу художника. Этот процесс не предполагает движения в одном направлении.*

*Содержание не существует вне формы, поэтому, думая о проблематике, мы одновременно должны думать и о средствах ее выражения.*

*Режиссеры любят говорить «я вижу». А зрителю безразлично, что он «видит», если это видение сценически не выражено.*

*Надо искать «большую правду», а она возникает лишь в том случае, если «маленькие правды», все детали и частности будут подчинены сверхзадаче и нанизаны на сквозное действие.*

*Художественный образ предполагает не «вообще» правду, а отобранную для данного образного концентрата. Нет правды на все случаи. Есть правда конкретного спектакля, которая образно соответствует данному автору и данному сценическому решению. Эта правда определяется эмоционально - образным «зерном» режиссерского замысла и стилистикой произведения. Во имя сверхзадачи и ищутся средства сценической выразительности.*

И опять думаю: как бы не напугать кого -нибудь этим замечательным и столь дискредитированным словом «сверхзадача»! Мы стали шарахаться от него, напуганные былыми обстоятельствами, вынуждавшими нас размахивать этим термином, как красным знаменем, обороняясь от чиновников и «искусствоведов в штатском». Какой колоссальный вред принесло это искусству! Засоциологизированному неправдой, идеологизированному и напуганному русскому театру грозило превратиться в нечто, напоминающее «моралите», в котором неправда существования человека на сцене предполагалась четко сформулированной идеологической установкой, направленной на воспитание в зрителе чувств смирения и патриотической покорности режиму. Точно так же и мы даже в школьных этюдах обязательно соблюдали эту «идейность». Еще бы, программа подразумевает этюды, где ученик должен действовать от собственного лица («я — в предлагаемых обстоятельствах»), а «я» советского студента не может вызывать и тени сомнения в его моральной устойчивости. И «запихивался» живой человек в сюжет, заведомо лживый, и убивалась его индивидуальность, калечилась личность, торжествовало вранье. Так порочность замысла искажает не только содержание, но форму. А профессиональная терминология здесь ни при чем! Поэтому давайте проверять средства сценической выразительности именно сверхзадачей, как оно принято еще со времен Станиславского.

*Современное образное мышление предполагает и метафору, и гиперболу, и символ, и все другие средства, которыми располагает театральное искусство.*

*Образное мышление доводится у иных режиссеров до парадокса: его начинают демонстрировать. Режиссеру не интересны ни артисты, ни смысл произведения, ему важно заявить себя. Тогда весь спектакль представляет собой, может быть, и интересные, но умозрительные шарады, знаки вместо образа, обозначения,*

*иероглифы, нуждающиеся в расшифровке. Артист в таком спектакле — один из рядовых, пассивных компонентов, а режиссура существует сама по себе и демонстрирует себя. Зрителю же остается ломать голову над кроссвордом.*

*Есть зрители, получающие удовольствие от разгадывания режиссерских шарад, зрители - снобы, зрители - эстеты.*

Никогда не забуду человека, сидевшего за моей спиной на «Гамлете» в театре Ю. Любимова. Он привел с собой товарища и весь спектакль объяснял ему, что будет делать занавес. Этот знаменитый занавес, который шили чуть ли не всем коллективом каким - то необычным способом, носил метафорический характер. В первом акте он полностью исчерпал свои возможности и дальше уже стал обузой для режиссера, а не его выразительным помощником. Но человек сзади все говорил с восторженным придыханием: «Вот сейчас он сметет...» И действительно, смотрю —сметает; неутомимый поклонник Таганки безошибочно предсказывал все дальнейшие движения и перестроения занавеса, разгадывал метафоры и символы. Он был совершенно серьезен и полон благоговения, а под конец сказал: «Вот за что я люблю этот театр». А я в это время думал со скукой: «Это выразительно? Да, выразительно. Но, как всякое выразительное средство, хорошо в меру. Нельзя этим злоупотреблять».

Разгадывание ребусов вообще не есть дело искусства...

*Образный язык режиссера может быть очень сложным, но он обязательно должен быть читаемым. Выразительные средства современного сценического искусства разнообразны. Психологический театр предполагает язык жизненной достоверности и непосредственное вовлечение зрителя в сопереживание. В эпическом театре изобразительный ряд может состоять из отвлеченных образов — здесь зрительское восприятие опосредовано, большая нагрузка ложится на мысль. Однако и в том, и в другом театре символ, метафора, аллегория, образ должны быть понятными.*

В свое время социологизация вызвала к жизни формы— «фортели». Сегодняшнее желание режиссеров нравиться «там, за бугром» — вызывает современный формализм. Что будет завтра?

*Театр может использовать в своих поисках средства смежных искусств, усваивать их завоевания и опыт. Режиссер и актер — люди, на которых в современном мире интенсивнейшим образом воздействуют все искусства и все средства массовой информации. Таким же влиянием подвергается и зритель. В*



*результате этих сложных процессов театр становится все более сложным искусством, объединяющим разные принципы зрелищности.*

*Важно только учитывать, что процесс взаимовлияния разных искусств не нивелирует каждое из них, но обогащает.*

*В записях, относящихся ко времени постановки «Чайки», Станиславский писал о том, что пьеса требует сочетания самых разных художественных стилей: «так — натурализм, так—реализм... так — в конце чистый символизм». И это в одном спектакле, не нарушая его целостности. Интересно, как оценили бы замечание Станиславского некоторые авторы критических проповедей о простоте формы, в качестве примера, как правило, обращающиеся к искусству Художественного театра. Но как поступить с «Горячим сердцем» в постановке Станиславского, которое было и мощно реалистическим, социальным, национальным повествованием о прошлом России, и гротескным, метафорическим комедийным действием в стиле народного лубка, балагана? Какими критериями определить простоту его формы? Внешними признаками? Количеством использованных режиссерских приемов? Сложная структура сценического образа отнюдь не исключает его высокой простоты — ведь есть разница между простотой пушкинской строки и простотой строчки из букваря.*

*Не менее сложна в режиссерской практике и проблема «чистоты стиля». Проблема эта не может решаться механически. И Вахтангов, и Мейерхольд, и многие другие мастера нашей режиссуры допускали соединение различных стилей в рамках единого целостного спектакля. Стремление раскрыть языком театра важнейшие жизненные процессы требует синтеза форм, контрастных приемов.*

*Главное — точное понимание режиссером, во имя чего он ставит спектакль.*

*Не стоит, разумеется, «тащить» в театр все, что под руку подвернется, всегда важно отдать себе отчет, какова будет окончательная стилистика постановки.*

*Каждый режиссер идет своим путем, ищет свои средства, отбор — дело абсолютно индивидуальное. Хорошо, когда режиссерская индивидуальность ощущается в спектакле. Плохо, когда режиссерский стиль подменяется манерой, «манеркой», когда режиссер единой отмычкой открывает все произведения.*

*Когда я смотрю спектакли некоторых режиссеров, я не могу отделаться от ощущения, что у них есть нормальный ход, через который можно беспрепятственно выйти с произведением на сцену, а они берут в руки врубовую машину и бурят где - то рядом.*

*Чем меньше попаданий в существо, тем больше внешних атрибутов. Так бывает решительно у всех режиссеров. Поэтому не о «почерке» своем надо заботиться, не о выражении себя, во что бы то ни стало, а искать образный эквивалент авторскому стилю и тому высокому, который вложил писатель в пьесу.*

Недавно я смотрел на выпускных курсах ГИТИСа (никак не привыкну к новомодному РАТИ) спектакли хороших мастеров. Особенно показателен был один, поставленный по новейшей прозе. Не могу назвать это удачей: переведенное на язык драмы произведение, отличающееся усложненностью литературной формы, оказалось лишено своих основных прозаических достоинств, не обретая достоинств сценических. Ведь законы драматургии одни, а законы прозы — другие, и даже законы движения сюжета в литературе и в драматургии — разные. Тем не менее, на кафедре все с гордостью говорили о постреализме, постмодернизме. Я же лично для себя еще раз понял, что любой авангард имеет в своем итоге обязательную конечную станцию. Это происходит потому, что он «упирается» в несоответствие правды жизни человеческого духа с формой ее изложения. Обязательно! И только подлинная правда психологического театра и традиции реалистического русского искусства — они бесконечны, по той причине, что открывают жизнь человеческого духа. А человек—главное выразительное средство в театре. И потому я думаю, что сегодня главный авангард—это как раз психологический театр. Авангард! И всегда так было и так будет. Потому что законы реализма, «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», основаны на возможностях человека, и постижения этого богатства— бесконечны.

В живом человеке существует та заразительная энергетика, которая ни в одном авангарде не может получить такого развития, как в русском психологическом театре.

*Какому бы жанру, какому бы театру ни принадлежал спектакль, прямая все равно идет по линии: автор — театр — зритель. И чем разнообразнее средства, которыми владеет режиссер, тем интереснее будет его решение. Овладевать этим разнообразием необходимо, подлинный профессионализм в нашей профессии не только решает успех или неуспех спектакля, но и дает возможность не повторять себя.*

*Мизансцена не интересует меня сама по себе. Когда мне говорят, что мизансцена в спектакле не выражает мысли, я могу ответить, что и в жизни физическое действие не всегда является подтверждением или раскрытием мысли или слова.*

О «мизансцене» любят поговорить. Я даже готов согласиться, что «мизансцена — язык режиссера», как назвал ее покойный Оскар Ремез. Но, во - первых, не только мизансцена является средством выражения режиссерского замысла, а это значит — не она одна имеет право претендовать на звание режиссерского языка, она — только одна из составных частей этого языка. А во - вторых, мне думается, мизансцена в театре не играет все - таки такой существенной роли, как, скажем, в кино, где она вместе с вопросами композиции, раскадровки, смены кадров действительно становится одним из самых существенных элементов режиссерской профессии. И правильно, что кинорежиссеров всему этому специально обучают, что же касается театра, то здесь ко мне с опытом приходит некая, я бы сказал, легкомысленность по части мизансценирования. Ведь с самого начала ясно: есть смысловые мизансцены, которые вместе с замыслом уже предполагают некую метафоричность изложения того или иного момента спектакля, где сосредоточен собирательный образ постановки. Но ведь таких мизансцен может быть одна, две, ну от силы — три на акт. Остальные мизансцены — проходные, и роль их вполне служебная.

*Спектакль, состоящий из одних «смысловых» мизансцен, смотреть трудно. Если бы я стремился сделать все мизансцены, например, в «Трамвае «Желание» обязательно «смысловыми», я должен был бы заставить исполнителя роли Стенли все время быть мускульно напряженным и боксировать с грушей (как это и было сделано в одном спектакле). Столь примитивная иллюстрация сущности характера невозможна в драмах Т. Уильямса.*

Но и в том случае, когда мы имеем дело не с примитивом, а с высоким искусством, перегруженность смысловыми мизансценами мешает нормальному восприятию спектакля или фильма.

Смотрю последние картины А. Тарковского. Частокол метафор не дает возможности просто проследить за человеком, ибо каждое движение нагружено этой необходимостью метафорических изложений. Вот идет замечательный артист О. Янковский по дну иссохшего бассейна с горящей свечой. Идти трудно, свеча вот - вот потухнет. Я это уже понял, но артист

снова и снова начинает это изводящее движение; но ведь когда зритель все понял, ему становится не за чем следить и (зачем врать?) становится просто скучно.

Это — в кино. Думаю, что в театре подобное уже совсем невозможно. Невозможно лишить артиста живого процесса и нагрузить его идеологией, рассудочным осмыслением каждого своего движения, которое в этом случае в ходе репетиций строго отбирается. Это уже какое-то сектантство. Лишенный раскрепощенности, лишенный возможности вызвать зрительское сопереживание (а это — главное в русском театре!), бедный актер должен все время демонстрировать эти самые отобранные метафоры, нагромождение которых так утомляет зрителя.

Мизансцена хороша, когда она не навязчива. В моей практике лучшие мизансцены рождались на репетициях непреднамеренно, когда самая обыкновенная правда становилась произвольно метафорой. Я не могу представить, что сам перед собой поставлю задачу: «Здесь я выстраиваю символ!» Этим я не занимаюсь. Непредсказуемость — вот что интересно...

*Мизансцену следует искать в соответствии со стилистикой автора, и то, что возможно в произведениях Шекспира, покажется странным в пьесе Чехова.*

*На первом курсе ГИТИСа у меня в «Юлии Цезаре» была такая мизансцена: убитый Юлий Цезарь лежит в Сенате, а Антоний, перед тем как начать свой знаменитый монолог, переступает через собственную жертву. Сегодня я от этой мизансцены отказался бы, потому что она иллюстративна. Образно это решение? Может быть. Но подлинная образность ничего общего с прямым подсказом со сцены не имеет. Наверное, сегодня я увидел бы в «Юлии Цезаре» что-то другое, не только поверженного титана, а, например, мысль о том, что террор рождает кровавую борьбу, беду в государстве. И внешнее выражение, естественно, было бы другим.*

Подобных «узловых мизансцен», настырно кричащих о своей «метафоричности», можно надумать, сидя в кабинете, очень много. Беда в том, что они иллюстративны и умозрительны.

В юности я очень гордился тем, как придумал появление Ромео под балконом Джульетты. Ромео прыгает через ограду в сад Капулетти, а сад — весь в репьях и шиповнике. Сцена решена на кругу, круг вертится перед зрителем, и Ромео — отнюдь не балетный мальчик в рейтузах — продирается сквозь колючие заросли и приходит к балкону изодранный, весь в крови. Мне очень нравилась эта идея. Но потом, в одном из студенческих спектаклей, я попробовал ее реализовать. И оказалось: насколько же интереснее все, что рождалось у артиста

импровизационно, чем эта моя «домашняя заготовка»! Куда интереснее оказалась вся эта история в атмосфере зачумленной Вероны, когда горят костры, стреляют в чумных, когда в это время идет бал и молодые люди рвутся друг к другу не сквозь банальные кусты, а вопреки всем обстоятельствам. И это естественно: речь ведь идет не о поиске выразительности «вообще», а о поиске средств, адекватных авторским. Ромео с ободранными коленями и локтями не соответствует напряженности поэтики Шекспира. «Чума на ваши дома!» — вот камертон образной выразительности этой трагедии.

*Пять страниц монолога в «Беседах с Сократом» Э. Радзинского... Что можно с ними постановочно, мизансценически сделать? Человек стоит перед судом и произносит доводы в свое оправдание. Здесь интересно движение мысли, а не перемещения в пространстве фигуры великого ученого.*

*В «Человеке из Ламанчи» копье, щит и шлем Дон Кихота, которые лежат на первом плане, становятся предметами молитвы людей — вокруг них строятся кольцевые, опоясывающие, «смысловые» мизансцены. Для меня здесь важно было сказать о том, что люди порочные, люди «дна» «одон - кихотились», прикоснулись к иному способу жить. И я искал пластическое выражение этой мысли, некий образный символ в самом расположении людей на сцене.*

*Не соглашаясь с тем, что всякая мизансцена должна быть смысловой, я вместе с тем признаю огромную образную функцию пластических и мизансценических решений.*

*Я не фиксирую мизансцену, когда она носит характер простого передвижения по сцене. Фиксирую только тогда, когда она несет смысловую нагрузку. В спектакле может быть четыре - пять таких опорных для выражения режиссерского замысла мизансцен, о них и надо думать. Этой стороне воплощения следует придавать больше внимания, в нынешних спектаклях она порой неряшлива.*

*Необходимая мизансцена может появиться уже на первой репетиции. Но, однако, не стоит сразу это декларировать, иначе начнется ее фиксация актерами, мизансцена может стать формальной, демонстративной.*

*Бывает и так, что выразительнейшее пластическое решение рождает случай, как было у Лобанова в «Дачниках». Одна из самых впечатляющих мизансцен появилась совершенно неожиданно на генеральной репетиции, когда спектакль был уже готов. Сулова в этой постановке играл В. Лекарев. Он все время спотыкался*

*на сцене, потому что художник Б. Волков сделал не слишком удобный станок. На генеральной репетиции режиссер попросил исполнителя слезать по ступенькам, но Лекарев за что - то зацепился, упал и пополз за кулисы на четвереньках. Так это и осталось в спектакле.*

*Когда сегодня пишешь об этом «уползании» мещанина Сулова, слова кажутся грубыми, буквальными. Действительно — острейшее и опаснейшее решение. Кто - то, наверное, смог бы лишь формально выполнить его. И тогда — прямая иллюстрация суловских слов о животном существовании. Замечательный актер Лекарев полз на четвереньках не потому, что так случилось, не потому, что велел режиссер, а потому, что не мог иначе. Прием оправдывался живым и предельным существованием актера в образе. Родившаяся от случая мизансцена подтверждала и раскрывала сущность одного из самых отталкивающих горьковских персонажей — фашиствующего и юродствующего инженера Сулова. Решение, родившееся случайно на репетиции, стало смысловой мизансценой спектакля, образом точным и емким.*

Конечно, не только случайное и импровизационно найденное решение обязательно оказывается наилучшим. Точно так же глупо отрицать необходимость домашней работы режиссера по поиску выразительных средств. Но эта подготовительная деятельность, это фантазирование обязательно должно быть направлено на проникновение в суть произведения, на поиск его смысла, может быть даже — тайного смысла.

Скажем, ставя «Кукушкины слезы», пьесу, где, казалось бы, вообще не просматривается тема театра, я на первой же репетиции заказал постановочной части (поскольку художником был я сам) театр, отраженный в озере. На первой же репетиции! Я знал, что понадобится этот театр, заимствованный из чеховской «Чайки», только в финале спектакля всего на минуту - полторы, но он был мне необходим так же, как необходимы вспыхнувшие изнутри колонны. Я знал заранее, что все это обязательно будет в спектакле, потому что речь в нем идет о людях, построивших в своей мечте театр на колдовском озере. Смысловые мизансцены рождаются с замыслом. Если какие - то из них попадают потом в спектакль — хорошо, но если весь мизансценический рисунок состоит из одних метафор, загадок, кроссвордов — беда.

*Путь к интересному художественному итогу чреват неожиданностями и требует активизации всех компонентов в процессе работы. Однако, повторяю, сверхзадача всегда должна существовать в режиссере, иначе все распадется,*

*поплывет в разные стороны. В конце концов, всегда ведь можно сказать так, а можно иначе. Надо найти то, что наиболее точно выразит смысл конфликта.*

*Когда я ставил «Трамвай «Желание», я хотел показать Америку люмпенов и мещан, среду, рождающую современный фашизм, а в одном из основных героев — Стенли Ковальском — чудовищный продукт капиталистического мира, человека - раба, мечтающего стать господином, карабкающегося по головам к достижению своей цели. Меня спрашивали, кто будет ставить драки. А я об этом и не думал. Самой драки, по - моему, вообще на сцене быть не должно. Фантазия зрителей значительно лучше работает, если драка происходит не на сцене, а за ее пределами. Должна быть расправа, расправа отвратительная и куда более страшная, чем просто драка, как бы хорошо она ни была поставлена.*

*Меня интересовала трагедия Бланш, которую я хотел противопоставить миру Стенли. Я искал выразительные средства, с помощью которых можно было бы воплотить эту трагедию, минуя то, что у автора, кажется, лежит на поверхности — «и всюду страсти роковые». Я прежде всего искал цепочку действий, чтобы максимально выразить конфликт, который возникает сразу, как только Бланш появляется в доме сестры. Последнее пристанище, о котором она мечтала, оказывается ее последним «полем битвы» в этой жизни.*

Я часто задаюсь таким вопросом: вот говорят— индивидуальность артиста имеет свои границы. А индивидуальность режиссера?

Вся методология русского театра предполагает воз - вращение творческой индивидуальности художника —актера ли, режиссера ли —к себе. Так вот, если в тебе нет автора», или, во всяком случае,— «соавтора» этого произведения, то браться за него не надо. Соответствие и соотнесение с автором— обязательны!

Это, наверно, возвращение в каком - то смысле к великой книге А. Д. Попова «О художественной целостности спектакля». Целостность... Она возникает только тогда, когда есть созвучие авторских индивидуальностей режиссера и драматурга. Скажем, я видел почти все спектакли Мейерхольда. В спектаклях этих (а ведь Мейерхольд—безусловно гений режиссуры!) целостность возникала далеко не всегда. Островский, например, по - моему, был абсолютно чужд ему. Поэтому и остаются в истории театра от «Леса» одни гигантские шаги, на которых летают Аксюша и Петр, качели, на которых любезничают Улита и Аркаша, да еще зеленый парик Булатова. Замечательных, чисто лабораторных блесков и откровений гения, которые возникают

вне совпадения с автором, в спектаклях Мейерхольда колоссальное количество. А вот почему все кому не лень задевают и толкают бедную Гурмыжскую, почему на переднем плане идет какое-то строительство — все это оставалось вне воздействия на зрителя. Думаю, именно поэтому для меня в детстве было всегда тяжелым испытанием посещение спектаклей Мейерхольда, на которых, к слову сказать, сидело часто не более половины зала.

Когда же дело касалось Маяковского, Вишневского — Мейерхольд был в своей стихии, здесь ему не было равных. Вероятно, так же было у него и с Блоком, с Лермонтовым. Правда, «Маскарад» я видел уже в руинах, по которым можно было только догадываться о былом величии спектакля. Знаменитые декорации Головина пообтрепались до неприличия; Юрьев — Арбенин, как гастролер на концерте читал монологи. И, тем не менее, было понятно, что этот спектакль мог быть событием.

Даже великолепная затея Эйзенштейна и Александрова с «монтажом аттракционов» по поводу «На всякого мудреца довольно простоты» Островского — не что иное, как иллюстрация на тему полного несоответствия выразительных средств стилистике автора. В таком спектакле очень эффектно подается индивидуальность художника-новатора, его особенность и непохожесть на других, но ни о какой художественной целостности в данном случае речи быть не может.

*Режиссерское сотворчество с художником является важнейшим этапом реализации замысла и поисков образной выразительности.*

*В течение многих лет моей личной практики выработались некоторые принципы, которыми я сам себя проверяю в каждом новом спектакле и о которых хочу рассказать.*

*Прежде всего, естественно, надо отобрать то, что необходимо для раскрытия темы спектакля, что формирует его образ.*

*Первое зрительное впечатление — первый барьер, который зритель преодолевает на пути восприятия спектакля. Зрительный образ или сразу привлекает его внимание и тем самым рождает доверие к происходящему на сцене, или воспринимается с холодным безразличием, которое потом приходится преодолевать другими сценическими средствами.*

*Учитывая важность первого впечатления, режиссеру и художнику надо прежде всего думать о точности зрительного образа, о его выразительности.*



*Наиважнейшее качество этого образа заключается в том, что он должен реализовать намерение режиссера, а не иллюстрировать его.*

Должен сказать, в работе с художником очень важно не пропустить момент совместного постижения автора. Важно, чтобы сценограф читал произведение вместе с режиссером, чтобы возникало единство замысла, единство ощущения стиля постановки.

Не знаю, может быть, мне просто не везло, но я так и не нашел художника, с которым смог бы проработать всю жизнь, как замечательно получилось это у Ю. Любимова с Д. Боровским. Начиналось все вполне радужно, еще во фронтовом театре я встретился с великолепным Александром Павловичем Васильевым, художником, по - моему, оцененным недостаточно, несмотря на все его регалии, выставки и книги о нем. Это был удивительно интересный мастер, который, увлекаясь живописью, в какой - то момент стал терять ощущение театральности, утратил интерес к сценическому пространству. А вот в условиях передвижного фронтового театра, где материальные возможности были предельно ограничены, он добивался фантастических результатов в поисках сценической выразительности, воплощенной самыми дорогими средствами. При этом он оставался убежденным реалистом, я бы сказал, "передвижником».

Потом я работал со многими художниками, иногда с очень хорошими, но постоянный альянс так и не сложился. Не думаю, что все дело заключалось в «гнусностях» характера —моего ли, сценографа ли. Полагаю, причина здесь именно в вопросе единства взгляда на произведение, на его автора. Случалось, что художник давал в своем решении возможность постижения сердцевинной сущности пьесы, тогда —удача! Но удачи такого рода случаются не слишком часто, чаще возникает расхождение во взглядах, в ощущениях. Соавторство с художником, соавторство с драматургом — вот, на мой взгляд, единственно верное решение этих творческих взаимоотношений.

