

ПУТИ К ОБРАЗУ.

Размышление – тоже одна из важнейших форм работы над ролью. Неосуществленные работы актера всегда органически связаны с его осуществленными работами. То, что ты не успел сделать в какой-нибудь конкретной роли, которую так и не доведется сыграть, – ты потом осуществляешь в другой роли, переносишь в другую роль.

Методология говорит о способах, о методах, путях к образу; технология – о том материале, из которого мы строим образ. Методология теснейшим образом связана с мировоззрением; технология помогает нам выражать в искусстве наши познания, почерпнутые в жизни.

Актер, который творит образы, так сказать, «из себя», из своего духовного мира, должен каждый день обогащать этот духовный мир, должен заботиться о том, чтобы его собственные знания, мысли и чувства были достойны внимания самых передовых его современников, чтобы он, актер, обладал умением жить в унисон с жизнью народа, не отставал от его стремительного шага.

На основе мироощущения мы строим свое мировоззрение, то есть мы начинаем сознавать, что мы ощущаем. Мировоззрение иногда оправдывает и объясняет наши ощущения, иногда борется с ними. И вот раскрытие своего мироощущения и подчинение его определенному мировоззрению, мысленному осознанию, когда мы стараемся объединить, синтезировать, привести в систему всю сумму наших впечатлений, – есть процесс бесконечно важный для актерской индивидуальности.

Образ – есть живой человек (так говорят актеры МХАТ о себе). Здесь у меня явное расхождение. Я о своей работе думаю – соответствуя своей индивидуальности. Я строго разделяю и отделяю образ от себя. Когда я подхожу к какому-нибудь образу, какой-нибудь творческой задаче, то стараюсь быть выше, больше и шире этой задачи. При таком подходе к образу возможен наивный путь и возможен трезвый путь.

Наивный путь весьма распространен и состоит в том, что некоторые актеры принижают свою работу: «Эх, дрянь, не стоит работать» (получив маленькую роль). Я никогда не позволю себе ее принижать, но – вдумываюсь в задачу и подымаю любую задачу на такую высоту, на какую только могу ее поднять. Стараюсь поднять каждое мельчайшее событие в жизни данного персонажа до невероятной высоты и значимости. Каждое событие в жизни роли воспринимается ином как величайшее событие. Я понимаю образ, прежде всего как возможность раскрытия определенной сферы своего мироощущения.

С самого первого появления образ несет с собой ощущение тайны. Не в том дело, что вообще есть тайна, не в том дело, что надо раскрыть некую мистическую тайну. Дело в том, что есть нечто, что надо постичь. Образ должен предстать перед публикой как нечто заслуживающее разгадки, он должен чем-то заинтриговать, прежде чем будет понят. Я рассматриваю человека как задачу, как тайну, в которую надо пристально вглядываться.

Почему я стараюсь каждый образ назвать известным именем (Вениамин – подрезанные крылья)? Потому что это помогает мне раскрыть самого себя, мои мысли, мои ощущения, то, что я испытываю, то, что меня внутренне волнует (Уриэль – изломанные руки).

Образ и – больше человека и – меньше человека. Образ есть обобщение, но образ есть и частица. Иногда это только одна сторона человека, та сторона, которая максимально его характеризует. А в человеке ведь всегда преобладает одна какая-нибудь черта, которая собирает, лепит вокруг себя все остальные свойства его. Поиски этого «зерна», самой существенной черты данного человека – одна из основных задач актера.

Вот простой пример. У человека близорукого всю систему его поведения рождает близорукость: руки либо вытянуты вперед, либо, наоборот прижаты к телу. Движения его

все обычно «очень близкие» - он движется в небольшом видимом ему пространстве. И даже голос у него как будто от близорукости приглушен. Но близорукость – это, конечно, внешняя черта, не основная, не центральная черта. В данном случае речь идет о внешнем выражении.

Отдельный жест уже в известном смысле есть образ, отдельная интонация есть уже образ – образ данной страсти.

Образ, следовательно, есть обнажение (в области мироощущения и мировоззрения) того, что меня сегодня максимально интересует, того, что меня в данную секунду максимально захватывает.

Органичность – следствие организованности (Белинский заметил, что органика всегда ассоциируется с понятием круга). Где линия окружности начинается и где кончается? Она замкнута, каждая точка находится на одинаковом расстоянии от центра, она непрерывна, не имеет заострений и в каждой отдельной точке есть ощущение, что ей по принципу центробежной силы хочется оторваться. Окружность – это, если хотите образ и символ органичности.

Кровообращение. Есть два круга кровообращения – большой и малый, две совершенно замкнутые системы. Вот, когда эти два круга находятся в таком сочетании, что сердце начинает биться, тогда мы можем сказать: возникла жизнь, возникла органичность.

В образе должна быть органичность, в нем должна быть закономерность, он должен строиться по определенному закону. Это есть обнажение той черты в образе, вокруг которой лепиться все остальное.

