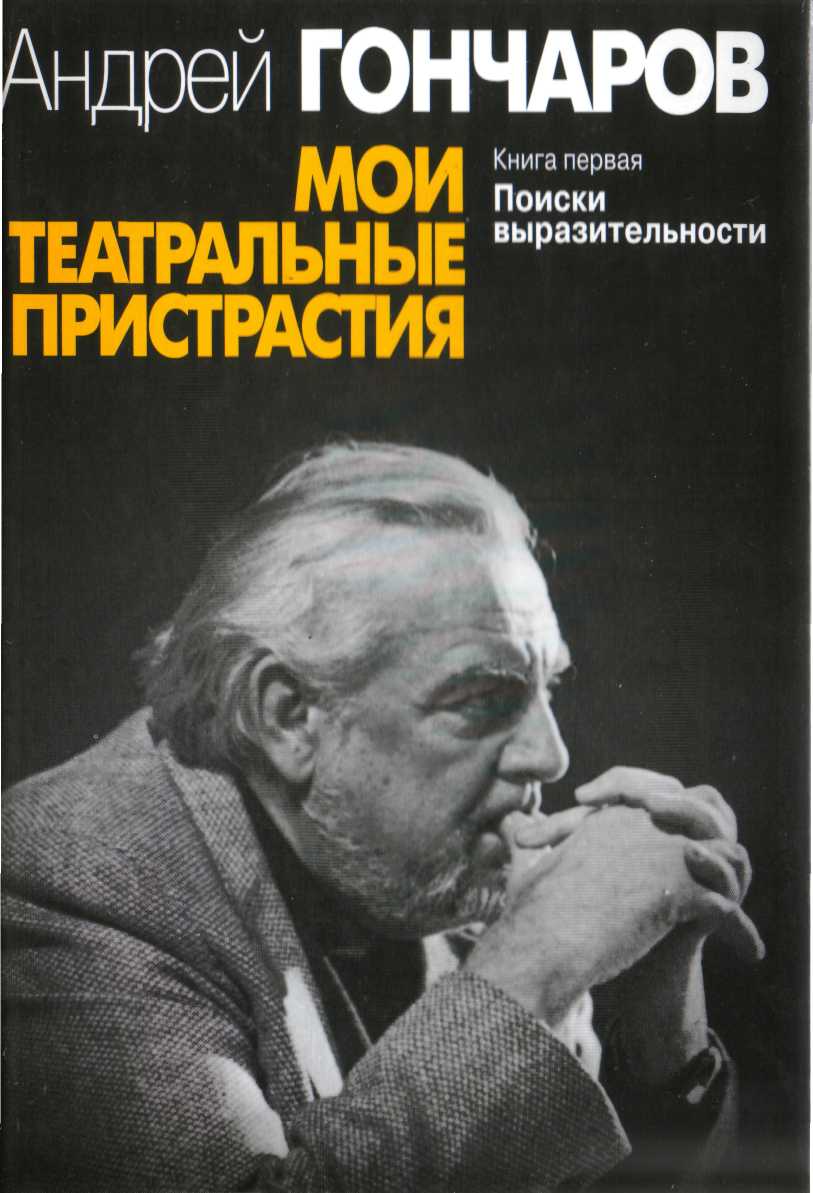
МОСКВА ИСКУСТВО 1997



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 60х84\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. Далеко 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 тетрадях». 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 не сравнимое 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 надоел 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...