*Спектакль «Лес» в Художественном театре оформлял великолепный художник В. Дмитриев, на заднике был прекрасно написан лес с пригорками, ручейками, лужайками, освещенными солнцем полянами. Как живопись — это было прелестно, талантливо. Как принцип — ничего не говорило о спектакле, о пьесе Островского, где имеется в виду «человеческий лес», «дремучесть», сонмище сов и филинов.*

*«Лес» ставил А. Дикий. У Островского написано: «деревня «Пеньки». Режиссер шел от этой авторской ремарки — у него в спектакле были пеньки. На пеньках располагалась выгородка интерьера, усадьба Гурмыжской — усадьба стареющей*

*женщины, где все затхло, пыльно, стерто временем. Лес уже сведен. От него, от самой жизни Гурмыжской остались одни пеньки. Мне это решение показалось куда более интересным и точным. Жаль, что Алексей Денисович так и не осуществил спектакль.*

*В. Рындин, оформляя «Гамлет» на сцене Театра Маяковского, поставил огромные, во всю высоту сцены ворота с клетками - ячейками. Мощные железные ворота, в ячейках - клетках которых переливалось золото придворных одежд. Так именно (хотя и несколько иллюстративно) выражалась идея «Дании - тюрьмы». Помнится, о работе Рындина много спорили. По тем временам она была, безусловно, интересна, но слишком пышная, сложная, дорогая установка противоречила «бедному», простому и мудрому театру Шекспира.*

*В обилии золота, в роскоши красок утопали философия, суровый дух трагедии.*

*Иногда образ есть, но он иллюстративен. (У Охлопкова в «Грозе», например, была береза в натуральную величину на волжском обрыве и «луч света» на нее, данный из осветительской ложи «пистолетом».) Разумеется, это лучше, чем безобразие, но тоже не выход из положения. Художник — не иллюстратор, не «суфлер» со сцены. Его цель — выразить сущность бытия героев, режиссерскую идею постановки, внутренний смысл и художественную природу пьесы.*

*Принципы оформления на драматической сцене постоянно меняются.*

*В Первом фронтовом театре ВТО спектакли шли на фоне писанных задников, где с дотошной тщательностью было обозначено все, положенное по ремарке. Не задник, а голубая мечта рыночного кустаря. Я смотрел на него и думал, что стремление к иллюзорности на сцене противопоказано театру. Чем достовернее выписаны или воспроизведены пенек или крыльцо — тем дальше это от искусства.*

*Понятия «театральный художник», «образность» надо проверять сегодняшним днем. Как и в актерском творчестве, в сценографии меняются акценты, появляются новые критерии.*

*Нам могут нравиться или не нравиться две кареты или металлические сетки в спектаклях Д. Боровского «Товарищ, верь!» и «Валентин и Валентина», но эта форма выразительности уже стала объективной реальностью в нашем театре, и*

*не считаться с нею нельзя. Сегодня «оперность» в декоративном изложении становится ненужной, как и стремление к иллюзорности, к похожести, к правдоподобию. Театр показывает реальность в творческом восприятии режиссера и художника. Бескрылые и жалкие попытки подражать природе губельны для искусства.*

Я думаю, что если в каком -нибудь спектакле, где действие происходит, скажем, на Минеральных Водах, попытаться передать атмосферу курорта, то лучше и выразительнее не изображать на заднике гору Машук, а там, где работает артист, поставить на стол бутылку «Нарзана». Артист эту воду будет наливать, она станет пузыриться, ее можно пить. У артиста появляется возможность передать характер своего персонажа, его настроение, отношение к «водолечению», атмосфере курорта наконец. А гора, нарисованная на заднике,— всего лишь иллюстрация места действия, не больше.

*Нет необходимости искать точное подобие в обозначении места действия. Актер скажет об этом намного убедительнее, а зритель наделен достаточным воображением, чтобы дополнить картину быта, среды собственной фантазией.*

*Художник, создав в соответствии с режиссерской концепцией свою, обязан найти общее решение, композицию, фактуру будущего оформления. Театр, исследующий глубины, полифонию судеб и*

*характеров, не нуждается в иллюстрациях. Роль художника в современном театре становится все более важной, равноправной, активной. Не случайно слова «оформление», «декорация» заменены более энергичными — «сценография». Каждая пьеса, каждый спектакль нуждаются в особой фактуре оформления. Из чего оно сделано, каковы его поверхности, как они отражают свет — все это имеет огромное значение, повторение фактуры из спектакля в спектакль нивелирует их стилистику, мешает выявлению авторского начала, художественной неповторимости пьесы, режиссерской индивидуальности и т. п.*

Фактура предмета, фактура материала —это очень важно; фактура дает жизнь зрительному образу. Дерево— теплое, холодное — стекло, железо. Рядом с живым человеком фактура начинает дышать, влиять на раскрытие «жизни человеческого духа». Фактура безусловна, и именно поэтому в спектакле может существовать любая мера условности сценического оформления.

*Верно найденная фактура как бы излучает образ. Сегодняшних художников интересует этот аспект проблемы. Многие из них знают секреты «образного излучения». Они уже знают эффект П. Брука в «Короле Лире», когда железо и кожа оформления и костюмов вместе с замечательными актерами говорили о «ржавчине» глубокого и дикого века.*

*Я пришел к художнику и сказал, что мне хочется провести людей через пожарище в лесу. (Такое задание было дано в предварительном разговоре о «Разгроме», который я ставил в ГИТИСе.) Через пять дней художник нашел фактуру головешек, а еще через некоторое время сплав, имитировавший горелое дерево,— черную латунь. Залитая красным светом, она давала впечатление мерцающей обугленности только что погибшего леса. Зрительный образ удался благодаря открытой художником фактуре головешек, а перестановка в разных комбинациях трех групп деревьев обозначила этапы пути, которым шел отряд через горелый лес.*

*Правда, мы нередко встречаем у художников «коккетство» фактурой, несовпадение сценографии с режиссерской концепцией.*

*В «Современнике» в спектакле «Валентин и Валентина» мы находим тому подтверждение. Здесь принцип Д. Боровского доведен до абсурда. Господствующими элементами оформления стали железные сетки кроватей и лифта. Зрителю остается лишь догадываться, почему режиссера В. Фокина устроило такое именно решение и зачем понадобились сетки в истории первой любви Валентина и Валентины. Искренно увлеченный Боровским (что можно понять и разделить, зная об огромном таланте художника Театра на Таганке), молодой режиссер добровольно поставил себя в подчиненное положение, стал рабом оформления. Сценография в полном смысле слова господствовала. Актерам приходилось изо всех сил приспособливаться к ней.*

*Несогласованность в работе режиссера и сценографа приводит к тому, что решение художника становится умозрительной, отвлеченной категорией, мешает зрителю эмоционально и остро воспринять спектакль. Одна из распространенных нынешних болезней заключается в том, что образ просто заявляется, но органического сплетения с другими компонентами спектакля не имеет.*

Иногда мне кажется, что все началось с выставок, которые с большой помпой и размахом, при стечении начальства и «общественности», устраивались художниками театра и кино аж в Манеже. Лавина макетов, эскизов, костюмов буквально кричала о своем праве на самостоятельность, требовала признания себя «отдельным» искусством, имеющим собственную художественную ценность, помимо спектакля или фильма. А может быть, выставки тут ни при чем, может быть, они просто отразили сложившуюся ситуацию, когда намерение (или потребность) сценографов показать себя в отрыве от замысла оказывается сильнее стремления к сотворчеству. Сегодняшняя сценография чуть ли не возводит в принцип конфликт с режиссером. Спектакль становится эдаким концертным состязанием художника - оформителя с постановщиком и артистами.

По этой причине сегодня, при своих пятидесяти годах педагогической практики, очень требовательно отношусь к встрече моих учеников - режиссеров с молодыми художниками, обучающимися в Строгановском училище или в училище Памяти 1905 года. Я настойчиво требую, чтобы уже на втором курсе все мои студенты совместно со студентами - сценографами начали оформлять свои первые замыслы в макеты и эскизы. Мало этого, я еще заставляю будущих режиссеров самих, своими руками клеить макеты, как когда - то заставлял меня клеить макет греческого амфитеатра мой учитель Горчаков. Это было совсем не просто, я замучился с массой ступенек, которые разваливались и никак не хотели прилаживаться одна к другой. Но с какой благодарностью вспоминал я потом свой каторжный ученический труд!

Сотворчество. Взаимопонимание на уровне точного представления о профессиональных проблемах друг друга. Лучшие спектакли в моей жизни начинались с совместного марания бумаги, с возникновения в сознании художника идеи, реализованной даже не в эскизе, а в предварительных почеркушках перед эскизом. Так было с молодым тогда еще И. Сумбаташвили, с которым мы ставили одну из первых пьес Ю. Эдлиса «Волнолом». Сумбаташвили сделал двадцать семь вариантов оформления (тогда он себе мог позволить такое расточительство!). В результате художник подсказал режиссеру образное решение пространства: над сценой висела обнаженная конструкция—еще не залитая бетоном арматура волнолома. С нее был спиральный сход на сцену. Образ строительства был удивительно зримо «сформулирован» молодым художником, но произошло это в результате бесконечных совместных поисков. Честно говоря, я считаю, что это вообще лучшее, что мне удалось сделать с художником. А потом Сумбаташвили стал большим и самостоятельным мастером, ему уже «не к лицу и не по летам» делать двадцать семь вариантов оформления одного и того же спектакля, сотрудничество наше, увы, закончилось...

*Зрительная выразительность — первая необходимость в работе художника.*

*Я осуществил несколько постановок с Н. Эповым. Одной из удач, на мой взгляд, был спектакль «Закон зимовки» в Московском драматическом театре.*

*На Севере бывают пожары, одна зимовка сгорает, следующая делается из остатков предыдущей. Деревя мало. Мы искали в оформлении сочетание белого снега и черного, горелого горбыля. Так мы хотели сказать о крайних сложностях человеческого быта. И одновременно дать очень выразительное взаимодействие цветов — белого и черного. Фактура горелого, обуглившегося дерева и белого снега несла в себе образ, рождала интересные ассоциации, возможность поведать о том, на каком пределе испытаний рождается закон зимовки.*

*Оформление во многом диктует будущие мизансценические, ритмические, пластические решения, уточняет общий стиль и характер исполнительских средств, вообще помогает режиссеру, дает ему мощный творческий импульс.*

*Работа режиссера с художником, как правило, у меня идет напряженно, трудно. Только - только увлечешься начальным эскизом, общим абрисом будущей картины, как видишь — художник не может перевести плоскостный эскиз в объемное, пространственное решение, дать развитие зрительного образа.*

Н. П. Акимов любил говорить: «В черном квадрате пространства сцены начинает бушевать фантазия художника, и не надо ее ничем ограничивать, кроме возможности трансформации этого черного квадрата». Эти слова Николая Павловича я воспринимаю почти как закон. Другое дело, что фантазия художника далеко не всегда хочет «бушевать» или «бушует», но без учета особенностей стиля автора пьесы или замысла режиссера.

*Я уже говорил о том, что на первом этапе работы режиссеру и художнику не надо думать о постановочных трудностях осуществления их замыслов. Надо максимально раскрепостить фантазию. Я думаю, что в подготовительный период, когда режиссер исходит из убеждения, что он работает в лучшем театре мира и имеет неограниченные возможности, он должен мысленно выбрать в мировой галерее художника, чья творческая манера идеально подошла бы для данного спектакля. Тогда стилистика будущей постановки определится.*

*Начинается работа над спектаклем «Леди Макбет Мценского уезда», мысленно я выбрал Кустодиева. К счастью, я не видел постановки А. Дикого, о котором слышал легенды, иначе я просто не решился бы взяться за это произведение, как никогда не возьмусь за «Блоху», потому что с ней связано детское впечатление от спектакля Дикого — эмоциональные ощущения такой силы, что соперничество абсолютно исключено.*

*Выбрав для себя в качестве идеала Кустодиева, я фантазирую в определенной стилистике.*

*Эмоциональное «зерно» замысла — стремление героини к яблоневому цвету, к любви. И как антитеза — искажение человеческих чувств, страшные их формы в мире купли - продажи. Исходя из такого замысла, мы начали искать в оформлении фактуру яблоневского цвета и нашли — кружева. Высокие дубовые стены дома Измайловых, мощные ворота, дебаркадер в последней картине и — белые кружева, которые сопровождают весь спектакль и, приобретая все новые и новые оттенки, краски, говорят о переменах в чувствах и судьбе Катерины Измайловой.*

*Мы с художником М. Карташовым пригласили для осуществления этого замысла жостовских мастеров, которые и нашли прекрасную фактуру.*

С Карташовым мне работалось хорошо и интересно, несмотря на то, что в театр он пришел из кино. Пространство сцены было для него как бы тесновато. Что же касается «Леди Макбет Мценского уезда» —это, пожалуй, самый изобильный по части выразительных средств мой спектакль. Тут и кружево, и жостовские подносы, и заборы, и алтарь деревенской церкви. Захотелось быть очень щедрым, то ли аскетизм надоел, то ли Лесков потребовал, но скорее всего, здесь сказалась ориентация на живопись Кустодиева.

Кружева мы с Карташовым нашли еще тогда, когда работали над спектаклем на Малой Бронной, так и не увидевшим премьеры. Все началось с реплики Катерины Львовны: «Ты меня так поцелуй, чтобы яблоневый цвет посыпался». Лесков —великий стилист, каждое его слово отобрано, найдено, замечательно пригнано. В жизни так не говорят. Это предполагает поиск соответствующих выразительных средств. Это и позволяет думать о великом стилисте русской живописи Кустодиеве, это и привело к идее пригласить расписывать занавес не кого -нибудь, а знаменитых жостовских мастеров. Что же касается кружев, то их, к сожалению, не плели, а рисовали. Но рисовали все - таки кружева, а не яблоневые цветочки да лепесточки. Кружево — как некое образное тождество яблоневского цвета в театральной фактуре. Тогда в спектакле

появляется поэзия, не бутафория, не жалкая попытка подражания природе, образное осмысление той неистовой природной силы, с которой врывается любовь к Измайловым через все заборы, за которыми была заточена героиня целых шесть лет, лишенная этого чувства. Она хоть и «Леди Макбет», но борется не за власть, а за любовь, она — жрица любви. При таком решении спектакля никакие средства бытового жизнеподобия не годятся.

Позднее, к сожалению, с Карташовым у меня стало получаться все хуже и хуже, мне была нужна театральность, а его тянуло к кинематографу. А ведь пространство сцены и те пространственные возможности, которые имеет художник в кино, выбирая натуру с оператором,— со всем разные вещи, разное представление о масштабе, разное ощущение выразительности. Особенно ясно это стало в работе над «Закатом» Бабеля, так ясно, что нам пришлось расстаться... Образ спектакля — «конюшня в храме» — я чувствовал очень хорошо. Для меня храмом было звездное небо, а под звездным небом Одессы — «конюшня жизни». Эта конюшня мне нужна была очень реальная, осязаемая. Мне очень много пришлось порыться в различных исторических материалах. В центре сцены был задуман станок, организованный из повозок с оглоблями, вздымающимися в небо. Все было хорошо, пока на сцену не выехали телеги, сконструированные художником. Они больше напоминали немецкие танки — «тигры», чем то, во что можно запрячь лошадь; они заняли все пространство, играть актерам оказалось негде. Масштабное соотношение предмета и пространства оказалось нарушено. Вот тогда и понадобились мне самые настоящие, натуральные повозки, которые создали ощущение подлинной конюшни, понадобились подлинная солома и сено, та самая теплая фактура, которая излучает образ. И оказалось, что на сцене реальная повозка может стать символом скорее, чем повозка символическая! Вся трагедия могучего старика Менделя Крика обретает новый смысл. Подумать только: девять лет Бабель делал пьесу из своих романтических рассказов, но так и не сделал. Однако намерение его просматривается явственно: все романтические качества Бени из рассказов писатель отдает в пьесе Менделю. Поэтому я ставил спектакль не про «блатного короля» Молдаванки, а про короля Лира Молдаванки. И очень важно, чтобы под куполом звездного неба была «конюшня жизни», из которой рвется к звездам живая душа, где убивают сыновья отца. Оформление «Заката» стало моим. С тех пор почти все свои спектакли я оформляю сам.

*Художественный образ спектакля, фактура оформления и организация пространства, в котором работает главный выразитель идеи — актер,— основные задания художнику. Наверное, есть и другие. Наверное, в эти принципы не вмещается весь комплекс проблем образной выразительности, но лично я в*



*работе с художником считаю главным эти три. Стоит помнить, что каждый театральный жанр требует своей образности, образной условности. Оперу, например, надо оформлять иначе, чем драму. Интересный художник Э. Стенберг (попавший в театр случайно: Стенберги работали в Камерном театре, так что эта профессия — по наследству и одаренность тоже) оформил много опер и балетов, что, к сожалению, не могло не сказаться: в его декорациях и конструкциях появилась излишняя красивость, так же как и у В. Левентала.*

С годами я стал думать, что живопись оформления оперного спектакля диктуется еще и чисто техническим соображением: пространство планшета сцены нужно максимально освободить для массовки и для балета. Такая оголенность пространства требует компенсации: средства объемно - пластические и конструктивные заменяются живописными. Да и сама музыкальная стихия оперы провоцирует на пышность и многокрасочность изобразительного решения.

*Мы говорим о необходимости поиска единственного образного решения в соответствии с режиссерским решением пьесы. Это принцип, который разделяют все. Но как - то я увидел в Чехословакии спектакль «Генрих V» в таком оформлении, в каком можно было сыграть еще десять шекспировских спектаклей. Мне это неожиданно понравилось. Художник прежде всего прекрасно решил пространство: висел задник из какой - то новой, неизвестной мне ткани; той же фактурой был затянут пол, треть оркестровой ямы была закрыта, остальные две были трансформированы в огромной лестничной марш. И больше ничего. Горизонт был на уровне человеческого роста посредине сцены. Человек уходил за него и как будто растворялся, таял в воздухе.*

*Меня поразило удивительное ощущение пространства, использование плоскости сцены. Фактура, цвет сценического покрытия способствовали тому, что каждая вещь (их было немного), каждая фигура, каждая живая группировка лиц «подавались» звонко, выпукло. Освобожденная сцена оказалась очень приспособленной для исполнения шекспировской хроники, с ее мощными массовками, стремительной сменой кратких эпизодов.*

*Я подумал, что в таком локальном и недробном оформлении есть созвучие не только «Генриху V», но и мощному, величественному, простому гению Шекспира вообще, простому и грубому шекспировскому театру.*

*Я за единство решения и его единственность, за точность художественного «попадания», но когда я увидел оформление «Генриха V» в Чехословакии, я вспомнил, что говорил Горький о реализме, доведенном до символа. Художник привел сценографию спектакля к большим образным обобщениям, и это было великолепно. Все работало на общую атмосферу зрелища, в совокупности с другими выразительными средствами рождало реалистическую символику, говорившую о Шекспире, шекспировском театре, месте и времени действия трагедии. Любая подробность, не имеющая отношения к образу, мешает. Ее статика разрушает образ. Подлинно необходимый компонент оформления обретает яркость, выразительность и зримость в прозрачном кристалле сценического пространства.*

Любое решение сценического пространства, любая мера условности имеют право на существование, если они подчинены соотношению с живым человеком. Если этого соотношения нет—все бессмысленно, если такое соотношение находится — начинает звучать как художественный образ то, что казалось безнадежно далеким от возможностей театра.

*А. Д. Попов жаловался когда - то, что в Центральном театре Советской Армии невозможно поставить спектакль, потому что огромная сцена умаляет, уничтожает артиста. (Хотя сам он умел это пространство не только преодолевать, но и прекрасно использовать.)*

*Но в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» режиссеру Л. Хейфецу и художнику И. Сумбаташвили удалось недостаток сцены сделать достоинством спектакля.*

*Сумбаташвили сумел все, начиная от фактуры и кончая соотношением актера и сценографии, конструкции, подчинить масштабному режиссерскому замыслу: человек и история, человек и справедливый суд вечности. Огромность сцены сработала как категория образная, необходимая для данного режиссерского решения.*

А вот у меня с Сумбаташвили, ставшим большим, зрелым мастером, как - то ничего не получилось. Не находился общий язык, даже точно найденные детали, соответствующие эпохе, не объединялись в нечто целое, распадалась и расползались.

В результате «Клима Самгина» я доделывал сам, на память о чем остался замечательный паркетный настил, использованный мною потом в «Кукушкиных слезах» (они же — «Театральный романс»).

*Выбирая художники, надо учитывать, что он, как и режиссер, не «всеяден», у него есть свое мироощущение, свое творческое видение, и одна пьеса может быть ему близка, другая — нет. Правда, здесь принцип контраста иногда срывается очень сильно — если вы заразите художника видением не «его» пьесы, он сможет и сам раскрыться неожиданно и решение придумать оригинальное.*

*Когда мы начали работать над пьесой. Найденова «Дети Ванюшина», мне увиделась балаганная карусель, деревянные игрушки. Это и стало ведущим принципом оформления.*

*Когда я прочитал «Дикарку» Островского и Соловьева, опять - таки возник зрительный образ — кладбище. Как - то мне пришлось побывать в имении графа Келлера под Зарайском. Там был парк с обветшавшими амурами и психеями, которые с отбитыми руками и носами стояли по пояс в буйной траве. Шестьдесят десятин парка — словно кладбище. В этих руинах чудилась ушедшая жизнь, такая, как в «Дикарке». Все уходит, кончается, погружается в сон и запустение, и только девочка — прекрасный и дикий цветок — набирает силу и красоту на развалинах былого. Жадные руки тянутся к молодому, здоровому существу, конченные, по сути уже мертвые, люди хотят влить в «старые мехи» живое, молодое вино, чтобы получить «билет на второй сеанс» жизни.*

*Эта девочка — не Катерина, не «луч света в темном царстве», она лучик в замшелых развалинах, бегаем босиком по росе, не тронутый цивилизацией человек. К ее цельности, к ее молодости и тянутся люди на кладбище, неосторожно вторгаясь в сокровенный мир ее души.*

*В «Дикарке» тема молодости, молодой жизнестойкости, молодого права на радость, взятая в очень интересных аспектах — социальном, психологическом, общечеловеческом, в итоге разрешается весьма драматично.*

Эстетика руин для меня очень привлекательна. Как ее найти? Не сами руины, нет, а именно их эстетику. Не грязь, не развалины и запустение, а будоражащие фантазию воспоминания прошлого. В руинах есть своя прелесть. Эти ощущения очень волновали меня при постановке «Театрального романа». Сначала появился паркет, тот самый из «Клима Самгина». Потом возникла лестница... Если войти в старинный усадебный дом, первое, что бросается в глаза — лестница... Только намекнуть, какая это была когда - то усадьба. Намекнуть в фактуре колонн на дранку, выглядывающую из - под облупившейся штукатурки. В жизни

такие колонны очень не симпатичные. А здесь они должны быть красивы, особенно в финале, когда осветятся изнутри. Усадьба обязательно деревянная, я очень люблю теплое дерево. Поэтому хорошо сделать так, будто в старом доме что-то перепланировали, поставили перегородки, укрепили потолок. И сделали это не старыми, грязными досками, а новыми, светлыми. А для того, чтобы это деревянное хозяйство не было слишком назойливо — с колоссальным трудом добывается рогожа (где ее сейчас найдешь, рогожу) и набрасывается на мебель, на детали конструкции. Это руины теплые, живые, обаятельные, но бывают совсем другие — холодные, бесчеловечные.

*При чтении «Человека из Ламанчи» воображение нарисовало мне казематы. Холодные, сырые казематы — и живое человеческое тепло в них, и руки, протянутые из этой тюрьмы — к верующему.*

*Вместе с художником Э. Стенбергом мы искали эстетику руин, соотношение их с человеком. Я достал два альбома Д. Б. Пиранези (когда-то меня увлек этим художником В. Сахновский, читавший у нас в институте историю режиссуры). В альбомах Пиранези были собраны зарисовки знаменитых «казематов». Для меня они соединились с образом мира, в котором могли жить Сервантес и Дон Кихот, Санчо Панса и Альдонса. Мы начали изучать время Сервантеса, на старинных гравюрах увидели страшные медные маски, которые накладывались на человеческие лица в подземельях инквизиции, читали о бесконечном разнообразии «пыточного» мастерства в ту эпоху. Под пыткой — прессом, в сущности, жило человечество в XVI веке. Я занялся Леонардо да Винчи, который был мастером зарисовок подобного рода. В Польше, в музее «Средние века и инквизиция», я собственноручно перерисовал многое из того, что меня интересовало.*

*Э. Стенберг нашел точную фактуру материала. В раскрытом вглубь и вширь пространстве сцены (белая стена была перекрашена в серую, в подтеках сырости) художник выстроил металлическую конструкцию и два пролета лестницы, уходящей вверх. В финале по ней поднимается на костер Сервантес, провожаемый заключенными в камере. Уходит от зрительного зала, а потом — к залу и вверх. Так я с помощью художника решил кульминационную «смысловую» мизансцену — вознесение и идею бессмертия.*

*Мы искали во всем Испании Сервантеса, а она иная, нежели Испания в мюзикле Ли, суровее, мужественнее. Сценическое изложение «шершавого», «ржавого» мира*

*мы искали в диалогах романа, в народном жаргоне речей Санчо Пансы, в хоральном звучании части партитуры, сделавшем музыку Ли значительнее, мощнее, и в оформлении.*

Или, скажем, такая задача: сыграть «Последнюю жертву» Островского в концертном исполнении. Как в этой ситуации, с одной стороны, сохранить должную меру историзма и избежать дурновкусия, а с другой — «заявить», что это концерт, состязание исполнителей. И появляется черный зеркальный пол. Костюмы соответствуют эпохе, социальной принадлежности персонажей, но черный стеклянный пол придает спектаклю необходимую концертность.