Есть в образе, как в спектакле, как и в любом произведении искусства, еще одна важная черта – основа, начало и конец того, что мы делаем. Я имею в виду ритм (темп есть выбор единицы деления). Ритм есть обнажение и раскрытие диалектики хода вещей. Ритм обнаруживается в определенном чередовании противоречий, различий, разностей. Ритм есть всегда борьба, ритм – выражение борьбы, столкновений, встреч, разлук, из которых рождается процесс, из которых рождается новое явление и начинается поступательное движение.

Если едва слышный тихий мотив, тихая грустная мелодия вдруг сменяется бурной, побеждающей темой, а тихая мелодия тем временем где-то ползет, ползет, пробивается сквозь щели труб, сквозь щели меди, побеждает, несет, утверждается, расширяется, - тогда, товарищи вы слышите развитие, которое можно назвать ритмом.

Внутреннее раскрытие всегда происходит в столкновении. Там где нет противоречий, там, где образ не раскрывается в преодолении препятствий, там нет ритма и, вероятно, даже нет самого образа. Ритм черпается из огромной насыщенной социальной жизни. Жизнь – это динамо.

Когда мы говорим ритм, мы говорим и о начале, и о конце образа, обо всем пути движения образа сквозь внутренние и внешние столкновения, сквозь борьбу, сквозь все его поступки. Мы ведем свой образ в борьбу, и борьба дает ему ритм.

Свойство образа состоит в том, что он «процессуален», он раскрывается постепенно. Образ не существует без его создателя, без творца, который начинает с того, что творит себя, - вглядывается в жизнь, осмысливает ее, много читает, впитывает в себя все духовные ценности, созданные человечеством. Только в этом случае актер будет в полном смысле слова хозяином и господином своего образа и сумеет подняться над материалом.

Источник моей работы – скорее размышление, чем наблюдение. Тех людей, которых я вижу, знаю, я анализирую, словно расчлняю, а потом, подобно библейскому богу, беру ребро и делаю из этого ребра Еву.

Когда я впервые прочитываю роль, я стараюсь, прежде всего, изучить материал со своей точки зрения: стараюсь понять, в какой мере он может служить мне для выражения волнующих меня мыслей.

Главное и первое для меня, – какие мысли я хочу в данном образе раскрыть. Когда это становится для меня ясным, когда основная мысль образа выясняется, я приступаю к изучению материала с точки зрения «дневника» моего героя и его поведения. «Дневником» я называю последовательно понятое поведение персонажа в каждый отдельно взятый момент его сценической жизни.

(Первую читку нужно делать тогда, когда глазами и тихо прочитал раз сто роль и пьесу).

А что в дневнике интересно?

Во-первых, вы обнаруживаете причины движения, мотивы действия, его непрерывность, то есть процессуальность. Во-вторых, вы там обнаруживаете еще одну вещь, «тайну». Я откровенно вам говорю, что на сцене все строю на тайне: «Вот скажу сейчас самое главное!» А на самом деле, может быть, ничего не скажу. Это – прием. Этим приемом я пользуюсь для того, чтобы дневник роли с максимальной полнотой донести до зрителей, чтобы они заметили мельчайший шаг моего героя, мельчайший поворот в его внутренней жизни, я говорю себе, самое важное я скажу в третьем акте, а к этой фразе готовлюсь два с лишним акта. Она важна мне еще и потому, что я, произнося эту фразу, становлюсь над ролью, я становлюсь ее хозяином и при публике ее оцениваю (расположение материала в таком порядке можно назвать ритмизированием).

Значит первая работа актера – это дневник героя, дневник его поведения в каждом слове, в каждом жесте, в каждом движении. Вторая работа – расположение материала и оценка его. Если вы сумеете оба эти этапа работы построить так, чтобы вы поняли для себя смысл роли, поняли, что и когда вы хотите этой ролью сказать зрителям, значит, вы уже кое-что сделали, продвинулись к цели.

Я играю значительно больше, когда молчу, чем когда разговариваю. Я играю «на партнере», пользуюсь партнером как инструментом. Это значит, что я партнера включаю в свой внутренний мир и вне партнера (пока он на сцене) нет развития моих действий, моих движений. Я еще его чувствую его чувством моего героя. Нужно знать назубок не только свой дневник, но и дневник своего партнера. Партнер – это самый страстный зритель. Партнер – это делегат зрительного зала к тебе на сцену. Вместо того чтобы непосредственно обращаться к залу, лучше возможно более активно обращаться к делегату зрительного зала – партнеру. Тогда возникнет то самое чувство соучастия, которое необходимо.

Аромат образа возникает в результате взгляда на мир с точки зрения персонажа. Играя глухого, вы можете играть человека, который просто ничего не слышит. Но вы можете играть человека, который слышит то, что не слышат другие, и видит то, чего не видят другие. Вы можете сыграть глухого как самую острую напряженность слуха. От такой остроты и возникает особый аромат образа.