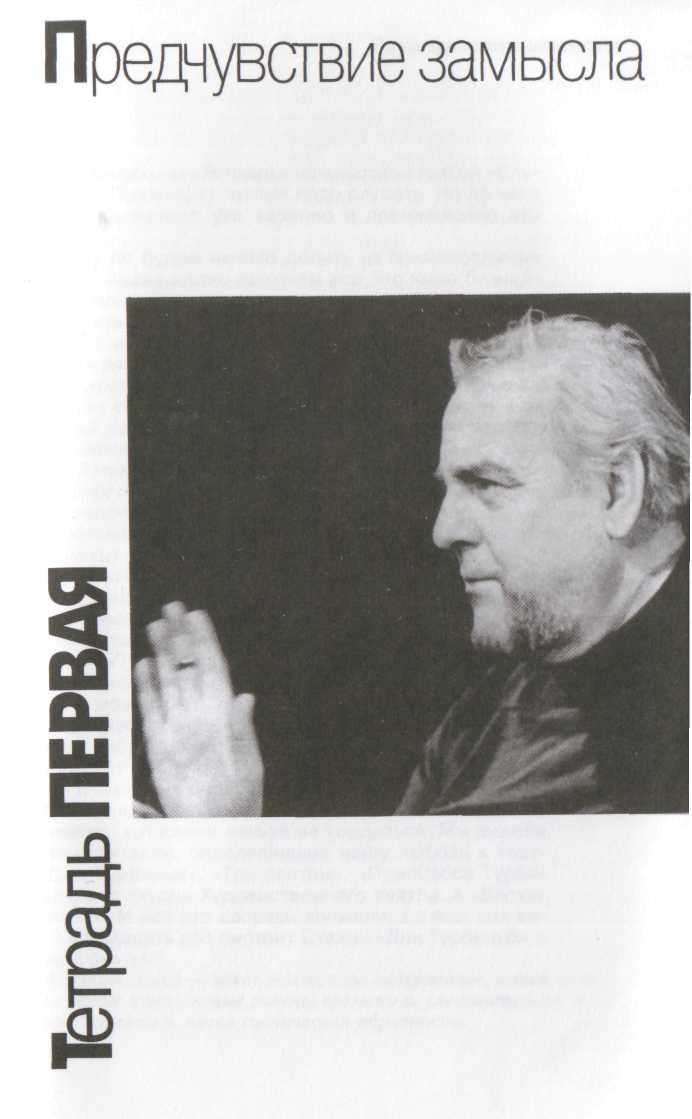
Так определился Замысел жизни тех лет...

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 немыслим 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, воспевшей 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 непременным 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 партере 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 чудаки 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,— Штольц.

*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, оставят 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 продраться 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 нехо­жеными 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 приданым», которую потом успешно подхватил Борис Ровенских, и ушел к Лобанову. Помню, как плакал после его репетиций «Бешеных денег». Это было недосягаемое 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, изощренно 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 переменилось. 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 удается 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 рождать 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 оке 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, взрасти 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 рождества 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 обна­жаем 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 отзвук 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 эпическое, 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 копировка, 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 скромен и даже неприметен 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. «Распятые 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 великолепной 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 частых, 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 повадки, 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 больной, вы­страданной, личной. Спектакль шел в Латвии, в Даугав-пилсе, 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, человечным 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 несчастливость, 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 вместилась 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, лишенные 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 ванюшиных 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 Ванюшиных. 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 Ванюшиных, 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 переосмысляешь 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 мольеровский «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 хапугой 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).*