*Мучительно рождался образ спектакля «Трамвай «Желание». Художники были хорошие — В. Коновалов и Ю. Богоявленский. Мы очень долго искали, но не возникало ощущения трущоб, окраин жизни. Получался номер «люкс» в провинциальной гостинице; как жила за шкафом Бланш? что Было до ее приезда? В комнате появился новый человек, и стало две комнаты. Кровать Бланш на юру, на перекрестке между сортиром и входом, чтобы пройти в сортир, надо переступить через Бланш. Она всем мешает в доме Ковальских. Нам предстояло зрительно организовать помехи, что было очень трудно. Ни в описании, ни в ремарках никаких авторских указаний на этот счет нет. Когда мы ставим пьесу о нашей жизни, нам легче организовать пространство. Мы хорошо знаем, как перегораживается квартира: из однокомнатной делается двухкомнатная с помощью шкафа и палки, по которой двигается занавеска. А как это происходит в Америке, никто из нас не знал.*

*Есть две Америки: мощная индустриальная Америка небоскребов и концертов и Америка пригородов, мещанских окраин, в которых подчас вырывают и ядовитые типы, подобные Стенли Ковальскому — фашисту по призванию и будущему. Для мещанского счастья созданы все условия. Культ низкопробных, прозаических, плотских желаний обставлен всячески. Бланш говорит, что она ехала в трамвае «Желание» через Елисейские поля, мимо кладбища — Уильямс точно нарисовал ее маршрут.*

*Нужно было сделать манкими эти праздники желаний, потому что манкость там во всем. Обыкновенная витрина— а в шесть часов яркий свет начинает бить из всех стекол и буквально ослепляет. На одной площади сорок восемь*

*стриптизов подряд. По вечерам все это лезет в глаза во всем великолепии и во всей обнаженности. В работе с художником нужно было все это сформулировать.*

*Если драматург талантлив, он сам предлагает художественный образ будущего спектакля. С той минуты, как я прочитал название пьесы Булгакова «Бег», я увидел бегущего человека — это нужно было выстроить и в предлагаемых обстоятельствах действия и в работе с художником.*

*В первом варианте спектакля в Театре Ермоловой у нас с художником И. Сумбаташвили возник образ дороги. Образ сам по себе не новый, но нам хотелось по-новому его сформулировать.*

*В новой постановке в Театре Маяковского другое решение. Бегущий человек — человек без веры, без идеи. Поэтому на сцене — оклад, из которого вынута икона. Истоптана вера: в мерцающем окладе иконы жалкие и страшные тараканы бега. Такова метафора бега.*

*Одним из важнейших выразительных средств сегодняшнего театра является свет, который часто более значим даже, чем музыка и пластика.*

*В том же «Беге» мне необходимо было огромное количество источников света, потому что в ряде сцен только осветив декорацию с какой-то необычной точки, можно было достичь эффекта фантастического бега. Свет помогает создать и атмосферу спектакля, он сопряжен с мизансценой и со всей стилистикой изложения.*

*Нередко возникают серьезные просчеты при перенесении декорации из макета и эскиза на сцену. Есть обаяние макета и есть сценическая реальность. Есть изображение в малых размерах и есть декорация, решенная в пространстве сцены. Масштабное соотношение меняется.*

*Когда я получаю макет, я приношу реечки, все вымеряю на сцене и прикидываю. Бывает, что на сцене все выстроено точно по макету, а артисту не хватает рабочего пространства или зрители не видят артиста с правой или левой стороны станка. И все приходится переделывать заново.*

*Художнику необходимо также решить пространство в зависимости от развития действия на сцене.*

*Я предпочитаю пройти действенный анализ с артистами, прежде чем начну принимать эскизы и макет, и каждый раз оттягиваю всеми правдами и неправдами момент встречи с художником.*

*Ведь бывает и так: режиссер только еще хочет выходить на репетицию с артистами, а макет уже готов. Потом оказывается, что нужны другой станок и другая фактура. Поэтому о конкретных вещах с художником лучше говорить не только на основании режиссерского плана, а в результате проверенного с артистами решения, потому что план в процессе работы тоже корректируется. Лучше разговаривать с художником после того, как удалось хотя бы один раз пройтись с исполнителями по всему спектаклю. Тогда и требования к сценографу будут конкретнее, точнее.*

*Очень важная часть работы художника — организация первого плана, той части сценического пространства, где работающий, действующий актер максимально приближен к зрителю.*

*Это, разумеется, не значит, что второй и третий планы несущественны, но в их организации большую роль играет фактура материала. Они могут быть разработаны не столь тщательно и подробно.*

*Конкретное задание художнику я даю только тогда, когда четко знаю, что происходит на сцене в основном звене спектакля — в человеке - актере.*

Меня иногда спрашивают, что первично — найденное художником решение пространства или сочиненный режиссером рисунок основных смысловых мизансцен, который требует соответствующей выгородки. Дескать, у Эйзенштейна, например, прямо сказано: «мизансцена диктует задание художнику». Я полагаю, что здесь очень наглядно виден разрыв, существующий между профессией режиссера драматического театра и режиссера кино. Если взять все кадры, снятые Эйзенштейном, каждый из них представляет самостоятельную художественную ценность. И, вероятно, для кинематографа, являющегося искусством куда более изобразительным, нежели театр, такая режиссерская тенденция вполне естественна. Однако, глядя на эти мизансценические шедевры, каждый раз вспоминаю письмо М. Чехова «Советским фильмовым работникам по поводу «Иоанна Грозного» С. М. Эйзенштейна». Отдавая должное блестящей раскадровке фильма, его в высшей степени выразительной форме, Михаил Александрович констатирует задавленность живого чувства артиста этой математически рассчитанной формой. Я стою на позиции Чехова. Все, в чем он упрекает Эйзенштейна, мне

представляется точным и отвечает на вопрос, что первично — мизансцена или движение человека по лабиринту предлагаемых обстоятельств. Визуальное воплощение замысла в драматическом театре режиссер проводит прежде всего через артиста. Поэтому мне всегда важнее организовать среду, в которой этот артист будет существовать, нежели проявлять заботу о поиске «опорных точек», которые оправдали бы изыски мизансценических хитросплетений. Я рискну даже сказать, режиссеру вредно быть живописцем...

С другой стороны, кинематограф нас многому научил. Например, умению подать крупный план артиста, чему экран, в свою очередь, учился у живописи.

*Организация первого плана — очень важный момент, потому что он напрямую связан с проблемой актерской выразительности.*

*Старые театральные художники специально писали первый план, нынешние его часто вообще ликвидируют, забыв об артисте.*

*В «Своих людях» я попросил художника В. Вольского поставить на переднем плане раму от зеркала, а все бытовые атрибуты, присущие большинству пьес Островского, поднять вверх, почти под колосники, и повесить на фоне черного бархата.*

*Такое решение позволяло максимально освободить сцену для артистов. В результате на площадке остался только вертящийся на оси шкаф, в котором звенит посуда, когда Липочка резвится, двери по бокам сцены, ковер, легко «увозящий» немногие предметы декорации, да передвижная рама вместо зеркал у рампы.*

*Режиссер в определенной мере должен обладать художественным даром, зрительно видеть будущий спектакль. Иногда эти видения возникают до встречи с артистами и художником. Их надо фиксировать, потому что в них предощущение целого, тот ориентир, по пути к которому нужно идти.*

*Когда я ставил свой первый спектакль в Театре сатиры — «Женитьбу Белугина», я прежде всего увидел свадьбу. Пришла мысль о свадебной фате как основном элементе оформления.*

*В русской обрядности есть поразительная образность. Один из ее атрибутов я и использовал. По занавесу был разбросан флердоранж: Художник И. Федотов сделал фронтальную композицию интерьера дома Белугиных, который*



*противопоставлялся витиеватому рококо Карминых. Фата — занавес, фата — белый воздушный полог открывали то одну, то другую сторону интерьера.*

Да, видно уже тогда, в работе над «Белугиным», я начал довольно активно внедряться в сферу деятельности сценографа. Потом, когда расковыривал штукатурку, обнажая фактуру кирпичной стены для «Вида с моста» Миллера, я еще больше почувствовал вкус к этому делу. А вот теперь, все чаще сам берусь за оформление спектаклей. Может быть, именно в силу этой склонности у меня и не ладились отношения с художниками? А может быть, мне просто не повезло, во всяком случае, я не считаю, что это правильно. Очень важно, чтобы в коллективном творчестве разные художники дополняли друг друга! Такое взаимодополнение всегда обогащает замысел. А раз так, то логично предположить и обратное, отсутствие у режиссера помощников замысел обедняет. Но что поделаешь, если в жизни не все получается «по правилам»; такая уж это профессия, режиссер за все должен брать ответственность на себя.

*Многие проблемы, возникающие в работе с художником, режиссеру приходится решать самому, «на свой страх и риск» — очень еще недостает специальной литературы по этому вопросу. И тем ценнее публикации практиков театра, рассказывающие об их собственном опыте взаимоотношений с художником.*

*Я с большим интересом читал статьи Завадского и особенно А.Д.Попова, обладающего несомненным художественным даром. Он так и запомнился мне: в Плесе с этюдником уходил с утра и пропадал до вечера «на натуре».*

*О взаимоотношениях режиссера и театрального художника много писал Акимов, хотя акимовская формула спектакля всегда существовала в некотором отрыве от актера. Предлагалась режиссерская и живописно - конструктивная концепция, а артисты зачастую оказывались одним из рядовых ее дополнений.*

*Не скрою, методика и практика этого талантливого человека далеки от моих личных представлений о функциях и задачах режиссера — руководителя и организатора спектакля.*

*К сожалению, будущих режиссеров мало учат работать с художником. Они плохо знают современное изобразительное искусство, практически изолированы от него, не представляют себе, какие опыты и эксперименты ныне осуществляются в станковой живописи, в архитектуре. Преобладает ориентация на штампы, которые кочуют из театра в театр.*

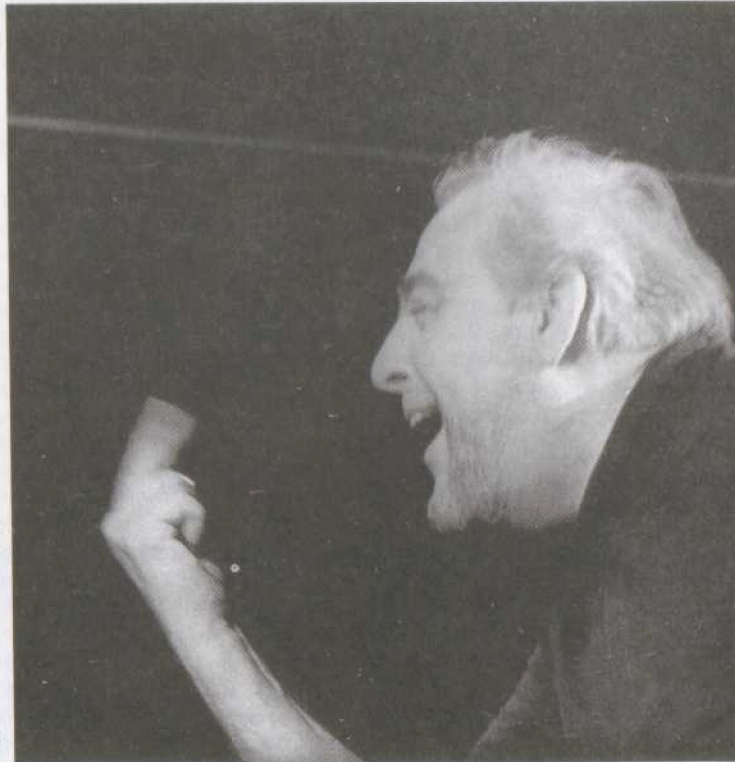
*Вообще режиссер должен обладать определенным живописным, конструкторским чутьем. Не обязательно рисовать самому. Важно именно чутье, чуткость и, конечно, знания в этой области.*

*Есть разные средства создания сценического образа, и давать какие - то рецепты было бы нелепо. Всякий раз средства зависят от условий, в которых режиссер работает, от пьесы, от характера режиссерского решения. Например, в спектаклях, которые идут в малом зале нашего театра, рассчитанном на сто мест, не требуется никаких лишних аксессуаров, для раскрытия темы там важен актер и — ничего больше.*

*Современный театр требует органической связи всех компонентов спектакля. Понятие ансамбля сегодня трактуется широко, объемно. Единство не предполагает монотонности, унылой унификации. Хорошую песню поет многоголосье, плохую поют в унисон. И в театре лучше полифония, контрастность, контрапунктность звучания, нежели элементарный унисон.*

# Воплощение замысла

## Тетрадь ЧЕТВЕРТАЯ



### Воплощение замысла

Четвертую тетрадь я считаю самой важной, ведь здесь речь пойдет о его величестве Артисте. Однако, перечитывая старый текст, вновь возвращаюсь к препротивному ощущению: все вроде бы верно и достойно, но скучно до омерзения! Одно утешение, перелистал двухтомник Товстоногова — та же правильная нудятина! Вероятно, мы все тогда были столь несвободны, настолько боялись отклониться от пуританского академизма, что плодили выхолощенные тексты, похожие, как зеркальные отражения. Продраться к живой мысли через заслоны

обкатанных и штампованных фраз трудновато даже специалисту, что же тогда делать просто интересующемуся театром читателю? И еще. Читая наши прошлые труды, испытываешь неловкое чувство от того, что все там сказанное имеет отношение к какому - то идеальному театру, театру без конфликтов, предательств, бескультурья, хамства, театру исключительно талантливых и бескорыстно - творческих людей. Но ведь в реальности все по - другому. В реальности мы имеем дело с живыми сложными людьми, с самыми разными обстоятельствами. А может быть, это и прекрасно! В дистиллированной воде любая рыба околеет скорее даже, чем в наших запакоченных реках и ручьях.

С другой стороны, иногда за голову хватаешься при мысли о том, что сотворили мы с нашим бедным искусством. Порой хочется взять перо и написать: «Дорогой Константин Сергеевич! Как же Вы были правы, когда предупреждали: театр могут погубить две самые страшные беды — дилетантизм и каботинство...» Не знаю, напишу ли когда -нибудь такое письмо, но не видеть, как сбываются грозные пророчества, не могу. Гегемония дилетантизма и каботинства сегодня полная. Дилетантизм всюду, от земледелия до политики. А каботинство?! Почти забытое сегодня слово, объяснение которого, пожалуй, не во всяком словаре отыщется. Прямое его значение, берущее начало во французском языке,— сценическое притворство, кривлянье, манерничание, вообще, скверная игра. В русском же разговоре, и именно так им и пользуется Станиславский,— оно синоним всего пошлого, хамского, «выпендрожного», что свойственно театральной братии и на подмостках, и в быту. Для меня это тот мерзкий стиль, который лезет из всех щелей нашей жизни, заполняя все пространство. Оно прет с экрана, вырывается из радиоприемника, захватывает журналы и газеты. Мы во власти каботинства, прикидывающегося режиссерским авангардом и якобы смелой театральной критикой, оно дирижирует околотеатральной тусовкой, для которой премьера спектакля — лишь повод к болтовне в антракте. Мы забыли о том, что театр настолько Театр, насколько он выше зрелища. Из нашей жизни безнадежно уходит интеллигентность, в театре все меньше и меньше остается интеллигентных людей. Дилетантизм и каботинство губят актеров, губят режиссуру. Поэтому очень важно, чтобы прежние мои заметки об актерском творчестве и о работе режиссера с артистом не остались бы академически правильными рассуждениями по поводу несуществующей идеальной ситуации. Мне хотелось бы задеть читателя отчаянными тревогами, которые мучают меня тем острее, чем ярче видится тот недоступный идеальный Театр, путь к которому так прекрасно прокладывал Константин Сергеевич.

*Для меня главное в нашем искусстве — человек, артист, сколько бы ни говорили о наступлении эры режиссерского театра.*

*Режиссер, пренебрегающий актером, полагающий себя всемогущим, обладая незаурядной фантазией, способен придумать десятки световых, звуковых и иных*

*трюков, эффектов, иногда броских и впечатляющих, тогда как у режиссера противоположного склада главная задача — для воплощения своего образного замысла создать актерский ансамбль, организовать действие. Поиски сценических эффектов и постановочных решений — для него вторичны, ибо пробелы актерской игры нельзя восполнить ни звуковыми, ни шумовыми трюками, ни впечатляющими режиссерскими находками.*

*В этом особенность и сила русского театрального искусства.*

*Наш театр в своей основе имеет то, чего не имеет ни один театр мира, качество бесконечно ценное — он имеет школу человекознания и человековедения. Проникновение в тонкости «жизни человеческого духа» — главная цель психологического театра, главное стремление режиссерской профессии.*

*Мы должны особенно беречь и ценить это качество нашего театра, потому что противопоставить ему нечего и заменить его тоже нечем. И все - таки, несмотря ни на что, какие же это прекрасные профессии —актер, режиссер! Как много благодаря им узнаешь о человеке, о самом себе. Ведь все, что мы делаем, все наши замыслы предполагают разговор «для человека, о человеке, через человека». Профессиональный и житейский опыт меня убедил: прежде всего —воспитание человека, вне этого не может быть никакого искусства. Это еще в XIX веке можно было представить себе лицедея, который, будучи неграмотным и необразованным, мог замечательно (по меркам своего времени!) сыграть Чацкого. Кто знает, какой артисткой была Параша Жемчугова, наверно, были в ней какие - то достоинства, подвигнувшие графа Шереметева жениться на ней, но плохо верится в то, что крепостной холоп мог стать властителем дум зрительного зала... Невежда и мелкой души человек, будь он трижды расталантлив, не в силах претендовать на эту высокую власть над умами и душами своих современников. Здесь все дело в особой заразительности энергетики подлинной личности.*

Перебирая знакомых артистов, достигших своей творческой кульминации, с грустью вынужден констатировать: хороший артист с прекрасной внешностью, но глуп, а этот тоже хорош, но баба. Другой во всех отношениях был бы прекрасен, но имеет какие - то серьезные нарушения психического свойства: не гармоничен его аппарат, не взаимосвязаны компоненты личности. А потому и заразительность энергетики этих артистов имеет свои границы. Это — как голосовой диапазон у певца: звучит от сих до сих.

В прежнее время говорили просто: «артистичен» — «не артистичен». Что это значит? Очень важно представлять выразительные возможности человека: голос, пластику, внешние данные.

Но эта сумма выразительных средств должна быть оснащена прежде всего энергетикой таланта. Тут ведь как, вошел человек, и твое внимание невольно приковывается к нему. Эта энергетика у каждого человека своя, про одного мы говорим: «у него положительное обаяние», про другого: «отрицательное». А еще— юмор. Откуда взялось это правило: не злиться на сцене? А дело в том, что в злости энергетика личности приобретает такие качества, которые гасят артистичность.

Внутренняя энергетика имеет свойство накапливаться со временем, но может с возрастом и изнашиваться, даже исчезать. Вместо того, чтобы с мастерством стать профессионально интереснее, артист почему-то блекнет и увядает. Человеческий аппарат артиста, который и является главным выразительным средством нашего искусства, надо уметь беречь и лелеять. Если аппарат налажен верно и оберегается художником, даже самый возраст его становится мощным выразительным средством. Пример тому замечательные «старрики» Малого театра, которые становились с возрастом все лучше и лучше. Или великая плеяда мхатовских «стариков». Или такой замечательный артист, как Ю. Б. Катин-Ярцев, который чем становился старше, тем как артист делался интереснее, заразительнее. Таких примеров множество. Личностные качества, если они верно направлены, если ими распоряжаться по-хозяйски, обогащаются, энергетика накапливается. Но, увы! Куда чаще наблюдаем мы, как дилетантизм и каботинство делают свое дело: то, что изначально было заразительно и обаятельно—исчезает. А не дай бог еще делячество, водка, или сексуальные заботы! Есть тысячи возможностей самоизнашивания, начиная от никотина и кончая... Увеличительное стекло сцены обнаруживает это с пугающей очевидностью.

Все это заставляет меня в работе с актерами еще на этапе распределения ролей думать о том, какие человеческие качества образа смыкаются с индивидуальностью артиста, и если таких качеств в нем вовсе нет, то будь он даже гениален, сыграть их нельзя. Можно качества личности варьировать, можно прятать в работе, можно их выявлять, но если их нет, сыграть их не получится. И тогда на смену перевоплощению приходят лицедейство и имитация. Мне лично ни лицедей, ни имитатор сегодня не интересны. Интересно мне, как происходит в репетиционной работе накопление одних качеств актерской личности и устранение других, как осуществляется переход из одного качества в другое, как возникает соответствие и соотнесение человеческих качеств артиста и роли, как реализуется актером возможность присвоения образа персонажа. Здесь, конечно, тоже имеются свои границы, в кувшин можно налить ровно столько, сколько он способен вместить.

Понимание режиссером личностных качеств артиста, способность эти качества распознать, если угодно, подглядеть, сегодня для меня оказывается чуть ли не самой важной стороной

профессии. Ибо только зная свойства личности артистов, режиссер может распределить их в соответствии со своим замыслом на полотне будущего спектакля.

*Я ученик Лобанова, Попова, Горчакова и, следовательно,— мхатовской школы, принципы которой я по сей день исповедую. В театре мне дорого воплощение идей Станиславского, для меня они формулируются тезисом: «для человека, о человеке, через человека». Самое интересное и радостное в театре—работа с актером. Быть может, такое заявление покажется странным, так как меня причисляют к режиссерам иного толка, но тем не менее для меня в театре актер интереснее и важнее всего. Режиссура не может существовать и развиваться независимо от актерских проблем и забот. А проблемы образности актера сегодня очень сложны, и каждый режиссер на практике решает их по - своему.*

Когда думаю о том, каким же образом будить в артисте необходимые качества, прихожу к мысли, что сегодня в режиссере важнейшим качеством таланта является способность к «провокации». Есть такое хорошо всем известное слово «постановка». Режиссер обычно так и говорит: «Я поставил такой - то спектакль». Хорошо— поставил, так поставил, но мне сегодня интереснее спектакль *спрово - цировать*! Спровоцировать спектакль из личностных качеств артистов, выжав их, как краски из тюбиков на полотно замысла.

Я «подозреваю», что вся работа режиссера с артистом—это своего рода «монтаж аттракционов». Главное, что за «аттракционы» и каким образом мы монтируем. А для этого режиссер должен обладать всеми качествами политика, педагога, психотерапевта, наконец.

*Время рождает новую театральную эстетику. Многие для создания фундамента сегодняшней эстетики сделал в свое время ученик Станиславского М. Н. Кедров. Он шел своим, часто эмпирическим путем к образной яркости, насыщенности. Последовательность, логика действия, которой он учился у Станиславского, были у него поразительными. В лучших своих работах — в «Плодах просвещения» Л. Толстого и «Глубокой разведке» А. Крона — Кедров добивался замечательного образного результата, каких немного в театрах психологического направления. И сам Кедров знал немного подобных высот. Вероятно, ему не под силу было справиться с коллективом Художественного театра, ибо сознательная дисциплина, основанная на высочайших Дело было, вероятно, не столько в забвении этических принципов, сколько в том, что МХАТ к тому времени стал «придворным театром» со всеми вытекающими из этого положения привилегиями и бедами. А как известно, «сытое брюхо к учению глухо». Главной же заслугой Кедрова было то, что он, вместе с В. О. Топорковым, пытался продолжить дело Станиславского, пытался заставить театр учиться и переучиваться. Поиски в направлении «метода физических действий», осуществляемые*

Кедровым и Топорковым, давали иногда замечательные работы. Поступок и физическое действие, несмотря ни на что, провоцировали правду искреннего существования. Спектакли Кедрова значительны тем, что это был (даже для Художественного театра) другой уровень правды, другой уровень подробности существования, другой уровень поиска образной выразительности. Пусть это не всегда удавалось, но все - таки, благодаря поистине подвижническому внедрению нового метода в театральную обиход, возникла потребность более глубокого поиска сценической правды через накопление и отбор физических действий. Даже в Художественном театре актеры почувствовали необходимость освоения открытий Станиславского, достигая порой (как, например, В. Белокуров) поразительных результатов.

Я вспоминаю, как Кедров на занятиях с маниакальной настойчивостью, порой смахивавшей на занудство, добивался от учеников: «Нет, что он делает». От этого бесконечного «нет, что он делает» пухла голова, сводило скулы. А между тем, в результате рождалось, провоцировалось нечто удивительное.