Вторым приемом в моей работе является то, что называется обычно «предыгрой». «Предыгра» это своего рода артиллерийская подготовка к наступлению. Она осуществляется, перед тем как произносится важный текст. Прежде чем сказать это важное решающее слово, я делаю паузу, которая заполнена внешним действием и должна встревожить, насторожить зрителей. «Предыгра» появляется, однако ,тогда, когда я становлюсь уже хозяином образа. Она возникает постепенно и никогда не приходит первой, рождается потом.

Жест для меня есть выражение мысли. Жест должен быть отягощен смысловой и образной нагрузкой.

Речь сама по себе еще не дает образа. Голос дает образ. Я так окрашиваю голос, чтобы он нес с собой внутреннюю характеристику образа: мягкость или жесткость, силу, мощь или слабость и т. д. Это – тембровая окраска голоса. Тут дело не в силе, а именно в окраске.

Советую никому на свете не рассказывать, что вы думаете о роли, над которой работаете. Вы, в каких-то газетных выражениях выболтаете то, что несете внутри. Храните ваш образ внутри замкнуто, в крайнем случае – сообщите кое-что, но не

рассказывайте до конца тайны, которую вы несете. Вы ее должны донести только до зрителей и больше ни до кого.

Жизненность образа я постигаю через себя, образ, прежде всего, складывается из меня, из моего ощущения, из моих наблюдений, а не из чужих. Я – есть образ, мое лицо – играет, мои руки – выражают, мой голос – работает, я могу его окрашивать как угодно, но он проходит через меня. Я не должен выдумывать образ, если я понимаю ту миссию, которую образ выполняет.

Самое главное вот что: учиться всю жизнь, читать всю жизнь, думать всю жизнь, а образ есть раскрытие того, что ты думаешь и чем ты живешь.

Повторяю, образ для меня всегда или больше, чем человек, или значительно меньше, чем человек, но над ним, над образом, всегда нахожусь я сам – плохой или хороший, одаренный или бездарный актер.

1934 г.

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ.

Текст, слово только венчает дело.

Видите ли, обычно образ строится так: в центре внимания – текст, за текстом идет жест, помогающий тексту. На эту сторону – на жест – обращалось до сих пор минимальное внимание. Причем есть целый ряд режиссеров, которые говорят: это от вас зависит, если жест вам помогает – сделайте жест. Я отвергаю подобное отношение к жесту.

Жест имеет другое значение. Тот жест, который я вам показал (поддерживает сверху борт пиджака), обычный жест скрипачей – уже имеет не одно значение. Или когда вы анализируете, как близорукий человек здоровается, то вы заметите, что здесь есть что-то, характеризующее какую-то сторону его внутреннего мира, который ему подсказывает форму его поведения. Скажем, близорукий человек никогда не уверен, что его рука попадет в руку человека, с которым он здоровается. Поэтому он всегда смотрит не на человека, а на руку. Близорукий человек никогда не протягивает рук вперед, и очень фальшиво делают те, показывая, что слепые ходят и шупают руками. Это совершенно неоправданно. Слепой ходит «на ушах». Вас поражает в слепом то, что глаза смотрят в другом направлении. А между тем у слепого ухо обращено туда, откуда слышится голос.

Все эти жесты обнаруживают восприятие мира, мироощущение и никак не являются служебными жестами. Но есть жесты говорящие, жесты характеризующие.

Движение и жест – вторая строчка партитуры, если говорить о роли как о партитуре, как о сложном звучании. Первая строчка – это текст, произнесенные слова; вторая строчка – жестикуляция и движение.

Использование жеста, использование движения есть оперирование движением на фоне движения. Иначе говоря, движение рождается из неподвижности и умирает в неподвижности. И умение не двигаться на сцене вырастает иногда в огромное и столь красноречивое действие, как и умение, двигаться. Вот почему в известную минуту застывший артист каким-то быстрым движением создает мысль.

Слово, звук рождается из молчания и умирает в молчании, и хорошо и вкусно бывает взять слово, окунуть его в безмолвие и извлечь оттуда – обновленное и прелестное.

Зрительный зал – это основное, что надо учитывать и при чтке пьесы и тогда, когда вы работаете в фойе.

Я тысячи раз замечал, что когда я подхожу к рампе тихим шагом, очень спокойно, то весь зрительный зал тянется ко мне. Когда актер видит каждое движение, слышит каждый шепот, тогда он чувствует, что он – вождь. Это, значит, возглавить и повести за собой. Именно этого добивается актер.

Вне его – вне зрителя – нет меня. Я, естественно, от него завишу, и поэтому я с ним считаюсь. Раз я о нем помню, то у меня есть ряд приемов, которыми я заставляю слушать. Я это умею делать – это и есть одна из форм моей техники. Живые взаимоотношения со зрителем. И эти взаимоотношения входят в наш сценический язык, оказывают воздействие на основные его элементы: на слово, жест, движение актера.

1934 г.

ПРАВО НА ПРИЕМ.

Искусство – не только отображение действительности, которую мы видим, скользя мыслью по поверхности явлений. Это – раскрытие действительности и одновременно раскрепощение спрятанной в этой действительности огромной образной энергии. А что такое образная энергия в искусстве? Это нахождение образов, эквивалентных действительности, образов, равноценных действительности, но не адекватных ей.