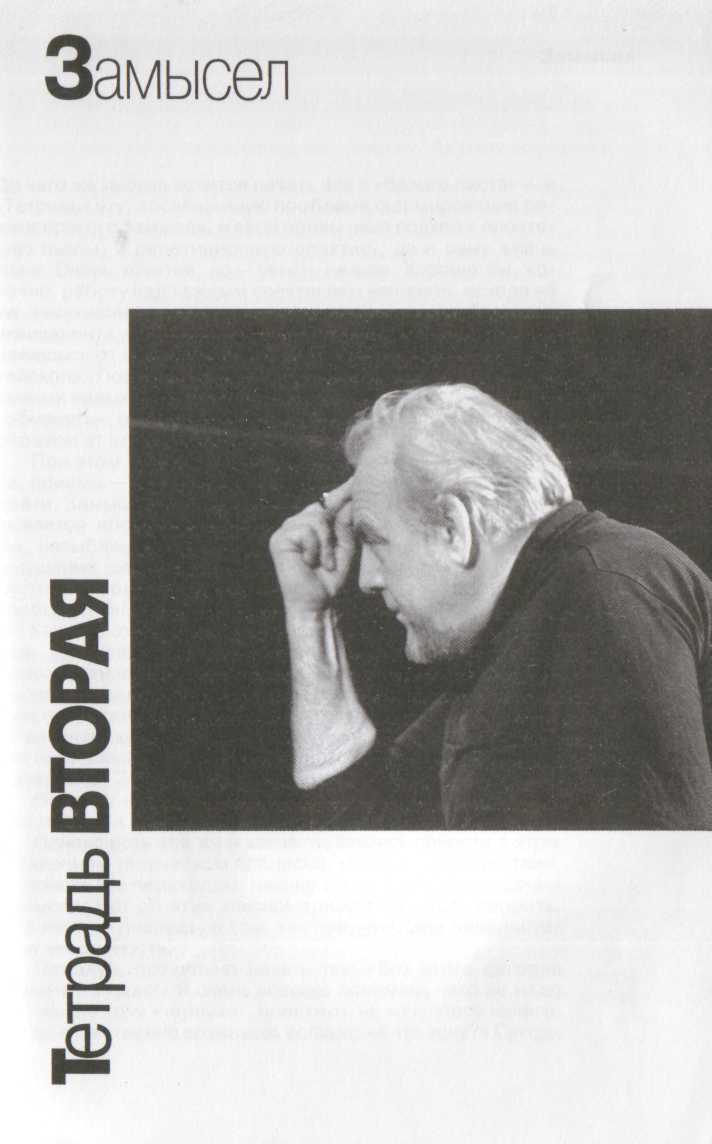
*Угадать автора-классика — что может быть для ре­жиссера важнее, драгоценней?.. А в Театре Вахтангова спек­такль «На всякого мудреца довольно простоты», на мой взгляд, получился далеким от того, что написал Островский...Память хранит множество самых разнообразных клас­сических спектаклей, но все-таки я не видел пока ничего выше «Трех сестер» во МХАТе. В1940 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 ком­ментариях. 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 непременные условия, без которых все предчувствия рушатся, все бла­гие порывы и намерения остаются нереализованными. Но это, собственно говоря, материал для дальнейшего раз­говора, для последующих «Тетрадей».



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 завершенной в себе детали вырастает целое. Или Хмелев. Он вопреки нашим баналь­ным представлениям о школе Станиславского шел в роли от внешней характерности 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 приникнуть 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 прочитать 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 эпигонов, «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 репер-тyapa 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 Лопахина 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 Лопахина, 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 процесе 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 (синтетизм 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 преображении 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 вовсю 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 наде**жда,** 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, лишенного 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 Беня 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 топать 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 Беня— 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. Подха-люзины обошли Большовых, оказались сильнее. Но уже под­растает новое поколение* — *Тишка, «заплечных 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 *пично,* 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 "с*вои* 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 пожирает молох власти. (Еще одна ипостась 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 тяжкой 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 назревает 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 высвобож­дать 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 пиршество ваших театральных мечта­ний. Но поначалу это пиршество 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. Этим свойствам, 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 прочи­тать 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 «перебегает 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 бегает 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, отрабатывает 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 случалось. Тра­диция активной творческой редактуры принятой к поста­новке пьесы рождена практикой театра.*

*К сожалению, нередко приходится преодолевать сопро­тивление автора, который, отдав пьесу в театр, считает работу над ней завершенной; 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 теат­ральней, действенней, компактней.*

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 редактуры, 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 противоборство 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 вовсю 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 бригантины 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 попалась 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.

*Основополагающим 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 оке как и многих других, не пугает возможность режиссерс­кого вмешательства в авторскую сферу. Так было в театре всегда.*

*Важно, однако, помнить; часто встречаясь с драматур­гией несовершенной, 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 полуторагодичная 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 браться 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-навсе­го 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 утерять тот огромный духовный потенциал, который классическое произведение в себе содер­жит.*

*Но невозможно также и подобострастно-умилитель­ное, 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 —попробовал 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 играется как хроника. Наше отношение к жизни двух королев 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 редактуры, 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 тщете 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 убоялся 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 королев 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 не­мыслим. 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 выспрашиваю 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 сегод­няшний 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. Бернстайна «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. Айхенвалъд 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 цепную реакцию. Зерна донкихотства* —*рыцарства без страха и сомнений проникли в души соседей Сервантеса по тюремной камере* — *людей конченых, разуверившихся, жестоких. Встреча с Дон Кихотом возродила Альдонсу. Обездоленные насилием, 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 человечное 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 узнанным 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 ощутите 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 поразил 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, обагряя 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 Сергеи 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 вздоха. 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 сменяющих 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 напоминающим 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* — *пере­ведение 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 пись­ма 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 сваи событий* — *задача режиссера. И чем крепче эти сваи, 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 удается, 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.*