Особенно удачно новый метод раскрывал горьковскую драматургию. Вот мы готовимся к встрече графа, который приходит, чтобы продать лес. Лес купить очень хочется. На вопрос: «Что вы тут делаете?» — следует дружный ответ: «готовимся». «Нет, что вы *делаете!*» И промучив нас так до одури, Кедров говорит: «Дайте поднос. На подносе надо вынести угощение для графа. Выберите предметы, которые следует поставить на поднос: бутылки, графины, закуски. Все это поставьте на поднос бабе, которая вынесет его, когда вы встретите графа. Так, устанавливайте, устанавливайте. Долго и тщательно. Вот. А теперь, что там говорит эта баба с подносом? Говорит она всего одну фразу: «Да я это не удержу!» — значит, за текстом, за этой фразой мы верно увидели предшествующие ей физические действия».

Или еще эпизод. Вот приходит начальник станции. «Зачем он пришел?» Вперед всех обычно рвалась С. Бирман: «Он пришел за авансом!» И опять следует неумолимое: «Нет, что он *делает!* Делает что?» А после мучительной пытки следует ответ Кедрова: «Ну как же вы пропускаете: ведь он жалуется: «Что - то у меня зуб болит». А с зубной болью хорошо справляться коньяком! Найдите на столе коньяк!—А вы прячете коньяк, прячете незаметненько». И так со скрупулезной настойчивостью Кедров доводил до таких категорий «провокации» правды, конкретности поведения, до которых мы сами дойти, конечно же, не смогли бы. Не надо забывать, что это были годы, когда театр все более отходил от правды, заменяя ее театральностью, когда уже основательно был забыт Мейерхольд с его биомеханикой. В этой ситуации напомнить, что именно поступок реализует строй всего замысла, что физическая логика поведения приводит к правде психологической, было, несомненно, великой заслугой М. Н. Кедрова.



*Мои учителя развивали лучшие традиции русского реалистического искусства.*

*В А. Д. Попове меня всегда удивляло умение философски осмыслить явления жизни, масштаб восприятия события, образное, пластически завершенное видение целого. Замечательно разрабатывались в его спектаклях массовые сцены, великолепен был размах сценических построений. До сих пор живы в памяти его знаменитые эпические, батальные «полотна» на огромной сцене ЦТСА. В творческом поиске Попова нашло глубокое развитие учение о внутреннем монологе и «зонах молчания» — все то, что предполагает проникновение во внутренний мир человека и его воссоздание. Что касается «зон молчания» и «внутреннего монолога» — это не изобретение Алексея Дмитриевича, это развитие им учения Станиславского и Немировича. А вот что касается масштаба мышления, то он действительно был поразительным. При этом, несмотря на весь размах батальных и массовых сцен, интерес к человеческой личности у А. Д. Попова всегда был на первом плане. Поэтому не случайно именно его позвала в педагогику М. О. Кнебель, все последние годы жизни Станиславского сидевшая по правую руку от Константина Сергеевича. Не случайно сам Алексей Дмитриевич мучительно переживал, что на сцене ЦТСА, где он работал, не видно глаз артиста, не случайно и одну из последних своих работ («Трудные годы» А.Н.Толстого), к сожалению, не завершенную из-за смерти на генеральной репетиции Н.П.Хмелева, он был приглашен осуществить именно*

во МХАТ.

*Н. М. Горчаков был превосходным методистом, педагогом и*

*воспитателем режиссеров, талантливым пропагандистом системы Станиславского.*

Именно от Горчакова я получил первое благословление на педагогическое поприще: на своем портрете (что вообще - то было для него не свойственно) он написал мне, совсем еще юнцу в режиссуре — «Будущему профессору ГИТИСа». Горчаков — барон Диттрихс — человек замечательной культуры, подлинной интеллигентности старой школы. Он полтора года выстоял на занавесе у Вахтангова. Полтора года он терпеливо выслушивал наставления Евгения Багратионовича, каким образом надо занавес открывать и закрывать, и учился, учился. Он был на всех уроках Станиславского, когда тот перестал выходить из дома. Патриарх уже не навещался в театр, а собирал у себя всю режиссерскую команду — Топоркова, Сахновского, Горчакова. Здесь он стал верным приверженцем метода физических действий.

К сожалению, верность далеко не всегда вознаграждается успехом. Поставленный Горчаковым «Тартюф» Мольера — не получился, несмотря на то, что замечательно играл Оргон Топорков. «Тартюф» не выдержал того количества подробностей психологических деталей, которые были обрушены на артистов Горчаковым. Этот опыт тоже имел свою колоссальную ценность: стало понятно — режиссер не должен становиться рабом методологии; он обязательно должен делать поправку, скажем, на стилистические особенности пьесы. Блестящей победой стал «Тартюф», поставленный во МХАТе А. В. Эфросом (по - моему, это вообще его лучший спектакль). Вот где состоялось торжество метода, когда режиссером были учтены жанрово - стилистические особенности моль - еровской пьесы. Избавленное от излишних подробностей действие засверкало и заискрилось, слово стало главным выразительным средством, монологи полетели на едином дыхании. Вообще это отдельная тема: метод физических действий и стихотворная пьеса. Скажем, какие физические действия у Шекспира? — Придушить, зарезать, отравить... Иногда хорошо посадить двух людей друг против друга и в диалоге организовать такую борьбу личностей, когда только словесное действие становится потребностью пребывания на сцене.

*Практика современного режиссера сегодня просто немыслима без освоения того, что было сделано А. М. Лобановым, открывшим дверь в современную эстетику сцены.* Трудно даже представить всю степень одаренности Лобанова, талант которого так не соответствовал времени. Что было самым замечательным в его творчестве? То, что он был подробнее, а потому неожиданнее даже самого Московского Художественного театра. Будучи современником Художественного театра, будучи его учеником (я бы сказал — первым учеником!), Андрей Михайлович оказался слишком правдив, слишком искренен для того проклятого времени.

Он всегда неожиданно искал логику поведения, искал как - то по - своему, иначе, чем другие. Я помню, его бесконечно интересовало, как раздеваются люди, приходя в дом. Когда он ставил арбузовскую «Таню», Баба - нова никак не могла понять этого его интереса; перед самой премьерой они с Арбузовым вместе навалились на Лобанова и в «Советской культуре» (до сих пор храню эту статью!) буквально изрешетили его. За пять дней до премьеры! Они не понимали, что, когда он искал подробнейшим образом правду поведения, скажем, гостей, пришедших к Тане, он спасал пьесу Арбузова, довольно схематичную и не вполне самостоятельную. Этакая советская «Нора». Суть его поиска была в том, что весь сюжет пьесы он погрузил в жизнь, в среду современности.

Я всегда поражался способности Лобанова к самоанализу. Если говорится, что искренность — главное качество нашего искусства, то та искренность, с которой Андрей Михайлович умел препарировать самого себя, делала его художником, не имевшим себе равных. Он был безжалостен к самому себе; он знал про людей такое, что они сами про себя сказать не могли. Он —

мог. Это было всякий раз открытие. Такой способности я никогда больше ни у кого не встречал. Он был удивительно искренний человек, что уже само по себе в те годы воспринималось как вызов.

За это ему мстили, чего только ему не «клеили», как это он, советский режиссер, посмел не разглядеть наши «героические будни». А потом в те годы до небес превозносился Н. П. Охлопков с его театральностью, а рядом со своей психологической правдой умирал Художественный театр, умирал Театр Ермоловой, умирал Андрей Михайлович Лобанов...

*Н. П. Охлопков внес серьезный вклад в развитие театрального искусства. Руководимый им театр успешнее других выполнял социальный заказ определенного времени. Охлопков создал тип спектакля, который был, я бы сказал, эталоном художественности 40—50 - х годов. Успех его искусства определялся рядом обстоятельств.*

*Сразу после войны наметилось заметное и плодотворное движение в драматургии психологического направления. Но потом наступила пора «бесконфликтности». Однолинейность пьес вступила в противоречие с тонкой, правдивой методологией психологического театра, который оказался в трудном положении. Чем сложнее и глубже было искусство актера, тем очевиднее обнаруживалась внутренняя ницета этих пьес. Расхождение с ремесленной драматургией становилось все более серьезным.*

*Постановочная режиссура Охлопкова, режиссура результативного, целостного образа, была убедительнее, заразительнее и ярче, чем неправда психологического театра, все больше уходившего в тупик.*

*Охлопков часто обогащал бесконфликтные, малохудожественные пьесы щедрым набором режиссерских приемов, вольно обращался с драматургией, навязывая ей свой образный режиссерский строй. И имел успех.*

*Иногда в безграничности своей фантазии Охлопков предлагал самые причудливые решения. Но лучшие его работы были нацелены на максимальную полноту раскрытия мысли, идеи произведения через человека на сцене. Режиссер подчас мог заблуждаться, слишком подчинять свои действия игре воображения, но мысль его нередко отталкивалась от исполнителя. По внешнему рисунку «Иркутская история» — один из самых эксцентричных спектаклей Охлопкова. И тем не менее гармония формы и внутреннего постижения образов достигнута тут в очень большой степени. Я думаю, театр Охлопкова еще и потому стал эталоном социалистического искусства, что это было время особого поколения артистов. Не случайно после 1940 года не возникали или не получались спектакли по Чехову. Первое поколение, которое пришло в искусство еще с запасом человеческого содержания до 1917 года, Чехова играть уже не*

могло, а новое, то, которое потом открыло нам нового Чехова в спектаклях Эфроса, еще не народилось. А потому Охлопков за музыкой, за воротами «Гамлета», за «дорогой цветов», за всем тем, что он громоздил и чем громыхал, скрывал нищету психологических возможностей своего времени, компенсируя театральностью лживость идеологических догм. И делал это талантливо!

Спектакли его производили сильнейшее впечатление. Но как забыть, как оправдать «дорогу цветов», построенную на костях зэков Беломорканала?! Как примириться с тем, что этих самых злосчастных погодинских «Аристократов» он поставил дважды: сначала в 1935 году, а потом в 1956 - м уже в Театре Маяковского?! А впрочем, не судите, да не судимы будете!

*Актер в спектакле не может быть подчиненным, вторичным элементом.*

*Думаю, что никто из самых рьяных приверженцев «режиссерского театра» не посмеет упрекнуть Попова или Лобанова в недостаточной императивности режиссерской мысли, в отсутствии четкости и завершенности постановочных решений. И вместе с тем это были режиссеры, бесконечно влюбленные в актера, добровольно отдававшие ему главный плацдарм творчества.*

Вообще взаимоотношения режиссуры и актера —проблема сложнейшая, я бы сказал, диалектическая. Ведь примат актера тоже бывает разным. Иногда он переходит в перманентный конфликт с режиссурой, конфликт бесплодный, ведущий к бессчетным потерям для искусства, для театра, для самого артиста в первую очередь. Очень показательна по этой части судьба Театра имени Евг. Вахтангова.

*Нынешний Театр имени Евг. Вахтангова нередко как бы прячется за эстетику «Принцессы Турандот». Актерское мастерство некоторых вахтанговцев слепо следует тому, во имя чего была создана определенная сценическая образность в пору молодости театра.*

*Найденная Вахтанговым для одного спектакля, стилистика «Турандот» применяется сегодня к самым разным пьесам. Не совпадая с авторским намерением, она становится насильственно навязанной формой. Очень хорошие актеры иной раз так перегружают роль внешней характерностью, что сами в обстоятельствах ее как бы «лично отсутствуют».*

Вахтанговцы —особый актерский «заповедник», все они выпускники одной школы, чужаков в свою среду не принимают принципиально, отстаивая чистоту направления. При этом создать свою режиссерскую генерацию им не удалось. В результате большинство режиссеров приходит «со стороны». На этом пути бывали победы: режиссеры одного корня с Вахтанговым—А. Д.

Дикий, А. Д. Попов, ставя произведения, близкие по духу вахтан - говцам, смогли найти с ним общий язык. А вот даже, казалось бы, «свой» Б. Е. Захава с его пробами иной эстетики, с интересом к психологическому театру оказался отторгнут. А уж с потерей Р. Н. Симонова, а потом и Е. Р. Симонова театр совсем осиротел. Лучшие, худшие ли режиссеры приходят в «заповедник», они все требуют чего - то своего, они так или иначе ищут соответствия исполнительской манеры стилистике драматургии. Результат большей частью один: режиссер оказывается не принят труппой. Иногда, надо сказать, такое неприятие выглядит даже справедливо, хотя — с другой стороны — кто вас заставлял данную индивидуальность приглашать? Но главное в ином: без гибкого отклика на непривычное режиссерское задание, без попытки разбудить свою личностную природу прекрасные артисты прославленной труппы все больше штампуются, заменяя искусство перевоплощения ремеслом лицедейства. И только в редких случаях победы режиссера над привычной косностью (как, например, в спектакле «Без вины виноватые» П. Н. Фоменко) вновь начинает сверкать талант вахтанговских «зубров».

Так что, конечно, актер — «царь сцены», но без режиссерского участия ему сегодня со своим «царством» не управиться.

*Примерно такое же понимание традиции затруднило движение и Художественного театра в наше время. Заслуга развития лучших традиций его школы в течение целых пятнадцати лет принадлежала «Современнику», что позволяет мне назвать его шестой студией МХАТа. Поиски О. Ефремова в области актерского искусства во многом повлияли на создание той театральной эстетики, которая является сегодня определяющей для психологического искусства.*

*Система психологического театра сегодня не единственная у нас. Существуют и другие — условно - метафорического, поэтического театров и т. д. Естественно, что в «Современнике», или на Таганке, или у Марка Захарова актеры играют по - разному. Но в любом случае исполнитель должен проявить свое человеческое «я» в предлагаемых обстоятельствах пьесы и режиссерского решения. Как быстро бежит время! Сегодня уже надо назвать другие имена и приводить другие примеры. Однако, стоит ли? Пройдет совсем мало лет, и примеры эти устареют точно так же. Как говорится: что хорошо в моде? То, что она быстро проходит! Незыблемой остается одна только закономерность: когда выразительные средства, на чем бы они ни были замешаны — на злободневности, на внешних эффектах или на чем - нибудь другом, остаются вне человека, то выясняется, что рано или поздно они пройдут, как поветрие моды. Так или иначе остается только традиция школы Станиславского, остается человековедение. Поэтому все методологические поиски, связанные с конкретностью причин возбудимости в артисте, ведут в тупик...*

*Режиссура — тоже искусство человековедения. В нашем деле нет или, во всяком случае, не должно быть разделения на постановщиков (то есть организаторов сценической зрелищности, эффектных, пространственных решений) и педагогов, главной заботой которых является актер. Такое разделение в принципе неверно. Если режиссер ограничивает свои усилия поисками внешней выразительности, если он не раскрывает мир человека, внутренние процессы героев, он не может заниматься театральным искусством, ибо театр — это разговор человека с человеком о человеке.*

*Наблюдая большой и шумный успех некоторых из моих коллег, я вижу иногда непрочность его, если за эффектностью внешнего, «визуального эксперимента» уходит на второй план, ступшевается актер. Тут все очень непросто. Иногда, в погоне за успехом особого свойства, успехом у узкого круга «посвященных», режиссер может проскочить мимо человеческой природы артиста, декларируя именно приверженность человековедению. Здесь есть что - то от шаманства. Образовалась целая секта странных грязно - волосатых людей, именующих себя режиссерами, почтительно внимающих своему гуру, признающих в качестве авторитета еще только, пожалуй, одного Гротовского, рассуждающих бесконечно о человеке и Космосе и, как правило, не способных поставить в жизни больше двух —трех спектаклей. Они мастера создания легенды о своей исключительности и гонимости. Легенда эта неплохо их кормит, их жалеют, как юродивых, и почитают, как пророков. Дай им Бог здоровья, но мне лично они не интересны и смешны, а всякое сектантство и шаманство в нашем деле, по моему глубочайшему убеждению, бесконечно вредны. И даже не потому, что они бесплодны или дурны своей дутой многозначительностью, а потому, что калечат артиста, калечат его природу. Я думаю, что конкретность причин возбудимости в артисте должна быть очень определенной, если угодно —*

*земной, а отнюдь не потусторонней. Все шаманствующие очень любят разного рода тренинги. Но тренинг, становящийся самоцелью, уводит от театра (что и произошло, скажем, с Гротовским). По - моему, главный тренинг, который необходимо давать актеру еще на первом курсе вуза, должен быть направлен на развитие возбудимости, на причину этой возбудимости. И искать эту причину нужно в самом человеке, в его индивидуальности, а отнюдь не и Космосе.*

*Уровень нашей работы во всех ее разделах определяется для меня прежде всего творчеством актера — наследника традиций русского психологического театра. Именно актер — главная и определяющая фигура в процессе режиссерских поисков.*

*Будто предчувствуя измену такому театру, Станиславский мечтал о театре, где в ярком луче света будет только человек и начисто окажутся ликвидированными бу-тафорский антураж: и декоративное оформление.*

*Во всяком деле страшны крайности. Я не принимаю режиссеров, которые увлекаются свето - звуко - пиротехничес - кими эффектами на сцене. Я в одинаковой мере не принимаю и режиссеров, которые сводят работу с актером к обязательному жизнеподобию, правдоподобию, минуя иные выразительные возможности спектакля.*

*Что беспокоит меня в сегодняшней практике сценического искусства? Всеобщая тяга к самовыражению. Сейчас все «самовыражаются» — и драматург, и режиссер, и актер, и художник. Часто без всякой связи друг с другом (несмотря на клятвы в преданности «коллективному творчеству»), во имя удовлетворения собственного тщеславия или из боязни отстать от моды. Может показаться даже, что здесь есть элемент творческого беспокойства, искание современных форм — спектакли до отказа заполнены внешними приметами сегодняшнего дня. Под это совершенно очевидное манерничанье и пустое оригинальничанье иные пытаются подвести солидную базу, хотя подобные явления компрометируют саму идею творческого поиска. Ну, это очень не точно сказано! То есть как так «не надо самовыражаться?!» Именно надо! Как же не самовыражаться в любимом деле? Вся деятельность любого художника— самовыражение. Другой вопрос, что всякое самовыражение дурно, когда оно происходит без внутренней необходимости, без оправданности, когда оно становится демонстрацией глупости, безвкусицы. Ведь кроме всего прочего надо иметь что «самовыражать».*

Иначе вместо самовыражения получается простой «выпендрей», который, если угодно, убивает самого художника. Это оригинальничанье состоит в самом ближайшем родстве с дилетантизмом и каботинством.

*Одной из популярных форм самовыражения стало и повер хлостно понятое жизнеподobie, такая нарочитая безоб разность. Для определения режиссуры такого рода придут моли даже модное слово «бесконцептуальная». Сторонники и практики этого направления отвергают необходи - мости единого и целостного образного решения и заботятся лишь о «потоке жизни». С их легкой руки бродят по сцене спек такли - дубли, аморфные, бесцветные, унылые. Неряшливая псевдопсихологическая манера актерской игры рождается именно такими спектаклями. Ненужными, лишними для исполнителя оказываются пластика, вообще физический аппарат исполнителя, искусство жеста, мимическая игра и т. п. Нужны только простота и естественность. И ходят по столичным, и*

*особенно периферийным, сценам «простые» и «естественные» мальчики и девочки, взрослые дяди и тети, изображая некую многозначительность «вообще».*

*Опасность такой актерской манеры заключается в том, что внешне она как будто бы продиктована сдержанностью и интеллектуализмом современного театра. Манера эта легко доступна, не требует усилий, энергии, не изнуряет душу. Словом, исполнителям не приходится беспокоить себя ни творчески, ни лично.*

По существу «бесконцептуальной» режиссура быть просто не может. Любой замысел, любой отбор — это уже концепция. Она может быть яркой и интересной, вялой, блеклой, бездарной, но не быть ее?.. Иногда, желая упрекнуть произведение в натуралистичности, сравнивают его с фотографией. Однако, и фотография обязательно концептуальна, выбор объекта фотографирования — это уже концепция. На чем делается акцент в кадре, какова его композиция, другие выразительные средства — цвет, свет. Все это может быть очень художественно. А вот что не художественно, так это отсутствие отбора, отсутствие стремления к образному выражению темы. Поэтому я бы сказал так, если «бесконцептуальная» — значит, не режиссура!

*Сегодняшний театр породил целый ассортимент навыков, имитирующих внешние признаки явления.*

*Вместо выразительного слова преподносится так называемый «шептательный реализм», когда слово становится мусором, когда оно не нанизано на действие, а торопливо пробрасывается (часто ли теперь мы имеем удовольствие слышать, по определению Н. Хмелева, «мохнатое» слово?).*

«Шептальный реализм», он существует и сегодня. Он — следствие поиска внешнего правдоподобия. Не художественной правды, а лишь внешней похожести на правду житейскую. А это значит, что он вовсе не «реализм» даже, а всего - навсего одна из форм имитации.

*Вместо «зон молчания» и активного процесса осмысления происходящего на сцене, непрерывного «внутреннего монолога» актера мы становимся свидетелями «дырок» молчания, которые тормозят развитие действия.*

*Актеры забывают, что и во времена Каратыгина играли на «паузах», забывают и о том, что не всякая пауза есть «зона молчания» или «внутренний монолог». Когда я думаю обо всех этих бедах, когда пытаюсь обнаружить их первопричину, я снова и снова вспоминаю об А. М. Лобанове, о его способности жесточайшего самоанализа. Я считаю, это очень важно: способность режиссера к самоанализу, к операции над самим собой. Только препарирруя*



собственную личность, только безжалостно вглядываясь в извивы собственной судьбы, режиссер может получать возможность поиска такой выразительности в артисте, которая необходима сегодня для движения психологического театра вперед. Это важно по той причине, что возможности личности режиссера, помноженные на личностные, индивидуальные возможности артистов, неисчерпаемы, в отличие от постановочных средств, которые даже при умелом их использовании неизбежно в какой-то момент становятся самоповтором. Да и вообще, на мой взгляд, сегодня постановщик без способности к педагогике в режиссуре просто не существует.

То есть, конечно, такой постановщик, пользующийся исключительно внешними постановочными, обычно эстетскими, ухищрениями, не только возможен, но даже обладает вполне обеспеченным успехом. Правда, в этом случае он обычно работает на совершенно определенную аудиторию, ну, скажем, на специфический круг любителей пластической выразительности мужского тела. Меня же такой театр просто не интересует.

*В свою очередь, театр «мужественной простоты», который мы исповедуем сегодня, к прошлым, еще не изжитым бедам прибавил новые, порожденные манерой, говоря условно, «интеллектуального театра». Разумеется, есть у нас большие, действительно интеллектуальные артисты. Но существуют десятки актеров, куда менее одаренных, которые схватили внешние признаки этого направления, не потрудившись вникнуть в содержание новой эстетики актерской игры. Кстати, этот процесс особенно хорошо можно проследить на телевизионном экране, где крупные планы беспощадно обнаруживают столь частое отсутствие каких бы то ни было признаков движения мысли у актеров вполне современных и даже, можно сказать, симпатичных нам.*

*А «продуктивность и целесообразность» (по выражению Станиславского) мышечного напряжения подменяется такой мышечной «свободой», сопровождающей якобы активную сосредоточенность на движениях мысли, которая граничит с физической разболтанностью.*

*Ложная многозначительность, фиктивная «интеллектуальность» мешают зрителям эмоционально воспринимать мысль и движение идеи спектакля. Это особое свойство артистического таланта — степень интеллектуальной заразительности. Есть такое вполне справедливое суждение: вчерашний хороший артист, сегодня уже артист плохой. Раньше вполне достаточной для артиста была способность говорить, вернее, играть словами. Способность действовать и действовать словом — это уже свойство артиста совсем другого качества. А способность думать, и думать заразительно, — это сегодня высший актерский пилотаж, без*

которого до вершин сценического творчества уже не добраться. Сегодняшний театр настоятельно нуждается в поколении молодых интеллектуальных актеров, да вот только появляются они пока слишком редко. И это еще одна беда нашего времени.