А что такое прием? Это особый для каждого метод раскрепощать эту образную энергию.

1935 г.

ВООБРАЖЕНИЕ АКТЕРА.

Воображение – одна из сил, помогающих человеку в борьбе за существование. Воображение помогает дополнять, продолжать какой-нибудь намек, данный в природе, данный в жизни, немножко преобразовать предмет с целью легче его понять, освоить и подчинить себе. Воображение раскрывает закономерность действительности, то есть глубинную правду. Поэтому тренировать воображение – значит, тренировать логику.

Вы берете какое-нибудь характерное обстоятельство, какие-нибудь характерные причины в качестве предпосылки и затем согласно законам логики и своему жизненному опыту представляете себе, какие следствия могут повлечь за собой эти обстоятельства, эти причины.

Для примера я вам расскажу такую вещь.

Одно дело рассказать так: «Он вошел в комнату, и случайно его взгляд натолкнулся на письмо, которое лежало на столе». Вот хроника тут воображения никакого нет.

Теперь попробуем идти по следам воображения, лишнего целеустремленности, еще не окрыленного идеей.

Вы начинаете приблизительно так. Просто будете наблюдать человека. Это было ровно в 12 часов утра, время для него чрезвычайно необычное, обычно он в это время бывает на работе, а не дома. Все люди заняты, и он тоже занят. Но на этот раз какая-то сила толкнула пойти домой, и он бы вам не мог ответить, что его толкнуло. Он очень тревожно открыл дверь, почти вбежал в комнату и даже улыбнулся, и взгляд его, раньше беспокойно бегавший по сторонам, остановился на столе, где лежало письмо.

Теперь представим себе, что мы перед своим воображением поставили определенную идею. Мы хотим использовать этот эпизод для определенной характеристики человека. Это не просто «некто», неожиданно получивший письмо, а человек, о котором мы знаем, что он обладает такими-то и такими-то свойствами и ставит перед собой в жизни такие-то задачи. Как он поведет себя в данном случае? Как поступит в этот момент человек мнительный, робкий, суеверный? Или как проявится в тот же самый момент индивидуальность человека циничного, наглого, самоуверенного, жестокого? Ваше воображение подскажет вам десятки разнообразнейших деталей на одном конкретном варианте. Вы можете усложнять эти варианты, видоизменять их в зависимости от той цели, которую преследуете. Вы можете неоднократно заставлять свое воображение работать в нужном направлении. Постепенно эта работа воображения даст такие догадки, которые вам самим покажутся ценными, выразительными, достаточно сильно характеризующими знакомый вам, понятный вам образ. С помощью воображения вы найдете способ сказать зрителям то, что вы хотите им сказать, хотя вам не придется

для этого заниматься не своим делом и сочинять за драматурга новый текст. Вы сумеете дополнить, развить, обогатить образ, более или менее внятно охарактеризованной драмой.
1937 г.

О СЦЕНИЧЕСКОМ САМОЧУВСТВИИ.

Есть сценический прием, как сделать, чтобы тебя было видно. Это возможно только тогда, когда ты всех видишь. Сценическая задача определяет этап куска, картины.

Нельзя совершенно безразлично относиться к такой огромной области работы, как деятельность рук, ног, тела, мимические движения. Зритель идет – зреть. Жест – это нечто такое, что приковывает глаз. А на это меньше всего обращают внимание, в то время как это удивительно выразительная область.

Художник больше всего разговаривает с режиссером. Они без вас договариваются о костюме, который вы будете носить. Что же вы думаете, когда надеваете костюм, данный двумя другими людьми? Что он вам откроет? Он вам откроет их точку зрения на вашу роль. Когда вы его наденете и посмотрите на себя, вы увидите нечто совершенное вам чуждое. Что же вы – будете переделывать роль после того, как несколько месяцев репетировали?

Грим. Вы впервые видите себя в гриме за три дня до генеральной репетиции. Что же вам даст этот грим? Ведь вся работа происходит до грима.

Если же вы будете исходить из какого-то придуманного жеста, который создает вам хорошее самочувствие, но никак не выражает внутренней сути образа, то это будет формальный подход к работе. И в жесте, и в мимическом движении, и в костюме, и в манере нести свое тело на сцене – во всем должна сквозить мысль.

Мы должны уметь окрашивать и делать видимым невидимый внутренний мир человека.

Учиться нужно на своем опыте, осознавать нужно собственный опыт. Свои удачи и свои неудачи надо осмысливать, осознавать.

Надо, чтобы зритель почувствовал, что у вас есть, что сказать ему.

Задача заключается, прежде всего, в том, чтобы привлечь внимание зрительного зала к вашей фразе. Вы сделаете вид, что вам надо произнести что-то чрезвычайно важное. И действительно важное для вас. Вы можете иногда одним внезапным поворотом к зрительному залу заставить всех замолчать. А когда вы, таким образом, вспахали свое поле, можете сеять, говорите как угодно, на абсолютном шепоте – и все будет слышно.