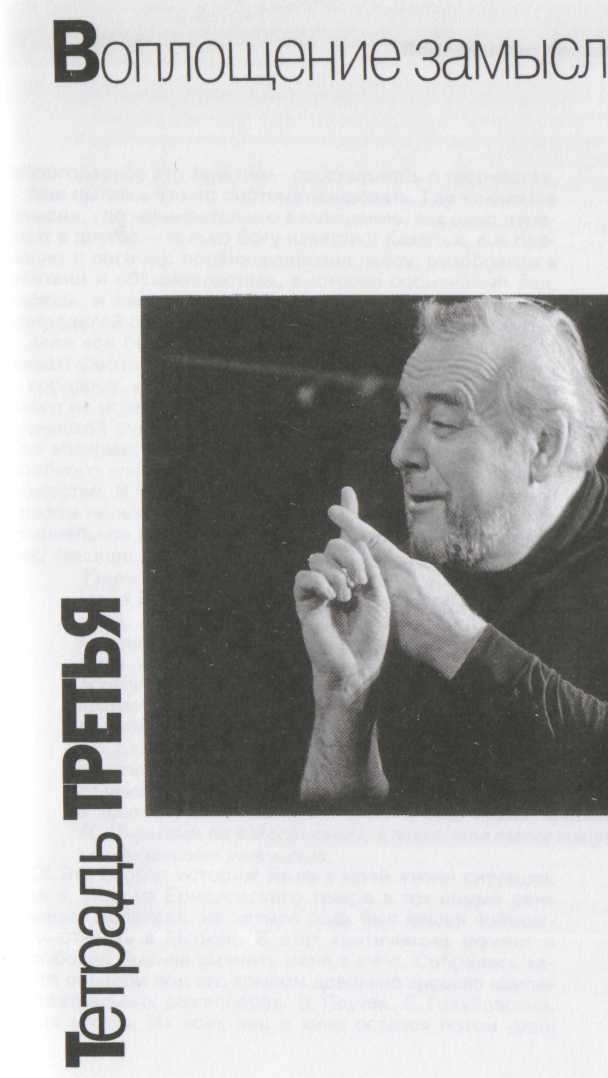
Действенный анализ предполагает прежде всего пос­троение событийного ряда, на котором держится будущий спектакль. Поэтому необходимо этот ряд очень четко выстроить, а затем попробовать «в адрес» событий про­яснить действенную канву поведения персонажей. И сде­лать это надо заранее, еще до распределения 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 неприложима 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: «Ay! Ay!» — 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...

**Воплощение замысла**



Неблагодарное это занятие — рассказывать о творчестве, да еще пытаясь 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 счастливое везенье, 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 ухнулись 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 удается. 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 частностей 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 оке 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 Монтекки и Капулетти, идиотизм вражды уже становится предметом юмора, а потому продолжение этой темы сегодняшний 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 сахару. Сегодня в доме «все смешалось»* — *в первый раз. И Ванюшин отказался от чая* — *в первый раз. Арина Ивановна специально делает все, «как вчерась», 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 —непременное 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.*

*Отснят 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 зрите ля — не всегда то, что задумал режиссер, в полном объеме становится достоянием зрительного зала. Важно самому знать как можно больше, чтобы организовать на сцене чет кую 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 стилевые 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 Hay с сообщением о смерти матери Марии, посла из нищей Шот­ландии не принимают. Фрейлины задерживают Hay, 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 россказни фрейлин. Ищет Hay, которого не пустили в ее покои. Встречает его в парке. Останавливает бурное выра­жение его чувств. Почему? Hay, 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, Hay оправдывается.*

*Мария признается, что не хочет ни короны, ни Шотлан дии. 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 Сессиля* — *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* — *счеты. Расплатились за услуги с Тишкой* — *mom 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 до­чки 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 перекличка 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, пере­кликались 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, снедаемых 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 небла­говидна: 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 неодномерности 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. До-дина «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 на­завтра 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 противогазов, 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, былину 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, приревновав 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 проследуют их. Все то же отсутствие культуры и фанта-зии, 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 унизительная, а генерал Чарнота добегает 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» обессмыслено.*