*В современном театре актер должен существовать в органичном единстве со всеми составляющими спектакль образными компонентами, стать частью художественного целого, сохраняя при этом ведущую роль. В двуединстве этого диалектического процесса — сила современного театра.*

*Все творческие поиски нашего театра имеют единую конечную цель: найти самый надежный способ выполнения главной задачи искусства — донести правду о человеке, проникнуть в сущность человеческого бытия.*

*Достижения практиков и исследователей театра на каждом новом этапе времени открывают новую эстетику актерского и режиссерского искусства. Каждое время рождает ведущий тип актера.*

*Еще в 1922 году в маленькой брошюре «Амплуа актера» Мейерхольд пытался сформулировать признаки актерских способностей:*

*«Какой человек годится в актеры:*

*Необходимым свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости. Человек, лишенный этой способности, актером быть не может.*

*...Возбудимость есть способность воспроизводить в чувствованиях, в движении и в слове полученное извне задание.*

*...Координированные появления возбудимости и составляют игру актера. Отдельные проявления возбудимости суть элемента игры актера. Каждый элемент игры неизменно образован тремя обязательными моментами:*

*1. Намерение.*

*2. Осуществление.*

*3. Реакция.*

*Намерение есть интеллектуальное восприятие задания, полученного извне (автор, драматург, режиссер, инициатива лицедея).*

*Осуществление есть цикл рефлексов волевых, мимических и голосовых».*

*Как мы можем понять, осуществляя свои сложные творческие задачи, Мейерхольд, целеустремленный проповедник режиссерского театра, нуждался в далеко не заурядных*

*актерах. Только в их профессиональной готовности и таланте видел он возможность осуществления своей творческой программы. Думаю, что сегодня положения, высказанные Мейерхольдом, ни в малой степени не устарели. Надо сказать, что опубликованы эти требования Мейерхольда к актерским способностям были отнюдь не в ученом сборнике, а на биржевом листке, который у меня хранится до сих пор. Актерская биржа в любую эпоху — кошмар. А тут еще голодное время, социальные потрясения. Тем не менее Всеволод Эмильевич находит эти точнейшие, по сей день живые определения и считает необходимым осуществлять отбор артистов в соответствии с перечисленными признаками. И я сегодня повторяю вслед за Мейерхольдом: артист — это человек, способный к возбудимости, способный в действиях и чувствах реализовать информацию, полученную извне.*

*Вся система Станиславского — гимн художнику - актеру, способности артиста утверждать человеческое, гражданское, творческое «я» на сцене. Если принять во внимание значение, которое личность актера имеет в непосредственном диалоге со зрительным залом, то его ежевечернее выступление должно быть сокровенной исповедью.*

*Функции и обязанности режиссера сегодня очень велики. В его руках весь процесс создания спектакля. Тем более все это обязывает к доскональному знанию актера, природы актерского творчества. И в рамках современного «режиссерского» театра главным средством выразительности был, есть и будет «его величество» Артист.*

*Я не перестаю удивляться, как стремительно, буквально на глазах меняется облик современного артиста. За время моей работы в театре претерпели серьезнейшие изменения принципы актерского творчества, и то, что вчера было ново, ярко и интересно, сегодня подчас изрядно попахивает нафталином. Но главная тенденция движения драматического искусства, тенденция все более глубокого постижения внутреннего мира человека остается неизменной. Действительно, меняется облик артиста, эстетика, меняется понятие красивого, технология, наконец. Ушел актер - мистификатор, поражавший когда - то непохожестью на самого себя. Теперь вряд ли где вы найдете артиста уж очень загримированного. Плохо играющего, это сколько угодно, но чтобы разрисованного гримом, залепленного гуммозом, такого уже не увидишь. Грумер становится вымирающей профессией, гримеров сокращают. А вот стремление личностного присвоения материала роли, стремление к глубинному освоению характера остается.*

*Сегодня в зрительном зале сидит умный человек с обширными знаниями, широким кругом интересов, поэтому контакт с ним может возникнуть только в том случае,*

*если его собеседник - актер, находящийся на сцене, будет интересен зрителю как личность. Заразительность, обаяние артиста находятся сейчас в прямой связи с его духовной значимостью, с богатством содержания его личности, его артистичностью. Вне этого не возникает зрительного интереса к спектаклю вообще. Никакие постановочные ухищрения, никакие самые эффективные решения, никакие дополнительные выразительные компоненты не могут заменить главного — присутствия артиста, гражданина и личности, ведущего диалог с залом.*

Все это в равной мере относится и к режиссеру. Сегодня вряд ли скажешь, что режиссер «умирает в актере». Личность режиссера в психологическом театре видна теперь сквозь спектакль явственнее, чем прежде.

И опять встает вопрос об ином уровне постижения человека. Есть такое выражение «артист с процессом». Я бы так сказал, сегодня интересный артист должен быть обязательно «с процессом», и этот процесс призван проявить нечто интересное в его индивидуальности. Степень углубления процесса не ограничена ничем, в то время как все другие формы выразительности, наверно, имеют свой предел. Двигателем, мотором всех процессов, происходящих в человеке, и прежде всего процесса восприятия, является причинность возникновения поступка. Это свойство воспитывается у артиста с первых его студенческих шагов. Сегодня даже самые простые упражнения по сценической речи — скороговорки, упражнения на отдельные звуки, на постановку голоса — нельзя делать без определения причинности их посылы. Тем более это относится к этюдам, которые мы делаем и в которых тренируются' возбудимость и восприятие. Конкретность причины всего, что делает студент в упражнении, всего, что делает артист в роли, необходима для того, чтобы спровоцировать органику его существования.

*Если артист — действительно личность, если он человечески богат и неординарен, он будет интересен залу, даже если он профессионально не очень оснащен, потому что человеческое богатство уже само по себе артистично. И наоборот, технологически оснащенный, но духовно бедный человек интереса к себе не вызовет. Закрыться ремеслом, спрятать за ним свою человеческую несостоятельность становится все труднее.*

*Я видел в одной и той же роли двух исполнителей — профессионального актера и ученого, который выступал в Студенческом (то есть, по существу, самодеятельном) театре МГУ. Ученый играл интереснее. Уровень мышления профессионального актера в данном случае оказался ниже. А современному зрителю*

*важна не только сама социальная или нравственная проблема, ему важен уровень ее осмысления.*

Профессиональным артистом этот ученый не стал, он так и остался ученым, но образ его сценический помню до сих пор. А сколько первоклассных и действительно современных актеров вышло из Студенческого театра МГУ: И. Савина, А. Демидова, Р. Быков. Всех их отличает подлинное личностное начало...

*В спектаклях этого коллектива исполнители были подчас увлекательнее, духовно богаче своих персонажей. Происходило максимальное использование человеческой индивидуальности исполнителя — на этом строилась вся система игры, не засоренная внешними «первичными» признаками. (Первичными признаками я называю первое, что вы можете заметить в человеке: он хромает, он заикается, он некрасив. Актеры иногда соблазняются изображением внешне заметных примет, но уже через несколько минут сценического действия все эти признаки забываются, зритель к ним привыкает, и они как бы выносятся за скобки восприятия.) Об образе мы судим не по его внешним, легко заметным признакам, нам интересно сегодня «диалектическое единство» актера и героя, по меткому определению А. Д. Попова. А театрально одетые и загримированные люди часто не принимают в себя предлагаемые обстоятельства пьесы и не выражают собственного гражданского, художественного отношения к событиям. Я считаю спектакль состоявшимся только в том случае, если в нем есть действие мыслью, если актер подробно и тонко прослеживает течение мысли, открывает ее тайники и делает их достоянием зрительного зала. Когда действенная мысль пронизывает поведение героев, актер становится выразительным и заразительным, ибо творческий процесс осмысления, который происходит в актере, превращает зрителя в сотворца спектакля, раздвигает границы познания мира, познания человеческой души.*

*Еще Попов говорил, что человеческий, духовный облик артиста всегда проступает через создаваемый им сценический образ... И для нас далеко не безразлично, что оке это за облик.*

*Способность выразить себя в сценическом создании — признак истинно современного актера. Даже если он играет человека, нравственно, духовно ему чуждого, все равно он со своим индивидуальным отношением к герою должен быть виден.*

*В наши дни все труднее «обмануть» зрительный зал. Лишились былого обаяния легенды об исполнении глупыми артистами ролей умных людей. Интеллектуально бедный человек не сыграет сегодня ни Чацкого, ни Гамлета, ни героя Брехта, ни просто современного человека. Крайне редки случаи, когда не очень умный человек становится актерски заразительным в*

*процессе мышления на сцене. Ввести зрителя в заблуждение относительно содержания собственной личности трудно.*

Сегодня это сделать действительно трудно. Раньше умели. Очень хороший артист И. Соловьев мог держать паузу сколько угодно, потом выяснилось, что он ее держит как бы с некоторым преувеличением. На этом строился эффект многозначительности личности. Я помню, одно время такие подчеркнутые зоны молчания позволяли некоторым артистам маскировать пустоту процесса; многозначительностью пауз злоупотребляли, ею кокетничали. Потом на смену актерским паузам пришли паузы режиссерские: пять минут в полном молчании артисты готовят винегрет, молчат многозначительно, будто священнодействуя. Некоторые режиссеры сделали подобные «паузы» просто девизом своего искусства. Чем сильна такая пауза? Тем, что до поры до времени она вызывает сотворчество зрителя, который вкладывает в восприятие этой паузы свое содержание. Но длиться до бесконечности это не может, а потому спрятаться за многозначительность молчания на пустом месте нельзя, рано или поздно станет ясно, что это не зона молчания, а «дырка молчания». Заменить глубину содержания личности ничем нельзя, симитировать ее невозможно.

*На творческом вечере Бориса Бабочкина по телевидению показали сразу девять - десять его ролей, и я увидел, что он был самым современным актером из всех ныне действующих. Ярость личного, человеческого и художнического присутствия ощущалась в каждой роли. Играл ли он Чапаева, или Сулова, или Старого профессора в «Скучной истории», он присваивал себе чувства каждого героя полностью и с такой личной эмоциональной силой, мощью духовности существовал в каждой роли, как может только великий актер. Все участники передачи говорили о полноте бабочкин - ского перевоплощения. А мне было интересно, как Бабочкин присутствует в роли, безотносительно к степени характерности. Именно узнаваемость Бабочкина была поразительна.*

Самое точное слово по отношению к игре Бабочкина—яростно. Яростно! Люди, которые были в зрительном зале, получали от него колоссальный заряд энергии, который делал его особым артистом в каждой роли. Во всем, что делал он на сцене или на экране, физически чувствовалось его личное присутствие, у меня даже иногда возникала мысль: у него была очень большая печень, так вот, не определила ли эта болезнь такую ярощность восприятия, не была ли вызвана повышенная его возбудимость и мощь энергии сопротивлением, которое артист оказывал своей болезни. Не знаю, в чем тут дело, но такого энергетического заряда в зрительном зале я больше не получал ни от одного артиста ни до, ни после него. Что - то близкое в лучшие свои годы излучал М. Ульянов, но теперь он как - то потух, оплыл, как свеча.

*Максимальное приближение внутреннего человеческого «я» актера к образу — самое эффективное средство сегодняшнего театра, самый верный путь к контакту со зрителем. На этом выигрывает сейчас целое поколение артистов, глубоко, интересно, сложно живущих на сцене, затрачивающих собственное содержание в предлагаемых обстоятельствах пьесы и спектакля.*

*Однажды во время репетиции «Дяди Вани» Лобанов вдруг остановил действие и, обращаясь к молодому актеру, игравшему роль Вафли, сказал: «Русский комик всегда должен иметь драматическую интонацию, и ему как человеку только комиковать не гоже. Надо вам почаще беспокоить себя творчески и лично...»*

*Я часто вспоминаю слова моего учителя: «...беспокоить себя творчески и лично». В его собственных спектаклях всегда содержалось это беспокойство. Для него предельность соучастия в творческом процессе была поистине единственным способом жизни в искусстве.*

*Если этой мерой оценивать результаты нашего труда, многие процессы, происходящие в сегодняшнем театре, станут яснее, обнаженнее. Исчезнет дурман мнимой значительности, режиссерского кокетства, актерской игры «в жизнь» — все то, что порой принимают за признаки современной театральной манеры.*

Если артист перестает себя «беспокоить лично», он начинает утрачивать способность к заразительности. Он начинает пользоваться своим профессиональным опытом «со вчерашней подачи», заслоняя сегодняшнюю возбудимость своими умениями. По этой причине мне подчас интереснее открывать клапаны заразительной артистичности молодых учеников, чем сдирать привычные умения, которыми закрывается от меня опытный артист.

*Диалог сцены и зала обязательно предполагает и личную эмоциональную затрату актера в его сегодняшнем разговоре со зрителем. Интеллектуализм не адекватен рассудочности. Бесстрастная фиксация взволновать не может. Зритель должен понимать, за что борется актер, что он утверждает или отрицает. Открытое проявление темпе -*

*раменнта, острая схватка с партнерами, накал страстей общественных и личных в выражении конфликта — все это составляет признаки русской театральной школы, русской традиции. И ошибаются те, кто считает эти качества «пройденным этапом», чем - то старомодным и ныне уже не нужным.*

Само понятие актерского таланта сегодня меняется, наполняется новым содержанием. Талантливый — это неутомимо стремящийся к новому, смело

*освобождающийся от вериг прошлого, обладающий энергией постоянного эстетического перевооружения.*

*Тонкое психологическое исследование человеческих взаимоотношений продолжает оставаться нашей заветной целью. Сложное, глубокое препарирование внутреннего мира героя ныне, безусловно, становится одним из важнейших признаков художественности. Это предполагает значительность личности актера - гражданина. Именно в таких деятелях нуждается современное искусство.*

*Искусство актера, пожалуй, самое личное, самое субъективное из всех искусств. Оно находится в зависимости от многих и разных факторов. Личность артиста предполагает сплав ума, таланта, опыта, чувства времени и глубокого понимания жизненных процессов.*

*Слияние актера с героем, глубочайшее проникновение личности исполнителя в образ я называю «эффектом присутствия» человека - артиста в художественном произведении.*

*Высокий образец «эффекта присутствия» увидел я в спектакле Ю. Любимова «А зори здесь тихие...», который превосходит не потому только, что в нем много режиссерских находок, очень талантливых и интересных, не потому, что в нем необычайно интересна работа художника Д. Боровского, а потому, что я впервые увидел в этом театре поразительную «жизнь человеческого духа» и сопричастность исполнителей героям. В спектакле есть великолепные девушки - зенитчицы, солдаты великой войны, очень подлинные, очень узнаваемые, но главное в нем — работа В. Шаповалова в роли старшины Васкова. Тут иголки нельзя просунуть между артистом и образом. Я забыл, что нахожусь в театре. Прекрасно найдено Любимовым верчение досок в финале, на пустой сцене (девушек нет, они погибли, гробовые доски кружатся в вальсе), но именно оттого, что рядом есть такой Васков, прием этот потрясает. Если бы весь спектакль состоял только из «покачиваний» и «верчений» аксессуаров, он мог бы удивить, восхитить умением, ошеломить, наконец, но само средство не оказалось бы столь поразительным по воздействию. Эмоциональный заряд — в актере, в глубине его сегодняшней, сиюсекундной жизни в спектакле.*

*Каждый из нас в меру своей одаренности украшает свои работы большим или меньшим количеством режиссерских придумок, но достичь такого «эффекта присутствия» актера, как в постановке Любимова, удастся не часто.*

*Когда - то меня поразила О. Табаков в «Обыкновенной истории». Артист сумел выступить с позиций молодого человека, механизмом государственной машины искореженного, обесмысленного. Табаков проводил зрителя по всем ступеням*



*нравственного разложения своего героя, показывая преступность растраты человеческих возможностей. Органично присутствуя в спектакле, в образе, он недвусмысленно осуждал героя, выносил ему свой гражданский приговор. Эта работа, на мой взгляд, образец «духовного обнажения» артиста. Я видел, как Табаков бледнел и краснел. Я видел бездонную эмоциональную затрату актера на каждое событие — на знакомство с Петербургом, с бюрократическим аппаратом, с дядюшкой и т. п. Я удивлялся тому, как в полной мере все его реакции, движения души мгновенно передавались зрительному залу, передавались потому, что нервы актера и его гражданское участие в жизни героя были полными, подлинными и глубокими.*

*Это и есть русский эмоциональный психологический театр, который требует безжалостных нервных затрат от актера — иначе возникает театр рациональный, умозрительный, холодный, хотя, быть может, и эпатирующий зрителей режиссерскими придумками.*

*Одно из основных актерских качеств — способность аккумулировать в себе предлагаемые обстоятельства спектакля. Акт восприятия, акт оценки становится сегодня столь же важным, как и акт отдачи.*

*Поскольку заразительность решающим образом зависит от совпадения внутренних мотивов бытия актера, изображаемого им лица и зрителя, мне представляется чрезвычайно важным определение стилистики изложения, эстетики изложения.*

Это очень интересный вопрос, стилистика спектакля, его жанр; формируя манеру актерского исполнения, они каждый раз требуют поиска заново совпадений внутренних побудительных мотивов, присущих актеру, и тех, которые мы находим у персонажа. Взаимоотношения актера и образа могут быть различными — от такого слияния, когда «иголку не просунешь», и до ситуации, когда актер как бы комментирует образ, играет им, демонстрируя зрителю свое к нему отношение. И все это ничуть не противоречит Системе! Представление о том, что театр в понимании Станиславского — это неперенное жизнепо - добие, непременно «жизнь в формах самой жизни» (откуда оно только взялось?!), предельно не соответствует действительности.

*В 1926 году Станиславский поставил «Горячее сердце» Островского. Здесь перспектива актера в роли выстраивается таким образом, стилистика этого спектакля такова, что предполагает эффект «остранения». У самого Станиславского! Таким образом, эффект «остранения», элемент искусства представления, которое Константин Сергеевич не жаловал, тем не менее присутствует в этой «го*

*работе как требование стиля, избранного им для решения данной художественной задачи!*

Какие удивительные парадоксы случаются в истории театра! Замечательный спектакль Станиславского «Горячее сердце» был построен с использованием всех способов «остранения» и «очуждения». Брехт, постоянно полемизировавший со Станиславским в теоретических статьях, увидев «Горячее сердце», пришел в восторг. Два великих мастера как бы протянули друг другу руки. В то же время МХАТ, посмотрев привезенную Берлинским ансамблем постановку «Мамаши Кураж», дружно отверг предложение Горчакова взять в работу «Доброго человека из Сезуана» Брехта. Горчакову так и не удалось сагитировать артистов, которые дружно сказали: «Нет, этого нам не надо», забыв, что сами столь великолепно сыграли «Горячее сердце». Шанс открытия Брехта для России был отложен до Любимова.

Вероятно, здесь свою роль сыграл национальный момент. Дело, как мне кажется, не в той или иной манере, не в той или иной эстетике, а в их преломлении через призму национального характера. Ведь что ни говори, но специфика русского национального театра выражена очень ярко. Корни, которые есть у нашего театра, дают ему пока еще выжить, несмотря ни на что; наш театр имеет в зрительном зале тот отклик, который не доступен, скажем, школе французской. В Америке просто очень плохо обстоит дело с драматическим театром. Э. Радзинский, посетив новую премьеру Э. Олби, рассказывал о том, как в карманном театрике на двадцать мест сидел одинокий автор и смотрел собственную пьесу. На драму там почти не ходят, им, видимо, ближе мюзикл. Спасение театра — в живом, личностном контакте артиста и зрителя, контакт этот обязателен, независимо от эстетики и стилистики.

*Сегодня все смешалось. С моей точки зрения, проблема направлений усложнилась во много крат. Однако основы школы незыблемы. Вся система Станиславского зиждется на неповторимости личности артиста. Когда в изображаемом на сцене образе не присутствует сам актер, работа кажется мне неполноценной.*

И опять: есть разный успех. Иногда природа зрительской аудитории такова, что дилетантизм и каботинство актеров, постановщика становятся непременным условием успеха у этой публики. Судить за это людей, так воспитанных, ищущих в театре отклика на свои специфические запросы, наверно, трудно. Так же трудно, как трудно возражать против поветрий любой моды. Однако очень важно сохранить подлинные критерии. Можно сколько угодно говорить о монтаже аттракционов. Главное — не забыть при этом еще и о качестве этих аттракционов.

*Велением времени объясняется меньшее, чем прежде, применение грима, отсутствие наклеек, гуммоза. Я вспоминаю С. Михоэлса, который еще в 30 - е годы сорвал с себя*

*бороду в короле Лире. Внешние атрибуты перевоплощения ставят между зрительным залом и артистом лишнюю преграду, закрывают возможность непосредственного и живого контакта.*

*Значит ли это, что забота о характере, о формальной выраженности образа вообще снимается с повестки дня? Конечно, нет. Но сценический характер должен быть заложен в индивидуальности актера. Характерность — еще не перевоплощение. Характерность — показ внешних признаков, которые сразу бросаются в глаза. Но, овладев ими, актер иногда бывает в них так влюблен, что только их и показывает. Сегодня характерность может быть принята, если она неназойлива.*

*Сценический характер я понимаю как свойства самого актера, сконцентрированные под прессом предлагаемых обстоятельств и переходящие в результате этого в новое качество — в характер действующего лица. Это как вода на точке кипения: в девяносто девять градусов — еще жидкость, в сто — пар. Значит, надо проецировать человеческое «я» актера на этот характер. Личность исполнителя, путем опосредованным, не прямым путем, непременно должна быть выражена в сценическом создании. Даже если актер играет человека, во многом себе противоположного, он сам должен быть виден.*

*Первооружение в сфере актерской технологии — единственный путь сделать разговор со зрительным залом по поводу современных проблем доступным и интересным. И как только старая стилистика актерского изложения темы становится барьером, контакты сцены и зала рушатся. Поэтому эстетическое первооружение, развитие, обновление являются насущной необходимостью каждого дня жизни коллектива.*

*Противостоять бессмысленно. Настаивать на привычном способе игры — все равно, что ездить на извозчике в век метро.*

*В театре нет ничего дороже тех вспышек взаимопонимания, которые может вызвать встреча зрителя с захватывающей актерской индивидуальностью, с большой и неповторимой личностью.*

*Мне лично интереснее смотреть, как подробно существует, заразительно живет на сцене актер, чем рассматривать внешние признаки характера (я имею в виду «необжитую» театральную характерность, то есть те внешние*

*человеческие черты, пусть иногда и своеобразные, которые могут стать объектом внимания не художника даже, а любого прохожего).*

*Способность думать от лица изображаемого человека — это и есть сегодня высшая степень перевоплощения. Именно так выявляет себя современный актер, «озадаченный», «опаленный» гражданской темой спектакля.*

*Однако всякое прогрессивное явление непременно порождает и свою имитацию. Так направление перерождается в моду.*

*Для меня неряшливые актерские обозначения, силуэты вместо живых лиц — самое ужасное в сегодняшнем исполнительском искусстве. Но что поделаешь, если, выходя из института, актер часто берет на вооружение весь комплекс актерских штампов и становится имитатором, подменяя свою человеческую личность и свое индивидуальное обаяние «номерами».*

*В юности, когда я работал в Театре сатиры, там был артист П. Польш, великолепный артист, но у него были четыре номера, которыми он «работал». Когда его спрашивали, как он будет играть роль, он отвечал: «Эту роль мы возьмем с тихого на великосветский».*

*С тех пор прошло много лет, а я до сих пор встречаю в театре нечто подобное (причем у людей куда менее одаренных, нежели талантливый и самобытный Польш). Пробриться к живому, человеческому в таких актерах почти невозможно. Они в каждой роли эксплуатируют качества, в которых когда-то были заразительными.*

*Актер закрыт от нас своими приспособлениями, которые приносили ему успех в течение многих лет, закрыт порой наглухо. Уйти от привычного он часто не только не может, но и не хочет.*

Чем дурна, чем опасна любая имитация? Тем, что она закрывает все неповторимое и индивидуальное в артисте. Этого неповторимого может быть очень немного, но важно, чтобы оно было. Свое! Только тогда актер сможет отдать персонажу свои реакции, свои проявления. А это значит, он откроет нечто новое, то, что до него никто не смог сделать. Результат будет неожиданный, свежий, непредсказуемый. И если качества актерского дарования окажутся созвучны с материалом роли, произойдет чудо перевоплощения. Имитатор же обречен неизбежно на вторичность во всем: в реакциях, в красках, в приспособлениях. Результат его игры легко предсказуем. Зритель начинает скучать, потому что он это «где-то уже видел».

Борьба со вторичностью — важнейшая забота режиссера. Иногда это касается его собственной работы, которая, будучи играна несколько сезонов подряд, может превратиться в имитацию самой себя.

*Когда я смотрел в Театре Ермоловой спектакль «Бег», мною же поставленный, через несколько лет после премьеры, у меня рождалось ощущение, будто я попал в Малый театр того времени, когда там играл М. Ф. Ленин, который слова не мог сказать в простоте. Я видел — «набиты мозоли», возник «вторичный защитный ряд штампов». И в результате — несовременность, я бы даже сказал, архаичность.*

*Я выстраивал катастрофы бега, несчастья, через которые проходят изгои родины. Они бегут, падая, оставляя, подобно Чарноте, генеральские штаны на дорогах, спотыкаясь, теряя честь, имя, человеческое достоинство. Я добивался, чтобы сценические действия актеров формулировали этот «бег» не исторически, а с современных позиций. Я искал психофизическое состояние бегущих людей, неуютность, неприкаянность их на морозе, в холоде, на ветру. Вьюга, тьма — они сопровождали ту страшную зиму и каждого бегущего с родной земли человека.*

*Но прошло время, эффект собственного присутствия артистов в предлагаемых обстоятельствах был утрачен, и на первый план вылезли бурки, кокарды, шпоры и прочий бутафорский ассортимент. Только отдельные исполнители в какой-то степени сохранили это ощущение «бега». Спектакль превратился в гроыхающую и грохочущую колымагу. Ничего не сохранилось. Я вспомнил Лондонский музей восковых фигур, когда увидел свой спектакль, переставший быть явлением искусства.*

Как бороться с этим? Очевидно, необходимо прежде всего не бросать, как это сделал я, поставленный спектакль на растерзание зрителю. Зрительный зал моментально растаскивает спектакль по своим углам, если его оставить без присмотра. И по большей части, это совсем не те «углы», которые могут помочь сохраниться сложно возникшему строю спектакля. За спектаклем надо следить постоянно, когда вводят артистов, после того, как он вернулся из гастрольных поездок, следить, независимо от того, как сложились твои отношения с театром, где ты осуществил постановку. И обязательно провоцировать каждый раз заново побудителя событий, меняя их остроту, меняя даже предлагаемые обстоятельства. Делается это с единственной целью — сохранить свежесть восприятий, провоцируя заново причину их возникновения. Живое — это способность к ответной реакции. Вы его спровоцировали, а он не отреагировал. Значит, нет жизни. Тут — то и необходимо достучаться до сегодняшнего, сиюминутного восприятия, то есть провоцировать не утвержденный и зафиксированный результат работы, а новый акт восприятия...