Зритель ждет, чтобы ему раскрыли секрет. Вы можете ему не раскрывать секрета, но обещайте этот секрет.

Что делать молодому актеру?

1. Надо учитывать свой опыт, осознавать каждый свой шаг вперед.
2. Научиться правильно, читать, не переоценивая того, что читаете. Не находиться во власти того или иного выдающегося писателя. Если вам сказали Бальзак, то это не значит, что все произведения Бальзака прекрасны. Вы должны выбирать то, что для вас более полезно, более целесообразно.
3. Вы должны ваш жизненный опыт использовать тем или иным способом для работы. Откуда вы черпаете свой темперамент? Трудно поверить, что вы в жизни мямля, а на сцене огонь. Но и обладая огромным темпераментом, можно выработать манеру быть чрезвычайно сдержанным в известной обстановке, причем это не есть отсутствие темперамента, а это есть борьба с собственным темпераментом. Вы сдерживаете свой темперамент, а внутри у вас все кипит. Этот сценический темперамент вы черпаете из жизненного темперамента. Из большого вороха ощущений и чувств, которые вы пережили в жизни, сделайте какой-то интеграл, вывод и влейте этот вывод в общий котел вашей работы.

Нужна, готовность вашего тела выполнить любой ваш приказ, продиктованный той или иной мыслью.

К.С. Станиславский любит препятствия как основную предпосылку любого выражения. Иначе говоря, он понимает любое сценическое действие, как этап определенной борьбы. Например, он говорит: «Когда играешь злого, ищи, где он добрый. Хочешь играть слезы, - играй борьбу со слезами, потому что нет ничего менее убедительного, чем настоящие слезы на сцене».

Что такое спектакль? Есть в спектакле центральные основные герои, вокруг которых вращается действие. Действие переносится с одного действующего лица на другое, с другого на третье. Вот центр действия происходит здесь, потом там и т. д. Центр перемещается для того, чтобы раскрыть спектакль.

Люди после долгого угнетения разучиваются мыслить, и должен гром грянуть, чтобы они что-то поняли.

1937 г.

О ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА.

Не верю в то, что есть одна единая система игры и становления художника, не верю в то, что есть одна-единственная школа, которая умеет делать крупных мастеров. Каждый художник сам прокладывает для себя путь ему свойственный, и поэтому нельзя научить актера играть. Но есть люди, которые умеют научиться играть.

Надо уметь вызывать в себе это чувство поэтического в восприятии и воспроизведении того, что ты знаешь.

Чем же выражено идейное содержание?

Идейное в Хлестакове – огромно: это огромный критический или, вернее огромный памфлетный образ. Это раскрытие одной черты, которая характеризует целое общество. Заметьте, что Хлестаков не излагает никакой политической или экономической программы, почти не задает вопроса о борьбе человека за существование, о формах этой борьбы. Идея передается Гоголем через судьбу этого человека. «Судьбинное» в нем наиболее поучительно: обстановка, в которую он попал, ситуация, в которой он появляется, начинают говорить сами за себя, - как он себя ведет в этой обстановке, в этой ситуации, как Гоголь заставляет его, себя вести в данной обстановке. Так раскрывается идейное содержание образа.

Судьба человека, - только не в смысле «рока», обреченности или предопределенности его жизни, а просто судьба как цепь событий, которые следуют друг за другом и образуют линию борьбы, побед и поражений его, - раскрывает идею данной жизни, ее урок.

У автора всегда есть идея, то, что он ощущает и хочет выразить в объяснении каких-то сложных явлений. Идея эта становится плотью и кровью в судьбе образа.

Как себя ведет человек – вот его характер. И поэтому играть нужно развивающиеся взаимоотношения, взаимодействия людей. Это единственная сфера актерской работы, другой сферы нет. Прибавить ли себе бородавку, хихикнуть ли в каком-нибудь месте, говорить ли фальцетом или басом – это орнаментика, это не раскрывает существа, а вот поведение, взаимоотношения с действующими лицами, развивающиеся взаимоотношения – все это по математической формуле то, что необходимо, и то, что доказано.

Вот маленький пример. У короля Лира тир дочери: старшая – Гонерилья, вторая – Регана и младшая – Корделия. Первые две дочери лживы, а третья, Корделия, - образ светлый, образ прямой. Испокон века у короля установилось не только понимание каждой дочери, но и особые привычные формы здороваться с каждой из них, беседовать с той или другой и т. д. Но в какие-то резкие, поворотные минуты жизни у короля рождаются внезапно какие-то новые формы отношения к этим дочерям. Однажды, когда Гонерилья выгнала вон короля-отца, отдавшего ей часть королевства, хотя король и знал, что перед ним

Гонерилья – исчадие ада и зла, тем не менее, он был потрясен разыгравшейся картиной человеческого падения. И вот он подошел к дочери вплотную и как бы снял пелену с глаз, для того чтобы взглядеться поближе в Гонерилью. Этот жест есть только образное средство, какая-то новая поэзия, выступившая в отношениях Лира к Гонерилье: один жест – вплотную подойти и взглядеться в нее.