*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, фантасмагория, 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 фантасмагории* —*решению этой задачи и должен быть подчинен поиск сценического изложения, отбор выра­зительных средств.*

*Возьмем для примера третью картину* — *допрос Голуб-кова: «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 стилевых 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, нетронутом, 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 яв-ляется 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 размашисто 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 приданым», 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 выраженность 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 колодец 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 ревю, 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 антогонистом, 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» проницательно 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 выразительность 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 назвал: «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 действом 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 обретя 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 непроизвольно 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 домы!» — 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. Суслова 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 Суслова, слова кажутся грубыми, буквальными. Действи­тельно* — *острейшее и опаснейшее решение. Кто-то, навер­ное, смог бы лишь формально выполнить его. И тогда* — *прямая иллюстрация сусловских 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 Суслова. 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 блесток 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 особость 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 скупыми 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 гибельны 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 «кокетст­во» 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 приспосабливаться 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. Дерева 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 ц 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 яблоневого 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 ябло­невого 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 подлинные 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. Левенталя.*

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 лестничный 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 соотнесения нет—все бессмысленно, если такое соотнесение 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, распа­дались 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 сраба­тывает 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, бегает 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 романса». 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 Испанию 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 вызревают 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 тара­каньи 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 впрямую 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

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 запакощенных 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, «выпендрежного», 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 яв-ляется главным выразительным средством нашего ис­кусства, надо уметь беречь и лелеять. Если аппарат на-лажен верно и оберегается художником, даже самый возраст его становится мощным выразительным средст-вом. Пример тому замечательные «старики» Малого те-атра, которые становились с возрастом все лучше и луч­ше. Или великая плеяда мхатовских «стариков». Или такой замечательный артист, как Ю. Б. Катин-Ярцев, ко-торый чем становился старше, тем как артист делался интереснее, заразительнее. Таких примеров множество. Личностные качества, если они верно направлены, если ими распоряжаться по-хозяйски, обогащаются, энерге-тика 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. Многое 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 театральный 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 горьковс-кую 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 благословле-ние 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 наведывался 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 Оргона 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». Однолиней-ность 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 нище­та 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, чтоона 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, стушевывается 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 бу­тафорский 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 «вы­пендреж», 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 хностно понятое жизнеподобие, этакая нарочитая безоб разность. Для определения режиссуры такого рода приду 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 препарируя 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 брошюрке «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 чувствова­ниях 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. Гример 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 по­сыла. 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, сымитировать 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 Суслова, 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 энерге­тики, 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 больная печень, так вот, не определила ли эта болезнь такую яростность восприятия, не была ли вызвана повы­шенная его возбудимость и мощь энергетики 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-*

*рамента, 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 превосходен 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, удается не часто.*

*Когда-то меня поразил О. Табаков в «Обыкновенной ис­тории». Артист сумел выступить с позиций молодого чело­века, механизмом государственной машины искореженного, обессмысленного. 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 непременное 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. Радзин-ский, 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.*

*Перевооружение 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 перевооружение, 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. Поль, 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 Поль). Пробиться 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 громыхающую 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 большой 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, возбудим, 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: тра­вести, 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 перекочевывает 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 бессчетном 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, Лобоцкий, 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 Лира. 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 вымогает, 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 внятны, 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 наставни-ком-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 «шлюзы» 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». Многое 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 пос­ледних 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 поня­тым 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 пойнтера, делающего стойку. Артист так должен приходить 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 взахлеб 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 действии 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 опреде­ленней 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 освобождать 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 стежку 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 невесть какие 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 инженю. 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 «выплеска», акти­визировать актерскую творческую природу. Я не очень верю в «разговорный жанр» на репетиции. Предпочитаю обос­трение событий и предлагаемых обстоятельств, подсказ 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 «погабенистее» самого Габена.* Действительно, предложи нынче в театральной школе леонидовский этюд, «сожрут»! Ревнители 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, покуда 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 единоимышленников, 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 подыхали 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 шлюзы 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 показе.*

*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 оке 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 сознаешь это. С годами все слож­нее начинать новую постановку. И я понимаю моих коллег, 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 обнаружит 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 «постреализ-мах» 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, ан 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 го­сударстве— 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 «фуфло», 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 неведомо, 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.