*Я понимаю, почему некоторые режиссеры мало интересуются работой с актерами, хотя сами считают ее главной. Слишком часто приходится иметь дело с драматургией, на которую нельзя положиться в плане разработки реалистических, психологических характеров. И тогда начинаются поиски манких внешних заменителей.*

*Но если говорить о подлинном искусстве на подмостках сцены, оно возникает лишь в результате актерских затрат, погружения в процесс, в самую суть содержания, живого взаимодействия и взаимообогащения режиссера и артиста.*

*К сожалению, слишком часто встречаемся мы с формальным обозначением, даже в тех спектаклях, где этого первоначально не предполагалось.*

*Как бороться с актерскими штампами? Путь один — раскрепостить актерскую природу, активно включить актера в творческий процесс воплощения и реализации замысла. Очистить актера от «ржавчины», от «плесени» возможно только за счет выявления его собственной личности.*

*Надо открыть клапаны человеческой природы артиста, увлечь его сверхзадачей спектакля, настроить на нее душу и мозг исполнителя, подчинить этому все его проявления в спектакле.*

*Я прихожу на репетицию с единственным намерением — открыть и активизировать человеческую природу актера, приучить его мыслить искренно, а не стереотипами и штампами, втянуть его в активный творческий процесс, добиться его присутствия в образе. Заставить актера отреагировать своим человеческим «я» на обстоятельства пьесы — цель моих поисков, которые продолжаются в течение всего процесса работы над спектаклем, начиная от распределения ролей.*

*Чтобы быть точным в воплощении того, что он хочет сказать зрительному залу, режиссеру надо найти адекватность в актере. Поиск «двойника», который выразит ваше намерение, ваше стремление, ваши симпатии и привязанности, ваше понимание прекрасного,— дело нелегкое. Распределить роли — значит распределить заразительные качества артистов по отношению к идее спектакля.*

*Перед первой репетицией режиссер думает о возможностях того или иного исполнителя, пригодности его внешних и внутренних данных для роли. Расстановка сил в спектакле определяется соотношением человеческих качеств актера и материала роли. Я бы сказал так: артистическая заразительность человеческих качеств для меня при распределении ролей имеет решающее значение.*

*Мы знаем, что артисты бывают хорошие, плохие, разные. Но есть одна закономерность для меня бесспорная: всякий артист одну роль играет прекрасно, другую плохо. Это происходит потому, что в одной роли его личные качества совпадают с темой, природой, сутью образа, в другой — не совпадают. И при назначении артиста на роль эту его человеческую заразительность в данной теме надо обязательно учитывать.*

Каждый раз приходится начинать сначала, каждый раз необходимо заново решать вопросы и распределения ролей, и поиска заразительности актера в новом для него драматургическом материале.

Сейчас репетирую Шекспира «Как вам это понравится». В той ситуации, в которой мы сегодня живем, все, что связано с захватом власти, с государственным переворотом, предельно узнаваемо. А что противопоставляет Шекспир политическому интриганству и цинизму? Противопоставляет он этому единение с Природой, уход действующих лиц в Арденнский лес. Значит, необходимо добиться, чтобы в спектакле существовала манкая природа людей, которые освободились от доспехов, распахнулись навстречу друг другу в лихорадке любви, захватывающей всякого, кто попадает в Арденнский лес. И эти новоявленные «нудисты», бегающие по полянам и берегам ручьев, должны быть, наверное, очень привлекательны, обаятельны и сценичны. Вот вполне подходящая, на первый взгляд, молодая особа, в жизни — само очарование. А вышла на сцену, и оказывается, голова у нее непропорционально велика, пластика далека от совершенства, обаяние теряется. Значит, режиссер не может пустить ее в Арденнский лес. Я же говорю о личностной заразительности, которую обязательно надо разбудить, а для этого все средства хороши. Опять вспоминаю Мейерхольда: «Артист — человек, способный к возбудимости от информации, полученной извне». Вот эти информации, получаемые актером, нужно постоянно менять, обострять. Актера необходимо все время провоцировать для того, чтобы добыть нужную и неповторимую реакцию. У Шекспира есть замечательное сравнение «как ласточка вытягивает желток из яйца». В работе с артистом очень важно подглядеть, а затем вытянуть, как тот самый желток, его человеческую уникальность.

Тут, правда, имеются свои границы. Константин Сергеевич в свое время совершенно справедливо говорил о том, что необходимо расширять диапазон возможностей артиста, что нельзя ограничиваться узкими рамками амплуа. Однако в этом процессе мы зашли так далеко, что начинаем искать за пределами возможностей артиста. А ведь если в индивидуальности человека чего - то нет так уж нет, ищи не ищи. Это как деньги: или они есть, или их нет. Поэтому нельзя думать, что можно выжать энергетику, заразительность и обаяние,

необходимые для Арден - нского леса, из кого угодно. А если у артиста ярко выраженное отрицательное обаяние? Тут уж ничего не поделаешь, тут все от Бога.

Но вот артисты отобраны, роли распределены. Что дальше? Что нужно сделать, чтобы они освободились и зарезвились, как это свойственно людям, попавшим на лоно природы? Прежде всего, требую как следует отопить помещение, что в нашем филиале на улице Хмелева далеко не просто. Какая бы ни была погода на дворе, артистам должно быть тепло и свободно, нужно, чтобы они сами захотели раздеться. А затем мы делаем этюды. Предлагаю: «Давайте весной съездим куда - нибудь, хоть в Серебряный Бор, а может быть, и подальше». Уже само по себе такое предложение будит эмоциональную природу артиста, дает ему верное сценическое самочувствие для этюда. Сам я очень люблю лес и вообще природу, десять лет занимался альпинизмом, отец мой был убежденный «водник». Стараюсь рассказать моим ученикам, как складывалось мое общение с природой, когда я был в их возрасте. Прошу вспомнить, как они сами по воскресным дням выезжали в лес, готовили что - нибудь на костре. Как пели под гитару песни Визбора. Ведь Визбор —он тоже - оттуда, из Арденнского леса. То есть пытаюсь их личный эмоциональный опыт каким - то образом приспособить к Шекспиру.

Если же такого личного опыта у артиста нет (а сегодня с нашими урбанизированными детьми такое случается частенько), в случае, если все остальное получается, пытаюсь актерскую природу чем - то подманить. Например, предлагаю актрисе представить, что она попала в лес с кем - то, кто ей очень дорог. Надо сказать, в жизни женщины замечательно умеют пользоваться своей привлекательностью: то рубашку завяжут, мило показывая пупок, то еще что - нибудь, а что надо, обязательно закроют. Если у нее хорошая шейка, будьте уверены, не спрячет, если справа она выглядит лучше, чем слева, то обязательно сядет так, чтобы оказаться к вам правым боком. Между прочим, это и называется логикой простых физических действий. Так вот, необходимо, чтобы все эти природные навыки заработали на сцене, пробудились в полной мере. Вся палитра режиссерских ухищрений, направленных на раскрытие артистической индивидуальности, должна быть поставлена на службу замысла. И подняться надо до такой поэтизации человека в лесу, до таких вершин художественной заразительности, чтобы в финале зрители толпой побежали бы в Арденнский лес.

*Даже у плохого актера есть качество, в котором он артистичен, хотя и на очень малом «квадрате» личных проявлений. Если режиссер использует его в этом звене, он может рассчитывать на успех.*

*Учитывать человеческий материал актера необходимо. Бывает певец с двумя - тремя октавами, а бывает и с но в этой одной он артистичен в полном объеме: он заразителен, возбуждает, эмоционален. Выходя за ее рамки, он теряет*



*артистичность. Он хорош, максимально может проявить себя лишь в этом регионе.*

*Раньше были амплуа, они определяли границы, в которых артист наиболее интересен, наиболее свободно и полно себя проявляет. Со временем разграничения, строгий регламент амплуа стали тормозом в развитии актерского искусства. Станиславский, Художественный театр всячески боролись с использованием исполнителей по амплуа. Теперь амплуа нет, но границы индивидуальности, в которых данный человек выразителен, есть. Нет безграничности даже у гениев. Поэтому мы и сегодня говорим: тот артист с комедийным дарованием, а этот — с драматическим, и есть граница, за которой его сущность не вызовет ответа в зрительном зале.*

Конечно, не надо регламентировать, как прежде: трагести, социальный герой, простак и т. д. И все - таки своя мудрость в этой «классификации» была. В старое доброе время вообще, когда набирали труппу, то сразу распределяли «Горе от ума»; распределяется в труппе «Горе от ума» — труппа укомплектована, не распределяется — значит, надо кого - то еще искать. Сегодня, я думаю, придерживаться этого правила как «слепой стены», наверное, не следует, однако нет - нет да и задумаешься: «А кто у меня в труппе Чацкий?».

Сколько себя помню, я постоянно озабочен поиском интересных актерских индивидуальностей. Для этого полезно иметь опытный полигон. Очень часто все начинается со студенческой работы или со спектакля, поставленного в филиале. Многое потом переключивается на большую сцену. Так было и с «Банкротом», и с «Леди Макбет», и с «Завтра была война». Такой полигон позволяет легче найти в молодом человеке, еще не закрытом чужими приспособлениями, нечто новое и интересное. Это как если понаблюдать за людьми, зажигающими газовую плиту: девяносто девять сделают все одинаково, но сотый зажжет ее на какой - то свой особый манер и уже этим окажется интересен. На бесчисленном количестве уколов, провокаций, на импровизации ищется в молодом человеке нечто неповторимое, принадлежащее только ему. Именно полигон дает возможность разглядеть в начинающем артисте Женю Леонова, Толю Папанова, Володю Андреева. У меня много таких открытий, целая плеяда: Костолевский, Фатюшин, Лобозкий, Мадянов... В труппе накопилось так много звезд, что это уже не созвездие даже, а какой - то Млечный Путь. И тем не менее, все время приходится заботиться о смене, и тем не менее, все время какой - то очень важной краски, какой - то совершенно необходимой индивидуальности не хватает. И вдруг приезжает парень откуда - нибудь из Челябинска, и я его беру сразу на второй курс, потому что у него такие данные, каких никто из поступивших не имел. Более того, дерзаю начать с ним репетировать в учебных отрывках шекспировскую роль, которую пока готовит в театре другой мой выпускник,

неплохой очень, между прочим, артист, но если говорить по старинке, его амплуа — второй любовник. А нужен первый! И не любовник — герой! Получится или не получится роль у моего новичка — это большой вопрос. Полигон позволяет получить нужный ответ. А пока к тому артисту, который репетирует в театре, необходимо найти «в панданчик» партнершу, и поскольку на моем курсе таковой не имеется, приходится засылать лазутчиков и присматривать выпускницу Вахтанговского училища. Это очень увлекательный процесс, более того, процесс необходимый. Старшее поколение обязательно должно чувствовать, что молодежь дышит ему в затылок, тогда зрелые мастера начинают активнее существовать на площадке. Часто у артистов отсутствует сознательная творческая дисциплина, а угроза конкуренции дисциплинирует. Это так важно, чтобы росла у артистов творческая требовательность к себе в процессе воплощения, росла, а не падала!

*Режиссер должен знать творческий диапазон исполнителей, чтобы безошибочно отобрать тех, кто будет воплощать его замысел, сверхзадачу и борьбу в спектакле.*

*Если дать артисту с отрицательным обаянием роль, выражающую положительную идею спектакля, она окажется скомпрометированной.*

*Предположим, актер хочет сыграть Лиру. А я знаю, что ему надо играть не Лира, а Фальстафа. И дело не во внешних данных, а в его неспособности быть заразительным в трагическом образе. Клавиши трагического у него не срабатывают, и, следовательно, его Лир не найдет понимания и отклика в зрительном зале.*

Да, от амплуа мы уходим, но все - таки не следует «безумствовать». Конечно, это очень эффектно, когда известный актер раскрывается в новом, неожиданном для него качестве. Иногда с большими талантами такие «номера» проходят удачно. Но, повторяю, у каждого артиста, как у певца,—свой диапазон. Надо быть Шаляпиным, чтобы позволить себе залезть «на чужую территорию». Есть замечательный рассказ фельетониста и театрального критика Власа Дорошевича о том, как Шаляпин объявил, что он будет петь Демона в опере Рубинштейна. Шаляпин — бас, а партия —баритональная. И в знаменитой арии, на фразе «и будешь ты царицей ми - и - ира...» нужно забраться на такие верха, куда басам дорога обычно заказана. Вся Москва съехалась на спектакль, злорадно предрекая провал гения. Любимое занятие образованного быдла зубоскалить по поводу неудач своих вчерашних кумиров. А Федор Иванович взял эту заветную ноту так, будто у него наверху в запасе было еще две октавы! Это произошло потому, что он (в отличие от рядовых певцов — «звукодуев») сочетал вокал с эмоциональными возможностями своего актерского аппарата и «с разбегу» мог легко взять действительно уже «не свои» ноты! Но это — Шаляпин.

К сожалению, очень часто приходится наблюдать, как драматический артист по - своему «дает петуха» тогда, когда он выходит за пределы своей заразительности. Грустный пример тому —замечательный Евгений Леонов в роли чеховского Иванова у Марка Захарова...

*Личность, индивидуальность, диапазон артиста в осуществлении режиссерского замысла определяют очень многое. Почему я взял на роль Сократа А. Джигарханяна? Мне хотелось поставить в спектакле важные проблемы нравственности. Еще до нашей эры Сократ был одним из тех колоссов античности, которые утверждали законы нравственной чистоты и цельности в жизни людей. Главное в Сократе одержимость, темперамент мысли, способность во имя собственных убеждений пожертвовать жизнью. Вот чем нам интересен сегодня Сократ. И вести разговор должен талантливый, сильный, мужественный и умный артист, каким является, по - моему, Армен Джигарханян, хотя внешне он далек от сходства с Сократом. Но мне нужно было не портретное сходство, а некое внутреннее созвучие актера и образа. Е. Леонов, может быть, похож на Сократа, и он очень хороший артист, но необходимых внутренних данных для роли в моем ее понимании у него нет.*

*Я видел в «Лисе и винограде» в БДТ С. Юрского и В. Полицеймако. Поэзия мысли Эзопа, ее сила, характер ее изложения были угаданы Полицеймако лучше, чем Юрским, хотя Юрский более современный актер. И мне нужна была в Сократе именно сила мысли, мощь ее. Поэтому — только Джигарханян!*

Особые требования предъявляет к индивидуальности артиста такой излюбленный мною жанр, как трагикомедия или трагифарс. Здесь нужен артист широчайшего диапазона, равно убедительный и в трагедийных, и в комических проявлениях, актер, способный играть гротеск как комический, так и трагический. В данном случае от режиссера требуется умение добиваться органичного существования исполнителя в обстоятельствах сознательного преувеличения. Как у Гоголя: «Редкая птица долетит до середины Днепра...» или: «В этих шароварах можно было упрятать весь двор...» Это признаки жанра, предполагающего сознательное преувеличение. Значит, и «уколы в адрес» творческой природы артиста должны быть соответствующими; надо добиваться, чтобы он не «ерзал, сидя на кнопке», а почувствовал, что такое — «с размаху сесть на шило». Это другая реакция, иной способ существования! И опять режиссер требует, провоцирует нужные ему проявления артиста. При этом организовать такой способ существования в трагическом фарсе нужно не забывая об органике исполнения. Здесь очень велика опасность актерского «жима».

Потрясающе «легко» играл Ноздрева П. Луспекаев. Он делал это с поразительной простотой, в сознательном преувеличении Луспекаев был так органичен, будто просто «припаян» к характеру своего героя; он «присвоил» его начисто. Увидев эту работу Луспекаева, признанный лучший Ноздрев мхатовского спектакля Б. Ливанов послал ему телеграмму: «Поздравляю победителя!». Для меня Ноздрев Луспекаева остается эталоном актерской органики в гротеске.

*Мы не всегда учитываем индивидуальные данные актера и подгоняем всех под общую мерку. Когда в ГИТИСе заседает кафедра сценической речи, можно услышать сразу сорок Саричевых. Они все разговаривают одинаково, как профес - сор - речевик знаменитая Саричева. Это плохо. Надо заниматься техникой, не нивелируя индивидуальность, а раскрывая ее особенные черты во всех разделах выразительности, по возможности увеличивая ее диапазон. Хочу, чтобы меня поняли, я не осуждаю Саричеву, не осуждаю ее более молодых коллег - речевиков. Тогда было время, предполагавшее — в рамках театральной школы — унификацию речевых достоинств артиста. Сегодня, я думаю, все - таки очень важно сохранить индивидуальность речи человека. Думаю, время унификации прошло, наступило время персонификации. В борьбе за правильную русскую речь, во всех замечательных попытках привить молодому артисту правильный московский говор, правильно поставить ему голос, необходимо в то же время сохранить неповторимость его человеческой индивидуальности. Когда все педагоги разговаривают одинаково, когда все их ученики разговаривают одинаково, это не плюс, а минус!*

И еще, если уж мы заговорили о сценической речи. Почему наши студенты вполне сносно говорят на предмете «техника речи», почему они достаточно вняты, когда читают на экзамене прозу или стихи, но тут же теряют все эти навыки, как только попадают на сценическую площадку? Речевики видят все зло в небрежном отношении к слову со стороны педагогов актерского мастерства. А я думаю, дело тут в неправильной мотивации студента во время речевых занятий. Он мотивирован своим наставником - речевиком не на действие словом, а на технику произнесения звука. Техника эта существует отдельно от действия, и даже в чтении, где воздействие на слушателя принципиально иное, нежели воздействие на партнера (да еще в образе, да еще в предлагаемых обстоятельствах!), мотивация на техническую сторону звукоизвлечения сохраняется. А это вчерашний день, это старый Малый театр, это актер, играющий словом, а не словом *действующий*. Сегодня нам в школе необходим такой подход к воспитанию техники речи, который мотивировал бы для молодого артиста необходимость действенного слова, звучащего внятно в любой ситуации и в любых предлагаемых обстоятельствах, а главное, способствующего раскрытию индивидуальности артиста.

*Я вижу свою режиссерскую задачу в работе с актером в том, чтобы предельно оставить человека в образе. Я поручил ему роль, потому что усмотрел в нем*

*свойства, благодаря которым он может оказаться ее соавтором, я должен положиться на него. Придумывать рисунок и заставлять актера влезать в него, как в чужой пиджак,— значит закрыть путь, который может привести к художественному открытию.*

*Соотнести личный темперамент артиста с режиссерским намерением — главное, все остальное вторично. Другого пути у нас просто нет. Два момента становятся для меня основными в репетиционный период. Прежде всего необходимо помочь актеру присвоить себе предлагаемые обстоятельства роли, а затем найти способ совмещения собственных качеств артиста с авторским и режиссерским представлением о герое.*

*Когда становятся ясными контуры замысла, режиссер начинает подбирать ключ к личности артиста, чтобы открыть «иллюзы» его собственных возможностей и интересов.*

*Нужно поставить исполнителя в позицию максимально личного ответа на события, тогда обнаружатся новые творческие грани актера.*

*В процессе создания образа индивидуальность актера должна стать артистичной, не нивелироваться, а выявляться как можно ярче. Исполнителя необходимо подвести к тому порогу, за которым начинается исповедальное, от сердца идущее в разговоре со зрителем.*

*Цель вовсе не в том, чтобы лучше или хуже решить роль, но в том, чтобы неуклонно, на каждом следующем этапе работы воспитывать и утверждать в актере неповторимого художника. У разных режиссеров этот процесс проходит по-разному.*

*Чтобы предельно использовать актерскую индивидуальность в данном конфликте, в данной теме, приходится иногда эту тему трансформировать, находить неожиданный поворот для ее раскрытия.*

Какой бы пример здесь привести поубедительнее? Может быть, из «Жертвы века»? Тема произведения противопоставляет бешеные деньги и любовь. У Островского всегда, во всех пьесах присутствуют эти две темы — любовь и деньги. Поскольку сегодня мне лично глубоко противна власть денег, разрушающая нравственные принципы духовности человека, мне было предельно необходимо уводить И. Охлупина, играющего Прибыткова, от разговоров о собственной любви. А вот когда он начал доказывать, что все в жизни решают деньги, когда по поводу денег стали возникать сугубо профессиональные оценки и реакции, тогда и тема любви обрела тот крен,

который, наверно, сегодня в Прибыткове звучит несколько иначе, чем в традиционном прочтении этой роли. В спектакле Художественного театра замечательный, но мелодраматический Прибытков Москвина исторгал в зрительном зале слезы умиления и соболезнования. А я хотел, чтобы даже справедливые мысли Прибыткова — Охлупина приобретали тот меркантильный смысл, которым аргументирует все свои поступки этот совершенно узнаваемый «новый русский». До конца это, может быть, и не удалось, но все - таки в Охлупине, я бы сказал, боролись два качества: его собственное человеческое начало и материал роли, так прочитанный режиссером. В самом Игоре Охлупине меркантильности нет напрочь. И когда в репетиционной работе ее начали пробуждать, появился объем образа, отчего его Прибытков стал, если угодно, воплощением современного социального героя.

Когда же на качествах, близких индивидуальности Охлупина хорошего человека, я пытался построить с ним образ в «Кукушкиных слезах», он «поплыл»: нет опоры, нет емкости. Ему очень трудно было отойти от существующего в авторской версии 1913 года спившегося, бездомного человека. Для меня же манкость темы заключалась в возможности любовью вернуть надежду, в возможности начать жизнь заново. Мне был нужен не спивающийся помещик, а артист, который ошеломлен возвращением к нему любимой женщины, который готов творить в открывающемся в этой провинции театре. Тем не менее, я хорошо понимаю артиста: сыграть в этой роли нечто далекое от собственных человеческих качеств ему было очень заманчиво.

В этом процессе поиска взаимодополнения качеств актера и темы, заявленной в образе, есть нечто от известного высказывания Станиславского: «Когда играешь злого, ищи, где он добрый».

Вспоминаю, как чудесный мхатовец А. А. Гейрот, приглашенный в 1936 году в ГИТИС, объяснял студентам этот принцип Станиславского: «Всегда нужно искать противоположность, в злом ищите доброго, в добром — злого. Вот, скажем, Колчак. Очаровательный был человек! Я с ним был знаком. Очаровательный!» Через два дня Гейро - та в институте не было.

*Иногда в актере приходится воспитывать добавочные качества, необходимые для данной роли и спектакля. Так случилось, например, с А. Лазаревым в «Человеке из Ламанчи». Много совпадало, было родственным Дон Кихоту. Я назначил его на роль совсем не потому, что он высокий и худой, но потому, что обнаружил в нем удивительные и до тех пор скрытые от меня, режиссера, качества. Они неожиданно раскрылись на вечере Л. Свердлина, когда Лазарев рассказывал, как он в первый раз выступал вместе с нашим чудесным, незабываемым Львом Наумовичем на сцене Театра Маяковского. Рассказывал минут двадцать. И я увидел: в нем есть*

*поразительная чистота, ранимость, убежденность, эмоциональная возбудимость. Это решило дело.*

*Но одержимости не чувствовалось. Вероятно, Лазарев - актер не обладал ею в достаточной степени. Найдет ли он ее, столь необходимую для Дон Кихота,— это оставалось для меня загадкой. Остальное можно восполнить в партитуре спектакля, но нельзя вложить в человека чужое сердце, прекрасное безумство храбреца и рыцаря.*

*Теперь уже можно сказать: работая над этой очень дорогой для себя ролью, Лазарев воспитал в себе одержимость. Утвердил. Теперь это и его собственная черта. Он человечески поверил в Дон Кихота и обрел в себе черты, необходимые для образа.*

*Бывают и обратные случаи — свойство, лично присущее артисту в жизни, не проявляется в спектакле в той степени, в какой это необходимо для образа. Вот тогда, наверное, и случаются столь тяжелые для режиссера и актера снятия с роли.*

Действительно, пожалуй, более трудного решения, чем решение снять артиста с роли, для режиссера не существует. Всегда страшно обидеть, огорчить, подрезать крылья. Однако пример Станиславского опять - таки служит для нас образцом, в случае неудачи он снимал с ролей безжалостно, невзирая на лица. И сам безропотно отдавал выстраданную роль, если ему говорили: не получилось. Он был очень требователен в этом смысле, искусство всегда на первом месте.