Дальше, когда Регана тоже выгнала короля, он решил подойти к ней иначе – ты не такая, ты хорошая, ты не такая как твоя сестра, ты не прогонишь отца. Но вдруг он хлещет ее по щекам. Вот второй поступок, неожиданный для самого короля, - поступок, который тоже характеризует какой-то переломный момент в его взаимоотношениях с Реганой. Знал король, кто такая Регана, и, тем не менее, надеялся, что она лучше, чем он думал о ней. Хотел приласкать ее, но в этот миг ее сущность вдруг выступила с такой откровенностью, с такой внезапной и отвратительной силой, что он не выдержал и бьет ее по лицу.

Наконец, третья дочь – Корделия. Дочь, перед которой он сам оказался виновным. Бывало, когда он всходил на трон, дочь как бы пряталась за тронем, и он ее искал, хотя прекрасно знал, что она там прячется. Сперва он почувствовал, что Корделия непокорна, хочет противостоять ему. А потом именно в ее сердце обнаруживает Лир искреннюю любовь к себе. Он почти пугается своего внезапного счастья. Он дрожащими руками гладит Корделию по голове и как-то странно смеется.

Вот три жеста, знаменующие три разных ощущения. И каждый из этих жестов обнаруживает перемену в отношении короля к каждой из своих дочерей. Эти жесты – образные решения определенных ситуаций, помогающий понять поэтический лейтмотив всей жизни Лира, всей его трагедии.

Зачем нужно образное? Есть удивительно простые вещи – замкнутость человека. Образное я сравнил бы с молнией, на мгновение раскрывающей нам внутренний мир человека. Поступок, действие – это есть образное раскрытие человека.

Скажем, мне нужно режиссерски осмыслить смерть еврейской матери, тоскующей по дочерям, оставившим родной дом. По – автору она больна и лежит в кровати, но я позволил себе изменить ее клинический режим. Она до последней минуты шарит по углам и умирает на пороге, на том пороге, через который переступили ее дочери, уходя в далекий мир. И порог этот получает образное осмысление – как будто она потянулась вслед за дочерьми, но, скошенная смертью, упала на пороге дома. Вот почему мне показалось верным, что перед смертью, когда мать вспоминает о дочерях, ей холодно и она укутана платками; и вот сначала падает один платок, один покров, потом падает второй покров, третий покров – как будто бы части жизни, покровы жизни спадают с нее, - и она, простоволосая, рушится на порог. Вот образные средства, к которым нужно прибегать, чтоб актер был не просто правдив, а правдив как поэт.

Я убежден, что зритель не даст того объяснения смерти матери на пороге, которое я здесь дал. Зритель может не понять, что это тот порог, через который переступили дочери. И это не существенно. Существенно же другое: такая смерть впечатляет особым образом, и больше, чем смерть в кровати, - в этом нет сомнения. Зритель может задуматься над тем, как смерть срезает человека в момент его движения, в каком-то порыве жизни.

Осознанной целью Гамлета никак не является, скажем, убийство Лаэрта, - не это его основная цель, его цель – раскрыть преступление Клавдия и отомстить ему так, чтобы Клавдий сам увидел страшную бездну совершенного им преступления. Окружающая действительность заставляет, однако, Гамлета идти извилистыми путями и избирать далеко не прямые средства действия. Это только доказывает, что замысел Шекспира заключается именно в том, чтобы показать, как беспокойно, неблагополучно в датском королевстве (причем датское королевство – общество, строй).

Вообще я думаю, что возможность охватить тот или иной образ для актера измеряется не временем, а насыщенностью ситуаций.

Поэтический дар, смысловой дар, логический дар, дар прозрения и другие струны актерского таланта – они в наших мозговых центрах.

1939 г.

АКТЕРСКОЕ ПРИЗВАНИЕ.

У классиков литературы можно учиться и другим законам искусства – закону «необходимых и достаточных данных для решения задачи». В подлинном произведении искусства не бывает ничего случайного. Два образа – Лиза из «Дворянского гнезда» и Елена из «Накануне». Рядом с ними, не принимая участия в развитии романа, идут спутники. Спутник Лизы – музыкант Лемм, спутник Елены – скульптор Шубин. Случаен ли этот выбор? Нет, это, конечно, определенный художественный прием. Лирический замкнутый в себе мир Лизы лучше всех оттеняет музыкант Лемм. Елена – вся в движении, в действии, в пластическом раскрытии. И здесь возникает образ скульптора Шубина. Это – художественный прием, подсказанный идейным замыслом.

1940 г.

ТРУД АКТЕРА.

Физическое чувство приятной дрожи, желанной дрожи, то есть такой дрожи, которая сразу каким-то током дает знать, что здесь, за текстом, кроется что-то бесконечно важное, пока еще непостижимое. Такой трепет актер испытывает всего раз пять в жизни, что в таком мгновении чисто физической дрожи кроется секрет подлинно творческого оплодотворения. Дрожь возникает только тогда, когда в непрерывно развивающемся процессе идейного роста вторгается определенное, внезапное озарение, которое обогащает актера и не только толкает к созданию образа, но и поднимает его, художника на новую высоту.