*В принципе каждый раз заново встает вопрос о том, как «вытащить» из человека те именно свойства, которые он может оставить в образе; как максимально сохранить его собственное, личное в гранях образа; как единственность, неповторимость человека - артиста в предлагаемых обстоятельствах пьесы и режиссерской концепции выразить, как «извлечь» из актерской, человеческой заразительности и поместить на полотне спектакля нужный цвет.*

*Охлопков говорил, что каждый человек содержит в себе «двенадцать молодцев». В спектакле нужно выпустить двух. Значит, предлагаемые обстоятельства должны отбираться и строиться режиссером так, чтобы «выпустить» именно двух, самых необходимых...*

Современный театр мыслит категориями действия. Сегодня поиск сценической выразительности —это, в первую очередь, поиск выразительного действия, поиск направленности действия.

Мыслить действием — это способность или навык? Скажем, мы иногда отказываем молодому человеку в приеме на режиссерский факультет, обосновывая отказ тем, что он «мыслит литературно», т. е. не проявляет способности к мышлению действием; это значит, за словами, за литературным текстом человек не может увидеть и услышать действие, он мыслит результативно, он не может реализовать замысел через конкретность поступка, через организацию борьбы.

Строго говоря, технологии действенного мышления можно научить, вероятно, любого. Однако это будет скорее всего умозрительный навык. Тому, как подняться в отборе и осмыслении действий до образного осуществления замысла, научить нельзя. Способность к такому образному осмыслению действенного намерения и есть первейший признак режиссерской одаренности. Вот, скажем, Лобанов в отборе предложений - действий актеру был просто поразителен. Он умел подсказать приспособление, которое совершенно точно выражало суть характера и образа. Он мог часами добиваться с артистом Лека - ревым в «Спутниках» В. Пановой, как его персонаж пьет чай, он колет сахар, как он наблюдает за своим партнером, тоже пьющим чай. За всем этим вставали военные годы, голод, атмосфера эшелона.

*В распоряжении режиссера есть прекрасный инструментарий — методология Станиславского, который систематизировал опыт русского и мирового психологического театра, заложил основы школы, помогающей подвести актера к тому, чтобы через сознательное творчество проникнуть в глубины подсознания и добиться возникновения образного синтеза.*

*Уже в 30 - е годы мы вслед за Немировичем - Данченко заговорили о «мужественной простоте» как современной театральной эстетике. Пытались осмыслить новые открытия Станиславского, практически реализовать его последние заветы: идти в момент творчества не по внутренней линии чувственных позывов, а по линии «жизни человеческого тела». В результате бесчисленных опытов Станиславский пришел к выводу, что логика и последовательность действий, поступков непременно рождает логику и последовательность эмоций. «Если до конца правдиво что - то делать,— писал он,— то чувствовать иначе невозможно».*

*В последний, завершающий период жизни Станиславский считал первичным физическое действие. Он предлагал идти к подсознанию артиста через построение цепочки его физического существования в спектакле. Простейшее физическое действие, считал он, двинет подсознание актера в нужном направлении — это самый надежный побудитель. Всякий раз, говоря о физическом действии и о пос-*



ледних поисках Константина Сергеевича, я вспоминаю его, казалось бы, незатейливый рецепт: посмотреть на сцену как бы через звуконепроницаемое стекло и организовать действие таким образом, чтобы зрителю, не знающему текста и содержания, было абсолютно понятно, что происходит. Реализовать этот «простенький» совет оказывается очень и очень непросто. Для того, чтобы выразительно построить действие, организовать канву поведения персонажей, необходимо проникнуть за текст, раскрыть причинность каждого действия, каждого поступка. Но и этого мало в канве — образный смысл вашего намерения. Ибо правильно найденная канва поведения, прежде всего, предполагает такую сумму действий, которая лучше всего соответствует образному осмыслению режиссерского намерения. Чтобы быть безусловно понятным зрительным залом, необходимо суметь в отборе действий подняться до образных вершин.

*Надо искать физическую логику поведения в каждой сцене. Для меня это чрезвычайно, первостепенно важно. На первых репетициях мне не нужен текст. Важно только, как актер существует. Если будет точно выстроено действие и слово ляжет на этот действенный каркас, оно станет объемным, интересным и неожиданным. Иначе актер неизбежно попадет в одну из двух крайностей — или раскрасит текст театральной интонацией, или проболтает его. И в том и в другом случае слово утратит смысловую емкость. Избежать этого поможет только точное действие в предлагаемых обстоятельствах. .*

*Вообще в актере надо воспитывать мышление действием, хотя он и хватается за слово, как за спасательный круг. Да! Это обязательно необходимо — воспитывать мышление действием. В артисте необходимо добиваться возбудимости реакций в адрес событий —этих несущих свай спектакля. Реакция на событие предполагает набор конфликтных действий. Режиссер выстраивает вокруг событийного ряда пьесы борьбу, и только тогда, когда выстроен процесс борьбы и конфликтов, появляется настоящая выразительность. Но ведь для того, чтобы всего этого добиться, нужно, как минимум, разговаривать с артистом на одном языке, нужно, чтобы режиссерские предложения были артисту понятны и желанны. Я всегда такой пример привожу: рыболов может определить рыбу по поклевке. Вот пескарь — ткнулся носом в наживку, дернул раз - другой и деру. Вот карась — вяло сосет толстыми губами, тянет - тянет червяка за хвост, а в рот брать не спешит. А вот щука! Ам! И крючок аж в желудке, вынимать приходится прямо с потрохами. Мне интересен артист, который «заглатывает» режиссерское предложение подобно щуке, сразу и глубоко. А еще вспоминаю обложку старого охотничьего журнала, на которой изображали пойнера, делающего стойку. Артист так должен приходиться на репетицию — во внимании и готовности. Но для всего этого он должен уметь ценить действие, должен безошибочно «клевать» на предложения режиссера.*

Мыслить действием и рассуждать о действии — разные вещи. Нынешний грамотный артист знает хорошо всю профессиональную терминологию, в репетиции он умело имитирует действенное мышление. Однако «мыслить действием» — значит сразу начать действовать физически и активно. Имитатор же постоянно требует от режиссера: «Дайте мне глагол!», он вроде бы все понимает, но почему - то упорно отлынивает от пробы. Когда режиссер заставляет такого артиста по - настоящему действовать, тот всяческими способами старается ускользнуть на привычные рельсы штампа. Тут очень важно спровоцировать его каким - нибудь образом на попытку освоить действие, сделать это действие для себя по - настоящему необходимым. Весьма эффективно в таком случае упражнение, вынесенное мною еще со студенческой скамьи,— «внутренний монолог». Обычно я прошу артиста, когда он «врет» или когда он не интересен в процессе восприятия: «Огласите ваш внутренний монолог!» Вот сейчас разговаривает твой партнер, а ты не ждешь реплику, а вслух рассказываешь свой процесс восприятия. И когда артист говорит о чем он думает, когда формулирует свой «поток сознания», он приходит к необходимости вступить в борьбу. Есть артисты, которые проживают этот внутренний процесс, не форсируя, не торопя слово. И слово у них рождается особенно емко и интересно, ибо оно действенно, ибо рождается оно в результате точного воспроизведения канвы поведения.

У артистов класса Табакова или Нееловой выразительность внутреннего процесса обретает свое полное завершение в слове, звучащем всегда неожиданно. Я все думаю, каким образом они добиваются такой выразительности? Ответ на этот вопрос, полагаю, заключается в подробнейшей разработке внутреннего монолога. Реализованное слово становится тем интереснее, чем интенсивнее подробность идущего процесса занимает внимание актера, особенно, если это интеллектуальный артист. Тогда бесконечно интересно следить за теми зигзагами, которые совершает он в своих внутренних оценках. Современный артист обязан уметь думать, а не «резонировать» и «произносить».

Мне не всегда удается добиться от актера самостоятельности в поиске этого внутреннего процесса. Иногда критика и зритель, бывает, хвалят взхлеб того или иного исполнителя, но я - то знаю, весь внутренний процесс мне пришлось проделать, фактически за него. Он только успешно «присвоил» все, что показал, предложил ему режиссер. А поскольку у него есть какое - то человеческое обаяние или некая странность индивидуальности, то этого оказывается вполне достаточно для успеха. Однако уровень такого успеха, класс такого артиста, на мой взгляд, несопоставим с достижениями мастера, самостоятельно и сугубо индивидуально творящего внутреннюю жизнь образа.

*Все, что режиссер хочет сообщить залу, нуждается в действенной выстроенности; даже монолог, который, казалось бы, можно просто «читать». Такая зримость в*

*действию способствует большой точности зрительского восприятия сцены, актерской же работе она придает ясность, яркость черт.*

*У П. Константинова, который играл Осипа в спектакле А. Попова «Ревизор» в Центральном театре Советской Армии, в первом монологе была на редкость точно найдена физическая линия поведения. У Гоголя в ремарке написано: Осип валяется на постели. В течение всего монолога герой Константинова искал наиболее удобное положение и, под - кладывая под живот подушку, старался устроиться так, чтобы утихомирить «трескотню» в голодном желудке.*

*Искать физическую логику поведения надо, согласуясь со стилистикой, образной структурой пьесы и режиссерским замыслом. Исходный материал нашего искусства — жизнь, но проявления ее в каждом спектакле различны, так же как различным должен быть способ существования актера в роли.*

*Чем точнее выстроим мы предлагаемые обстоятельства, событийный ряд и цепочку действий, тем ярче и определенной выразим внутреннюю жизнь человека. Процесс этот двуединый, нерасторжимый, взаимозависимый, но действие первично в процессе воплощения. Точное физическое движение, верный поступок помогают актеру сконцентрироваться на той или иной необходимой мысли.*

*Нужно, чтобы актер на первых же репетициях, на первых читках «узнал свой маршрут» (как солдат в суворовских заповедях). Направить его по этому «маршруту» должен режиссер. Осуществить тезис «идея в каждом эпизоде» — значит найти пути приложения сил артиста для воплощения режиссерского замысла и образного видения; значит выстроить на сцене борьбу, конфликт. Более того! Я бы сказал, что «направление артиста на свой маршрут» начинается еще раньше: на первой читке пьесы коллективу или художественному совету. Ведь уже с этого момента завязывается вербовка режиссером необходимых актерских качеств. Поэтому очень важно даже первую читку произвести с ощущением замысла.*

Подготовиться к читке нужно не наспех, не на ходу и не в суете, а проникая в существо произведения, проращивая в себе предчувствие замысла. Артистов, назначенных на роли, надо попробовать завербовать, заинтриговать предварительным разговором, а затем обязательно персонально пригласить на прочтение. Если же читка сначала - делается на художественном совете, артисту нужно непременно намекнуть, на что он может рассчитывать в предстоящей работе. Все это делается для того, чтобы обсуждение пьесы пошло в нужном направлении. Перечисленные «маленькие хитрости» обязательно следует выполнить, потому что это стартовая площадка коллективного творчества.

Затем — чтение. Если чувствуешь, что не можешь хорошо прочесть сам, поручи артисту. Тут тоже надо сделать правильный выбор. Есть большие мастера читать; они, пожалуй, опаснее даже, чем те, кто читает не слишком лихо. Скажем, после того, как читал Станицын, пьесу просто можно было уже не ставить, так талантливо сыграл он за всех. Этого нельзя допускать ни в коем случае, такая читка лишает артиста инициативы, она может разбудить в нем качества, которые совсем не нужны для данной роли. Есть вполне хорошие артисты, но они по воспитанию своему имитаторы. Поэтому, читая, очень важно не дать повода для актерского обезьянничания, а постараться разбудить человеческое содержание артиста, чтобы затем оно было вложено в образ. Насколько это удастся или не удастся, разговор другой, но именно с такого обращения к артистической индивидуальности следует начать работу над пьесой.

Сам я редко читаю. На моей памяти хорошо читал пьесы А. М. Лобанов, хорошо читал А. Д. Попов. Но это не были актерские чтения. Содержание будущего спектакля распределялось в режиссерских намерениях и акцентах, которые при чтении скорее давали волю фантазии артиста, но ни в какой степени не педалировали результат будущего характера или образа.

Если поручаешь читку артисту, то его тоже нужно уметь выбрать. Для Теннесси Уильямса или для Чехова это один артист. Для Горького уже совсем другой. Про артиста ведь всегда почти определенно можно сказать: «Это не чеховский артист», «Это не шекспировский артист». Все это чрезвычайно важно, потому что вы подбираете для спектакля компанию единомышленников, вы должны сообщить этой компании свое понимание стилистики будущего спектакля, предполагаемый способ существования артиста в ваших режиссерских намерениях. Тот самый способ существования, который на протяжении всего дальнейшего процесса работы надо формировать с ним вместе, искать, отбирать, провоцировать.

*Если в процессе репетиционной работы режиссер не увлечен азартом борьбы, которой он собирается увлечь зрительный зал, в сценическом существовании артиста не будет энергии, оно будет бесстрастным.*

*Перед исполнителем на каждой репетиции надо ставить препятствия, понимая, во имя чего вы их ставите, какую грань его природы хотите активизировать для эмоционального образного ощущения жизни в спектакле. И если вам это удастся, актерские импровизации могут оказаться значительно богаче придуманных вами подробностей. Режиссеру приходится порой пересматривать частности в зависимости от актерских находок, обязательно соотнося их со сверхзадачей.*

*Процесс работы должен быть постепенным. Каждая репетиция — новый этап постижения замысла. И очень важно, чтобы актер искал необходимое решение самостоятельно, а режиссер до поры до времени кое-что придерживал «про себя».*

*Один из распространенных наших недостатков заключается в том, что мы уже на первых репетициях стараемся нагрузить исполнителей всем, что знаем сами. А это все равно, что певца - тенора загнать под рояль и заставить взять верхнее «ми», поднимая инструмент. Так определил Станиславский преждевременное, слишком поспешное режиссерское стремление максимально загрузить актера в начальный период работы, когда, напротив, надо максимально внутренне освободить его и лишь постепенно вести по пути воплощения. При этом обязательно выводить исполнителя на его собственную «октаву», ибо в чужой он будет неартистичен. Это бывает особенно заметно в драматических кульминациях, когда исполнитель вдруг становится патологичным или истеричным, то есть выходит за грань искусства.*

*На первой стадии идет отбор человеческих качеств артиста для роли. Потом у режиссера будет возможность мизансценой или другими средствами прикрыть актерские недостатки, скрыть их от зрителя, если это окажется необходимым.*

*Хотя процесс поисков цепочки поведения мы ведем вместе с актерами, режиссер на первых порах бывает захвачен им в большей степени, чем исполнители. Нужно набить стезю последовательности действенных звеньев, чтобы она стала необходимостью для актера, тогда она вызывает нужные эмоции. Вначале важен ряд физических действий, иначе — как по полю некошеному идешь: трава ноги вяжет и обязательно споткнешься, если будешь шагать слишком «эмоционально» или побежишь. Тут, конечно, играет роль характер, темперамент работающих, но в принципе нужно, чтобы к десятой репетиции у актера возникла потребность «бежать».*

Когда мы говорим: «ряд физических действий» или «цепочка физических действий», следует все - таки учитывать, что здесь имеется в виду не только чисто физическое действие, а предполагается более объемный психофизический процесс. Поэтому я предпочитаю говорить о **канве поведения**.

*От репетиции к репетиции надо заставлять актера существовать все в новых условиях и проявлениях. Момент качественного скачка рождается органично, когда он подготовлен всем ходом творческого процесса.*

*Бывают, конечно, случаи, когда актер плохо обучен. Его надо учить, как учат ходить ребенка, но принцип постепенности остается и здесь. Такому исполнителю на репетиции нужно точно определять дистанцию движения и потом ее*

*постепенно увеличивать. Нельзя сразу требовать, чтобы он преодолел путь целиком. Всему свое время.*

*Актеры любят поговорить. Остановить говоруна на репетиции очень трудно, потому что зачастую он не для пользы дела старается, а хочет «свою образованность показать». Сегодня артист «обременен» высшим образованием и легко оперирует умными словами, модными терминами. Он может бесконечно разговаривать о том, в какой манере он будет играть, о художественных особенностях пьесы и образа и т. п. Но чтобы не превратить репетицию в «ярмарку тщеславия», режиссер должен, фигурально выражаясь, быть на такой высоте, до которой исполнителю добраться трудно. Вот почему я настаиваю на необходимости опережать артистов на две недели как минимум. Быть на равных с ними нельзя. Как только ваши идеи, ваше знание о будущем спектакле истощатся, они сразу это почувствуют.*

Актерское словоизвержение, способное увести творческий процесс в неведомые дебри, надо как-то ограничивать. На это, конечно, режиссер должен иметь право и авторитет. Но, пожалуй, еще важнее атмосфера репетиции, создающая необходимые предпосылки для пробуждения действенной природы актерской фантазии.

Я помню, как на репетициях «Ромео и Джульетты» А. Д. Попов создавал удивительную атмосферу влюбленности всего коллектива в М. И. Бабанову. Помню, как трепетно участники спектакля — Астангов, Лукьянов — дожидались стука каблучков Марии Ивановны. Она никогда не опаздывала, всегда приходила очень точно, но партнеры все равно старались оказаться на репетиции раньше, чтобы испытать это взволнованное ожидание. Они знали: предстоит репетиция с *ней*. Эту влюбленность в актрису Алексей Дмитриевич организовывал сознательно, несмотря на то, что Бабанова была с ним в жутком конфликте. Вообще характер у нее был невозможный. Она конфликтовала со всеми режиссерами. А. Д. Попова она просто довела до психического расстройства, с Охлопковым, этим эталоном советского театра, умудрилась сцепиться так, что едва ли не «растоптала» его. Думаю, что в этой постоянной борьбе она получала возможность предъявлять взамен режиссерских предложений уникальные качества собственного таланта. Кое-кто считал, что ее дурной характер был связан с трагедией окончания прекрасной поры, когда она идеально вписывалась в границы амплуа инженеру. Как говорили в старое доброе время: «Нет перехода»; ее замечательный неповторимый голос, вся психофизика оказались якобы помехой. Однако, думаю, дело далеко не только в этом, ведь скандалы начались еще задолго до возрастного кризиса, а скорее в том необходимом актрисе «допинге», который был ей необходим для пробуждения творческой природы. А еще не было такого режиссера, которого до конца приняла бы Бабанова после Мейерхольда. Мейерхольд

навсегда остался для нее кумиром. Правда, с этим кумиром она тоже очень серьезно поссорилась, не выдержав соперничества с Зинаидой Райх.

Конечно, случай с Бабановой уникален. Тем более ценен для нас пример Попова, который, несмотря ни на что, создавал во имя спектакля удивительную репетиционную атмосферу.

Помню и рассказы о том, как режиссер В. М. Петров, снимая фильм «Петр I» с Н. Симоновым в главной роли, требовал от всех участников съемки отношения к артисту, как к царю. В этом направлении он добился удивительных результатов: когда загримированный Н. Симонов в перерыве заходил в буфет, все от него шарахались и кланялись ему в ноги. Это абсолютно верно! Необходимо в репетиционной работе стремиться через все элементы к созданию такой атмосферы, которая наилучшим образом поможет осмыслению взаимоотношений персонажей, приблизит артистов к образному осмыслению движения сюжета. Тогда и лишних разговоров не станет.

*Я не занимаюсь с артистом никакими вопросами, кроме того что он делает сейчас, в этой сцене. Только этот вопрос приводит исполнителя к конкретности. Что вы делаете в предлагаемых обстоятельствах образа? Я задаю этот вопрос на первой же читке. Заставляю актеров вслух произносить ремарки. Не для того, чтобы их в точности выполнить, а для того, чтобы разобраться в «топографии» действия.*

Пора, наконец, произнести еще одно ключевое слово, которое, наряду с «соотнести» и «присвоить», составляет самое существо сегодняшнего подхода к процессу актерского творчества. Слово это — **погружение**. Очень точное слово, которое необходимо знать, помнить и любить. Донное погружение индивидуальности актера в предлагаемые обстоятельства пьесы — именно благодаря ему, в конечном итоге, рождается способ существования, требуемый данным автором, данным спектаклем.

*Пьеса — кусок жизни, который исполнители разглядывают через кристалл авторского взгляда. Зрителям же предлагается взглянуть на воспроизведенную драматургом картину не только авторскими глазами, но и глазами режиссера, актеров. Надо увлечь коллектив процессом поиска.*

*Способы здесь могут быть самые разные. Единой рецептуры у нас нет и быть не может. Есть общие принципы, а путь у каждого режиссера свой, и любые средства хороши, если они помогают добиться актерского «вытлеска», активизировать актерскую творческую природу. Я не очень верю в «разговорный жанр» на репетиции. Предпочитаю обострение событий и предлагаемых обстоятельств,*

*подказ и показ. Активизируют актера на репетиции этюд и событийная «цепочка», и сам характер ведения репетиции, и факт личного эмоционального воздействия со стороны режиссера, который в этом процессе ведущий.*

*Между ним и актером находится «воздушная подушка» — огромное количество объективных и субъективных препятствий: через эту «подушку» надо пробиться к актерской душе. Порой необходим очень сильный возбудитель, чтобы привести актерский аппарат в действие. Режиссерский посыл должен быть мощным. Нужно найти в себе самом возможность «взрыва». А «разговорная система» репетиций лишь расхолаживает и расслабляет актера.*

*В излишне продолжительный застольный период работает интеллект актера, физика его бездействует. (Я лично сижу за столом не более семи дней.) На репетициях в выгородке весь комплекс психофизики включается в процедуру воплощения, хотя я знаю, как трудно даже себя самого заставить порой выйти из - за стола.*

*Момент этот я никогда не обозначаю заранее. Это может быть на третьей - четвертой репетиции. Рассказывая замысел, вы уже определяете первичную действенную цепочку — и сразу надо попробовать ее реализовать, ввести в процесс анализа элементы воплощения. Я предпочитаю, чтобы реквизит, бутафория и все нужные в данной сцене предметы подавались на четвертую - пятую репетицию. Это тоже способ активизации артиста.*

*Надо заставить исполнителя самого действовать, а то актер нередко спит на репетиции. Взмыленный режиссер что - то ему доказывает, а он спокоен. Я вижу актерское предательство в желании существовать за счет режиссера. Я против такого иждивенчества.*

*В годы студенчества Л. М. Леонидов заставлял нас делать этюд с лифтом. Мы воображали себя в колодце лифта, который якобы падал на нас сверху. В момент смертельной опасности эмоции возникали на пределе возможного. Теперь же будущих артистов заставляют ловить бабочек и мух или доить воображаемую корову, а леонидовский этюд может кое - кому показаться богохульством по отношению к «современной», интеллектуальной манере исполнения. Артиста не приучают к предельным, глобальным переживаниям — ужасу, отчаянию, ликованию. Ему все время говорят об естественности и сдержанности. И приходят в театры исполнители «погабеннее» самого Габена. Действительно, предложи нынче в театральной школе леонидовский этюд, «сожрут»! Ревнителю школы, отстаивающие оранжерейное воспитание (Боже сохрани потревожить!), знающие про «я» в предлагаемых обстоятельствах ученика*



больше, чем он сам, не терпят экстремальных ситуаций. При любом неординарном проявлении личности студента они машут ручками и вопят: «Нет, это не ты! Разве ты можешь себе в жизни такое позволить?!» Такая, с позволения сказать, «школа» не имеет ничего общего со Станиславским, с его поиском жизненной и сценической правды.

Я же глубоко убежден: необходимо всячески беспокоить актерскую индивидуальность. Я убежден: для получения неповторимой личной реакций хороши все средства, вплоть до шока. Нужна провокация, ибо «тело находится в состоянии покоя до тех пор, куда другое тело не выведет его из этого состояния» — элементарный закон физики! И энергетику свою приходится режиссеру тратить постоянно для того, чтобы сдвинуть артиста с мертвой точки.