Мироощущение – это юность человека, то мировоззрение – его зрелость. Процесс переключения мироощущения в мировоззрение означает идейный рост, духовное развитие человека. У актера его духовное развитие, процесс его идейного созревания всегда связан с его творчеством, то есть, - с осмыслением пьес и ролей.

Я считаю, что подлинное творчество – в предпосылке. Легче всего проследить эту закономерность, взяв примеры патологические, потому что они наиболее ярко, наиболее резко все это выражают. Сумасшедшие, например. Если вы проследите их поведение, оно вас потрясет, во-первых, неожиданностью предпосылки, непонятностью, парадоксальностью логики, с которой предпосылка осуществляется в их жизнедеятельности. Трудно понять, как человек приходит к заключению, что он – стеклянный, но зато потрясает логика, с которой он потом во всем своем поведении верен этой фантастической предпосылке.

После того как мною принята и воображением опробована эта предпосылка, она последовательно развивается в актерском поведении.

Когда я впервые почувствовал, что Лир может послужить мне и что сквозь образ Лира я смогу высказать самое заветное в моем идейном процессе, то сразу же появился и жест, когда король проводит рукой по обнаженной голове, словно бы хочет потрогать потерянную уже корону. Это предпосылка. Она возникла, вне какого бы то ни было рационалистического процесса, вне какого бы то ни было рассуждения, она возникла как образ пластический, психологический, философский, символический.

Предпосылка, это не логика воображения, не работа над актерским поведением. Это увиденное. Это необходимо увидеть. А вот возможность увидеть, догадаться, вдруг ощутить такую или иную гипотезу образа – она дается только всей идейной жизнью художника, она есть результат всего его жизненного опыта.

Я работаю уже много лет над «Ричардом III». И почти с первой минуты встречи с этим образом я увидел ряд картин, которые сейчас могу очень четко нарисовать. Я увидел горб Ричарда, не в зеркале, не на теле Ричарда, а – в солнечный день увидел тень этого

горба, тень Ричарда. Глазами Ричарда увидел свой собственный горб. Был солнечный праздничный день. Люди радовались. А он вдруг увидел оскорбительно уродливую тень своего горба. Иногда, когда проходит Ричард со своим горбом и видит перед собой статных, стройных людей, то эти люди, его окружающие, немножко тоже горбятся, чтобы «звучать в унисон». Он проходит мимо ряда людей, которые ждут, и они немножко горбятся. Как только он проходит, они выпрямляются. Форма придворного ритуала. Ряд таких зримых, видимых сцен возник в моем воображении в сопряжении с моей идейной жизнью. Словом (предпосылка), это ряд видений, которые возникают без насилия над текстом, а, наоборот, в раскрытие текста, но в сопряжении с собственными идейными замыслами.

Второй важный элемент – логика воображения в разработке актерского поведения. Я вам приведу маленький пример, того, что мы называем актерской наблюдательностью. Когда работаешь над собой, то самому себе интересны прежде всего жизнь рук и лица. В процессе курения заняты руки и лицо. Если рука живет честной жизнью, она вся отражается на лице каким-то образом; поэтому, когда вы хотите взять папиросу, рука тянется к ней, а глаза ее ищут. Если вы решили закурить, вы взяли спички, услышали по стуку, что в коробке есть спички, и какое-то удовлетворение тотчас отразится на вашем лице. Если рука живет преступной жизнью, лицо скрывает то, что делает рука. Воровство, скажем. Человек будет с вами разговаривать совершенно спокойно, а рука будет действовать независимо от лица. Вот такого рода вещи, возникающие в актерской практике, идут от логики воображения. Я – вор. Значит, я уже буду вести как вор. Буду с вами разговаривать, совершенно не обращая внимания на спички, и вот так поиграю этими спичками, пока они не исчезнут, а лицо ничего не будет выражать. Такие мелочи очень важны.

Логика поведения связывает воедино все мгновения сценической жизни образа в единый процесс его постепенного развития и раскрытия. В логике поведения обнаруживается его динамика, то, с чего начинается его сценическая жизнь, апогей его сценической жизни и финал его сценической жизни.

Но показать образ в его развитии, раскрыть его судьбу без идейного замысла невозможно. Образ есть произведение идеи на судьбу героя, отражение идеи в его судьбе (Гамлет сражается, Гамлет гибнет – это развивающаяся идея, которая раскроется в его судьбе).

«антре» - первое антре, первый выход.

По автору, Реубейни появляется на гондоле со свитой. А, по-моему, весь парад его ожидания прошел до его появления. Ждали долго, показалось, что он едет, и стали бить в колокол, люди вышли, слуги забегали, люди заговорили, и оказалось, пустая тревога, он не приехал. В тот момент, когда его никто не больше не ожидает, вовсе не на гондоле. А пешком, откуда-то сбоку появляется человек в раздумье – пойти туда или не пойти, и зовет Шабсая, своего слугу.