А если при этом еще учесть пороки «оранжерейной» школы, да вспомнить о тех центробежных и центростремительных силах, которые сегодня рвут бедного артиста буквально на части, становится понятно, отчего приходит он на репетицию абсолютно не подготовленным. Он не готов интеллектуально, не готов эмоционально. Его растерзала улица, растерзала жизнь, он приходит на репетицию отдыхать. И его даже особенно винить за это нельзя. Жалко, конечно, что так происходит, но как сам подумаешь про нашу жизнь... И тогда только и остается, что непосредственно на репетиции начать пробуждать артистическую энергию, выводить из статики психофизику исполнителя. Важнейшая режиссерская способность — умение будировать в человеке скрытые возможности. Этим необходимо уметь пользоваться, но, с другой стороны, нельзя и злоупотреблять. Тут нужны деликатность, чувство меры. Иначе можно артиста «задавить», можно что-то существенное в нем нарушить. Артист должен сам понять: режиссерские провокации разными средствами и разной степени воздействия могут только расширить его, актера, диапазон, могут пробудить в нем глубинные личностные реакции. Нужно, чтобы актер полюбил режиссерские провокации. Тогда все будет в порядке.

*В репетиционной работе одновременно участвуют люди различных характеров, индивидуальностей, неодинаковой возбудимости. Часто режиссер не получает сразу того количества единомышленников, которое ему необходимо для реализации пьесы. Результат работы с разными человеческими индивидуальностями бывает большим и меньшим при равной затрате времени и сил.*

*Возбудители, средства воздействия должны быть дифференцированы в зависимости от особенностей актера: в одном случае — хирургия, в другом — физиотерапия, иногда просто шок, а может быть, и гомеопатия. Инструментарий режиссера сложный, поскольку человеческие «аппараты» неидентичны.*

*Я ценю в актере способность не закрываться от режиссера и партнеров, а щедро идти навстречу им.*

*Вообще репетиционный процесс — это постепенная трансформация. Когда я хорошо знаю актера, я не предлагаю ему ничего категорически, даю ему свободу.*

*Многое из найденного за столом теряется, когда мы в первый раз проходим по целине сценического пространства. Но если актер правильно действует и в нем уже возникли необходимые процессы, достаточно нескольких репетиций на сцене — и все встает на свои места.*

*Хорошо работать с актерами, которые разделяют, принимают ваш метод, но воспитание единомыслия — дело трудное и длительное.*

*Я работал в Театре Сатиры, когда там у артистов считалось плохим тоном не «выдать» на спектакле. Я пробовал убедить их в том, что профессия актера гордая, уговаривал, чтобы они не выпрашивали аплодисменты у зрителя. Иногда это действовало, но ненадолго, через некоторое время все возвращалось «на круги своя».*

*В. Хенкин — гений эстрады... Вы могли с ним на репетициях выстроить все очень точно — на спектакле ничего не оставалось. Хенкин был Хенкиным. Он был безмерно способен к импровизации, был интереснейшим художником, но до создания характера он часто не поднимался и замысел спектакля разрушал.*

Вообще это отдельный и очень серьезный вопрос: природа проявления актерского таланта на эстраде. Часто ведь «эстрадник», которого в институте воспитывали вроде бы на «правдоподобии чувств в предполагаемых обстоятельствах», как всякого другого артиста, обнаруживает в какой-то момент, что он устроен как раз наоборот, что его дар раскрывается в условиях несоответствия предлагаемых обстоятельств его восприятию и именно этим несоответствием он оказывается смешон и интересен. Ведь, в принципе, всякий комедийный эффект строится на несоответствии. Так вот, этим приемом обнаружения несоответствия эстрадный артист пользуется щедро и постоянно. Такое уж это искусство. При этом очевидно, степень несоответствия здесь доведена до такого абсурда, до такой аномалии, какие не допустимы на сцене драматического театра. Совсем другая природа отбора выразительных средств, иной принцип создания образа. Это уже не характер, это почти маска, как, скажем, маска унылого скептика, так удачно найденная для себя А. Ширвиндтом. Он в этом качестве очень интересен и заразителен на эстраде. А вот в театре эта маска не работает. Возможно, дело тут еще и в том, что эстрадный артист весь ориентирован на прямое общение со зрителем, партнер ему практически не нужен.

В Театре сатиры Хенкин репетировал какого - то китайца или японца. Я уже не помню, что это была за пьеса. Работал он над ролью азартно и честно, пытаясь всецело войти в обстоятельства драматического спектакля. Хенкин даже заказал себе специальную челюсть, приобрел особую речевую характерность. Но уже на втором или третьем спектакле челюсть была выплюнута, партнеры забыты, а Хенкин начал напрямую разговаривать со зрителем. Когда он увидел меня в зале в роли дежурного режиссера, он тут же ввел в предлагаемые обстоятельства: «Посмотрите, вот пришел Гончаров! Он сегодня дежурит на спектакле». Надо сказать, Хенкин имел право на такие вольности, это было для него естественно. Он мог войти в предлагаемые обстоятельства, мог тут же из них выйти. Он был абсолютным импровизатором.

Никогда не забуду, как в период канонизации МХАТ в Театр сатиры (вероятно, для внедрения метода) был приглашен Горчаков. Со всем рвением и творческой самоотдачей принялся Николай Михайлович делать этюды с компанией хозяев эстрадных номеров. Там были настоящие звезды эстрады: Поль, Хенкин, Рудин, Токарская, Холодов. И именно им Горчаков должен был внушать принципы правдоподобия чувств в предполагаемых обстоятельствах. Я присутствовал на репетиции, когда было дано

задание: «Мое утро». Минут двадцать подышали мы от смеха, наблюдая импровизацию Хенкина. Он честно показывал, как просыпается, встает, как идет в сортир. Но в этом не было ничего того, чего добивался Горчаков. Этюд Хенкина был абсолютно комедиен, более того - , он был эстраден. Если уж к какому - либо виду театрального искусства эта импровизация и была близка, то только к комедии дель арте.

А все - таки, как ни странно, и здесь я вижу торжество русской театральной школы. Если смотрю какой - нибудь французский фильм с кем - то из знаменитых комиков, например с Луи де Фюнесом, тут же вспоминаю Хенкина: у француза весьма ограниченный набор трюков и приемов, кочующих из роли в роль, а у Хенкина была целая палитра красок, выдумок, импровизаций. Нет, Хенкину де Фюнес и в подметки не годится!

*Личность талантливого актера всегда многогранна. В спектакле необходимы ее строгое ограничение, максимальная сосредоточенность на сквозном действии и сверхзадаче. Поэтому я требую от актера не самовыражения, а самоограничения. «Отсечь лишнее» бывает трудно еще и потому, что у актеров тяга к привычной, уже освоенной форме выражения очень сильна.*

*Ныне многое изменилось в методологии актерского творчества. На иной глубине, нежели прежде, происходит оценка актером событий и предлагаемых обстоятельств. Активизация акта восприятия, уплотненность, возросшая емкость его в каждую минуту сценического времени характерны именно для современной*

*исполнительской школы. Э. Хемингуэй сравнивал новейшую литературу с айсбергом, у которого на поверхности лишь одна восьмая часть, остальное под водой, но, оставаясь невидимым, оно тем не менее необычайно важно для целого. Так же и в сценическом образе. Принцип «айсберга» определяет сегодня характер актерского исполнения. Поэтому такую важную роль играют «зоны молчания» и «внутренний монолог».*

*Плотность, непрерывность акта сценического восприятия создают новые грани психологических подробностей существования актера. Все это меняет и способы работы, увеличивает или уменьшает значимость того или иного методологического звена. И тут возникает серьезная опасность — средство порой превращается в самоцель. Мы растаскиваем по частям и обесцениваем то лучшее, что достигнуто русской актерской школой, системой Станиславского, ибо все больше теряем представление о системе в целом и увлекаемся какой-то одной нам близкой проблемой. Кто — физическим действием, кто — зонами молчания. Отдельные элементы системы начинают жить самостоятельной жизнью, вне связи с главным — сверхзадачей и сквозным действием.*

*Я часто слышу от своих коллег как высшую похвалу спектаклю: «Он поставлен этюдным методом». Это пример того, как одно звено системы подменяет собой целое. Этюд — дело полезное. обязательная часть учебного процесса. Но разыгрывать на сцене профессионального театра этюды на заданную тему — все равно, что пианисту в концерте исполнять упражнения для пальцев вместо фортепианных произведений композитора. «Этюдный метод» не может служить панацеей от всех бед. Хотя он активизирует существование актера в предлагаемых обстоятельствах и включает в работу весь комплекс его психофизических данных, это лишь хороший педагогический прием. Хочу еще раз подчеркнуть: я не против этюда, наоборот! Этюд тренирует возбудимость, восприятие. Без этюда невозможно воспитание актера, только этюдом мы можем спровоцировать артиста на свежую, неожиданную реакцию. Плохо, если этюд со всеми случайностями импровизационного поиска становится принципом построения действия, если он составной частью входит в спектакль, размывая образное ощущение темы. Этюд не может не размывать образную выразительность. Здесь необходим самый тщательный отбор действий, который осуществить на стадии этюда просто невозможно.*

*Умный артист, современный артист чувствует, какое приспособление годится, какое нет. Другой же исполнитель не понимает этого, и для него надо менять — конкретизировать, сужать даже — предлагаемые обстоятельства.*

*Ни один методологический прием как самоцель не нужен. Но в этапах репетиционной работы происходит отбор. Построение «цепочки действий» — уже отбор, начало его. Определение задач, которые должны проявиться в действии, — тоже отбор. Затем цепочка будет видоизменяться, сокращаться, какие-то звенья из нее выпадут, появятся новые. И все это должно войти в цельный художественный комплекс.*

*На первом курсе я начинаю заниматься «внутренним монологом». Я сажаю двух студентов и даю такое предлагаемое обстоятельство: вы перед микрофоном, сбоку звукооператор, микрофон включен, вы — диктор и должны прочитать программу. Причем девушка после этого останется в студии, у нее есть еще работа, а ее партнер уезжает. У него задача — не опоздать на поезд. Я заставляю студентов объясняться в любви в этих условиях и огласить «внутренний монолог».*

*Под контролем оказывается внутреннее существование артиста, его мысли и способы их выражения. Этюд не всегда получается одинаково хорошо, в зависимости от одаренности людей, от способности к импровизации, но каждый студент существует в этих предлагаемых обстоятельствах очень активно.*

*Когда у артиста внутри пусто и сам он ничего на репетицию не приносит, режиссеру приходится «выстраивать» роль за него. Это не самый интересный и плодотворный путь. Поэтому я и стараюсь упражнениями развивать «киноленту видений артиста», требую оглашения их вслух, не позволяю исполнителю быть иждивенцем.*

*Подобная методика, постоянная апелляция к самостоятельности начинающего актера дают подчас поразительные результаты.*

*Я был свидетелем одного занятия А. Д. Попова на последнем курсе. В институт приехала венгерская делегация, ее привели на урок режиссуры. Была прочитана пьеса, за первые полчаса определены узловые события и задачи, намечена предварительная действенная цепочка. Во второй час занятий студенты своими словами уже играли первый акт, причем двадцать процентов их импровизаций могли войти в спектакль. Но это — результат четырех лет обучения.*

*Работа режиссера с актером включает массу задач: например, воспитание у исполнителя чувства «ранимости» внешней средой, «ранимости» событием, способности собственной оценки события, умения реализовать «внутренний*

*монолог», ход мыслей по поводу события и т. д. Чрезвычайно важен «второй план» в сценической жизни актера. Нужно искать проявление «второго плана» в поступке.*

*Мы часто говорим — «пластичный актер», «непластичный актер». Это очень условное определение. «Пластичный» для чего? И. Москвин, М. Тарханов, В. Ванин были удивительно интересны во всех сценических проявлениях, но искать пластическое решение надо было в плане их индивидуальности. Ее - то и стоило учитывать уже в процессе обучения в институте.*

Опять новая, большая тема — пластическое воспитание актера! Чему мы должны научить наших студентов по части «движенческих» дисциплин? Конечно, хорошо, когда артист танцует, фехтует, крутит сальто. Весь вопрос в том, *как* он это делает, чем пластика драматического артиста отличается, скажем, от пластики спортсмена или танцора?

Здесь очень важно, чтобы всякое действие, в том числе физическое, было выразительно. Не случайно стремление Мейерхольда при помощи биомеханики добиться выразительности актерского жеста. Чтобы быть выразительным, актер должен в действии обязательно преодолевать какие - нибудь препятствия. Мейерхольд стал этим заниматься еще раньше, чем возник интерес Станиславского к физическим действиям.

Мышление действием предполагает совершенно определенные навыки, которые в ходе обучения обязательно должны быть будущим артистом освоены. Увлечение пластикой, оторванной от действия, это плохо! Я не берусь судить о переживаниях специфической аудитории, воспринимающей в театре эстетику мужского тела в отличие от женского, но я с уверенностью могу сказать, что демонстрация тела и его возможностей не есть предмет драматического искусства. Балет, конечно же, искусство, но это все - таки совсем другое искусство, нежели то, которым занимаемся мы. Балет не мыслит действием, он мыслит пластическими формами и категориями демонстрации этих форм. И когда на почве драматического театра режиссер начинает мыслить категориями хореографическими (как, впрочем, и наоборот, если балетмейстер переходит на язык драматического действия), происходит искажение природы искусства.

*Итак, режиссер должен подобрать ключ к актеру, чтобы открыть иллюзы его собственной заинтересованности, увлечь его самим творческим процессом.*

*Режиссеру необходимо знать свои сильные стороны и свои слабости, иметь свои секреты воздействия на актера, лучшие режиссеры всегда это знали.*

*Горчаков выходил из - за стола редко, потому что был невыразителен в покое.*

*Немирович - Данченко, небольшого роста, с бородой, элегантный, неизменно корректный, прекрасно показывал, проигрывал большие куски женских ролей в «Трех сестрах» (я был на репетициях), причем так проигрывал, что об этом до сих пор вспоминают как об откровениях, которых актерам так и не удалось достичь.*

*Долгое время считалось, что подсказ — хорошо, а показ — плохо. А я видел великолепные показы. Позволяли их себе и Попов, и Лобанов, который выходил на сцену и пять минут играл. Я думаю, если режиссер заразителен в показе, он может позволить себе взять на вооружение этот прием, однако не злоупотребляя им. При артистической выразительности режиссера показ может стать очень эффективной формой воздействия, скорейшим путем к подсознанию исполнителя. Если же режиссер актерски невыразителен, лучше этим приемом не пользоваться, а логикой рассуждений и последовательностью поставленных задач привести актера к нужной цели. Тем более, что в методе показа есть опасность — он не развивает актерскую самостоятельность. Лобанов, например, просто разучил своих артистов работать. Они приходили на репетицию и ждали его предложений.*

*У каждого режиссера своя выразительность. Но каким бы путем ни шел режиссер, подбирая свой «ключ» к актерской природе, он не может сегодня миновать процесс погружения исполнителя в предлагаемые обстоятельства. Я даже думаю, что это основная задача учебного процесса: добиться способности ученика полностью, всеми своими пятью чувствами погружаться в предлагаемые автором и режиссером обстоятельства. Это необходимый тренинг, вне которого сегодня артиста просто нет.*

*А еще я думаю о том, что все - таки вопрос синтетического поиска выразительности в театре становится все более и более важен, потому что театр должен обязательно подняться над элементарной житейской правдой, а для этого необходимо непременно овладеть выразительными средствами смежных искусств.*

*И речь, и танец, и вокал пронизываются действенным мышлением. Сегодня этот поиск необходим как средство борьбы с «мыльной оперой» и дурным кинематографом. И для того, чтобы в наши дни сыграть Шекспира, обязательно надо пользоваться всеми средствами синтетического театра. Иначе не подняться до высоты поэтического обобщения, и прав окажется Лев Толстой, не увидевший в «Короле Лире» ничего, кроме сплошных погрешностей против здравого смысла.*

*Огромна ответственность режиссера. Чем старше становишься, тем отчетливее осознаешь это. С годами все сложнее начинать новую постановку. И я понимаю моих*

*коллеги, которые утром, перед репетицией, долго не могут переступить порог театра. Это не кокетство. Это действительно очень трудный порог.*

и перечитали мы все четыре тетради, перелистали все страницы. И захотелось заглянуть в тетрадь пятую, еще не написанную, захотелось подумать, помечтать о будущем. Ибо нет ни малейшего желания ставить точку, подводить итоги. Или как это почему - то принято, писать «Заключение», а тем более «Вместо заключения». Ничего кроме ассоциаций с «местами не столь отдаленными» такой финал книги у меня лично не вызывает.

А потому с позиций пройденного пути хочется подумать о том, каким он будет, театр XXI века, или вернее, каким его хотелось бы видеть.

Наверно, каждый режиссер видит будущее русского театра по - своему, считая, что именно он к этому будущему приблизился более других. Это понятно. Вот и я — начинающий долгожитель — усматриваю свою логику движения и развития, которую смог обнаружить в судьбе отечественного театра за столь долгую жизнь. Мне представляется, что будущее нашего искусства содержится в основных принципах русского психологического театра, в принципах нашей школы, нашей методологии, которые должны получить свое дальнейшее развитие.

В каком направлении? Думается, ответ на этот вопрос можно получить, рассмотрев движение других искусств — живописи, музыки и, прежде всего, литературы. Ведь все существующие тенденции развития художественного творчества в принципе едины. Скажем, как получилось, что вершиной драматургии и литературы моего времени стал М. А. Булгаков? Вероятно, дело заключается в том, что он поднимается до предельных высот образного обобщения, сознательного преувеличения, метафоры, оставаясь при этом в русле движения русского реалистического искусства. У Булгакова, что ни возьми, все образ: и кошмар снов, и бессмыслица бега, и Чарнота, без штанов бредущий по Парижу, и Маргарита, летящая в московском небе... Как нам в театре найти средства сценической образности, сопоставимые с тем, что предлагает Булгаков? А ведь Михаил Афанасьевич соединил в своем творчестве две ведущие тенденции русской литературы— гоголевскую и чеховскую. «Бег», «Мастер и Маргарита», «Собачье сердце» — это все от Гоголя; «Дни Турбиных» — от Чехова.

Еще одно имя не столь громкое, но имя, пожалуй, последнего на сегодняшний день действительно великого русского драматурга — Александр Вампилов. И опять соединение тех же двух линий: «Старший сын», «Чулимск» — от Чехова, «Провинциальные анекдоты» —от Гоголя.

Или вот совсем иное явление — Габриэль Гарсия Маркес. Раскрываете «Сто лет одиночества», и вас уносит непрерывный поток метафоричного осмысления жизни, и при этом



автор нигде не пропускает психологическое обоснование действий своих героев. Очень заметно, что Маркес учится у Библии; он пытается создать, сочинить свою Библию. Как назвать все эти вершинные проявления литературного труда, удивительным образом сочетающие символ и метафору с абсолютным реализмом психологической основы?

Сейчас стало модно говорить о разных «постреализмах» и «постмодернизмах». Собирается моя кафедра режиссуры, и коллеги с ученым видом начинают взахлеб рассказывать, как тот или другой мой ученик поставил какую-то очередную «муру», которую они величают каким-нибудь новым «пост-». При этом ясно, что произошло нарушение основополагающих принципов переноса литературы на сцену, а нет! Все умиляются и повторяют благоговейно: «пост-, пост-, пост-».

Меня же, сколько бы лет ни прошло, по-прежнему интересует только театр «с человеческим лицом», я не устаю повторять: «Для человека, о человеке, через человека». Ибо только в отборе человеческих выразительных средств можно достичь образного осмысления того или иного явления, подняться до метафоры или до гротеска, получить право подняться на сцену, которая расположена на полтора метра выше уровня зрительного зала.

Театр будущего, театр XXI века, мне представляется, останется все тем же, он будет развивать основную магистраль русской психологической школы, идущую от К. С. Станиславского, которая несомненно углубится, приближаясь все более к человеку, а вокруг будут бесконечно «плясать» все новые и новые тупиковые ветки, которые никуда не денешь и не отрубишь. Конечно, лучше, если на такой ветке сидит Таиров или Мейерхольд, гораздо хуже, ежели какой-нибудь очередной спекулянт на «эротической клубничке». Но все равно, «пускай цветут все цветы», как говорят китайцы, лишь бы не заросла дорога к Храму. А дорога эта идет по пути, намеченному Станиславским, через четыре студии Художественного театра и дальше. XX век стал веком русской режиссуры, без которой уже невозможно представить себе картину мирового искусства. Хотелось бы и в XXI веке увидеть новый взлет этой замечательной профессии.

Меня всегда волнует мысль о том, как родилась эта профессия — «режиссура». Как возникла она, став абсолютной необходимостью своего времени. Неужели все началось с жалкой фигуры «разводящего», который говорил артисту: «Ну, выйди в одну из трех дверей, в какую тебе удобней»? Но для того, чтобы подняться до тех высот, которые может предъявить сегодня театр, миссия режиссера была необходима, и сегодня (кто бы что ни говорил по этому поводу) уже невозможно обойтись без направляющей воли режиссера. Невозможно, потому что и в нашем, и в XXI веке мы обращаем к зрительному залу прежде всего Мысль. Иначе это будет уже другое искусство, развлекательное. Вот в сытом го-

сударстве— Соединенных Штатах Америки —и родилось такое замечательное искусство, которое называется мюзикл. Но постановка мюзикла —это особая профессия, мало похожая на ту режиссуру, которая в психологическом русском театре корнями связана с нашей историей, с нашей культурой. А это, в свою очередь, обязательно предполагает движение с ощущением особой ответственности, ответственности во всем: от общего понимания своей профессии до отбора образных средств, которыми мы пользуемся в конкретной постановке. К сожалению, из - за всего происходящего сегодня вокруг нас мы порой об этой ответственности начинаем забывать, мы перестаем быть тем, что Станиславский назвал «режиссурой корня».

Разговор, который время от времени на протяжении последнего столетия возникает с разной степенью интенсивности—разговор о синтетическом театре,—может снова стать очень серьезным и своевременным, потому что выразительные средства психологического театра, обогащенные смежными искусствами, вот - вот могут потребовать нового осмысления. И режиссура должна оказаться к этому разговору подготовленной. Значит, опять - таки, заглядывая в XXI век нашего театра, мы должны думать о сохранении, развитии, преумножении традиции «режиссуры корня».

Есть у меня и такое «подозрение», что наша театральная школа стала уникальной не только в силу особенностей национального характера, культурных традиций, гения Станиславского, но и в силу неповторимых качеств русской литературы. Что греха таить? Зачастую мы и на Шекспира смотрим через призму Островского, а на Уильямса через призму Чехова. Да и на весь мир мы глядим то глазами Толстого, то глазами Достоевского. Драматургия, литература определили во многом особенности нашей актерской школы. Без Островского не было бы Малого театра, МХАТ тоже, наверно, не состоялся бы, не будь Чехова, Горького. Именно тенденции, берущие начало в великой русской литературе, сделали наш театр приоритетным. Поэтому, когда с наших подмостков уходит живой человек с его выразительностью в действии, когда вместо человековедения, вместо дальнейшего углубления нам предлагается очередной новомодный тупик, я вспоминаю прежде всего о классической литературе, перешагнувшей через века. Я думаю о том, сколь сопоставимы все эти новации с великим наследием прошлого.

XXI век ждет своего автора. Только по - настоящему новая драматургия выведет театр к новым вершинам. Не то «фуфлю», которое сегодня претендует называться современной драматургией, а нечто воистину новое, говорящее новым художественным (отнюдь не матерным!) языком, такое литературное явление, которое сможет поставить перед режиссурой доселе неведомые высочайшие творческие задачи — вот чего жду я, напрягая душу, торопя время. Я надеюсь, что еще успею, что откроется дверь моего кабинета, и он войдет —новый Булгаков, новый Вампилов. Мне неизвестно, как его зовут, но я его сразу узнаю.

А пока репетирую Шекспира. И должен сказать, не устаю поражаться тому, как он умудрился предвосхитить все ведущие тенденции современного театра. Удивляюсь тому, что только сегодня разглядел такого Шекспира, какого мне не удалось ни разу увидеть за всю мою долгую жизнь. Все штампы так называемого «шекспировского спектакля», все наши представления о костюмах, манере поведения, способах сценической интерпретации, оказывается, ничего не стоят в сравнении с живым осмыслением движения Судьбы в этой драматургии. Меня сейчас просто удивляет стремление что - то представлять, прищуриваться и кланяться, ерничать и кривляться в шекспировских спектаклях, даже у очень хороших и тонких артистов. Я прекрасно вижу, как Шекспир использует чужие мотивы, как он компилирует. Я понимаю, что прав Лев Толстой, упрекающий Шекспира в непоследовательности. Но все это ничто в сравнении с той большой правдой, которую он умудряется раскрыть в поразительной логике движения Судьбы.

Это интуиция гения, позволившая ему четыре столетия назад не только оказаться впереди своего века, но заглянуть, если угодно, в век XXI! Мы прошли сложнейший путь говорящего театра, чувствующего театра, театра действенного и пришли наконец к действенной способности театра мыслить. Так вот в этом театре Шекспир уже успел побывать!

Ну вот, на сегодня —все. Хочется надеяться, что это не точка, что спор с самим собой будет еще продолжен. Самая интересная книга —та, что еще не прочитана, самый интересный спектакль —тот, что еще не поставлен, самая интересная тетрадь —та, что еще не написана.