Это вопрос судьбы, то есть в данную сценическую минуту его судьба раскрывается. Самая решительная минута наступает. Сказав «а», он должен произнести «б». Произнесет или не произнесет? Это уже вопрос его судьбы. Идейно мне нужно, чтобы не сразу он явился самозванцем, принимая все почести. Идейно мне нужно показать, с каким трудом, с каким внутренним сопротивлением он влезает в эту шкуру, в эту звериную шкуру международной политики, становится политическим деятелем. Передо мной не просто вопрос актерского поведения, а вопрос сценического выражения идейного замысла.

Как создается физическая форма роли в смысле характера вашего корпуса, спины и т. д.?

Путь Лира, например, есть путь от старости к молодости. Почему? Лир, дряхлый человек, старый человек, но к концу пьесы этот дряхлый человек на руках выносит Корделию. Он мобилизовал ресурсы, которые лежали в его природе совершенно неиспользованные. Прошла буря он мобилизовал ресурсы. Поэтому его движения совершенно ясны. Лир ходит стороной, слегка согбенный, только в момент гнева он

выпрямляется, потом становится пластически все свободнее и наконец – выносит Корделию.

Как бы актер высоко не мнил о себе, он все-таки только кирпич в здании, он – часть здания, хотя сам по себе он – довольно просторное помещение. И все-таки это часть здания.

Мелкие детали могут меняться, даже могут не меняться. Не может быть повторена одна и та же яркость краски, одна и та же ясность голоса.

РОЛЬ И МЕСТО РЕЖИССЕРА В СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ.

Можно просто и сразу ответить: роль его, в театре ведущая, а место – во главе театра.

Есть одна особенность в искусстве – это его познавательная сила. Мне кажется, что нет большей страсти у человека, чем страсть познания, нет большей радости, чем радость постижения.

Работа режиссера, работа актера, работа любого человека искусства заключается именно в том, что он оперирует в области образного. Надо уметь читать образное.

Самое ценное, важное, ведущее в искусстве – это образ. Умейте, старайтесь вычитывать основное. Образное заключается в том, что Лир был рабом своей ложной идеологии, когда руки у него были свободны, и что избавился он от этой идеологии, стал свободным лишь тогда, когда ему связали руки. В минуту своего пленения он как будто бы познал сразу весь смысл жизни. Эту образную внутреннюю энергию, нужно вычитать и нужно показать.

У Станиславского надо учиться, умению раскрывать истины, умению раскрывать идеи, умению облекать эти идеи в замечательные образные формы.

Педагогическая работа режиссера с актерами не заключается в обязанности учить актера игре. Это – бессмыслица. Актер может научиться играть. И надо лишь руководить этим процессом. Режиссер должен быть хорошо знаком не только с психофизической природой актера, но и с его идейным миром, с миром идей и образов, которым он живет.

Сценическое пространство, ритм спектакля, жанр спектакля в целом, его образная сила воздействия – все это относится к режиссеру.

Мир актера – в мире его образности, в мире замкнутой человеческой личности. Раскрытие этого замкнутого мира – огромная актерская задача.

Остается еще мир, мир всего спектакля, в котором гармонически звучит образ данного актера. Этот идейный образный мир всего спектакля, его дыхание, его аромат. Вот здесь – работа режиссера. Вторая область работы – режиссер и драматург. Задача режиссера состоит в том, чтобы угадать, что в этом идейно-образном мире драматурга созвучно с его миром образов и идей. Задача поисков в области пьесы в том и заключается, чтобы найти драматурга с таким строем мыслей и идей, который свойствен режиссеру, постановщику.

Каждый актер и каждый режиссер обязан иметь свою систему на основе уже сделанного Станиславским, проверяя все в зависимости от своей индивидуальности, от своей устремленности, - в этом нет никакого сомнения.

В «Отелло» есть маленький платочек, тот из-за которого разгораются страсти и который является пробным камнем, проверкой правды, к которой стремиться Отелло. Этот платочек имеет огромную образную силу, но ведь это только платочек. В нем никакой особенной ценности нет. Это мир малый, мир малых вещей. Но Шекспир положил этот маленький платочек на огромной столбовой дороге человеческих страстей.

Шекспир умел играть одновременно, как будто на рояле, двумя руками: на мире малом, конкретнейшем из конкретных, и на мире большом. На мире огромных закономерностей, где сила обобщений, сила образности колоссальна. Мир малый и мир большой – одновременно. И переплетение этих двух миров дает замечательные

результаты у этого гениального драматурга. Вы видите эту игру мира малого и мира большого, а на переплетении этих двух сил вы получаете образный эффект.

Образ – это сложная и глубочайшая категория мышления, а не простая аналогия.

Есть судьба героя, его драматическая судьба. Автор является творцом этой судьбы, он ее выбирает, он отбирает определенные ситуации, отказывается от других. Я понимаю судьбу условно как цепь драматических положений. Есть идея, умноженная на драматическую судьбу. Во всяком случае, поиски образного совершенно необходимы.

Надо раскрывать не только конкретнейший из конкретнейших миров, мир малый, заключенный в психике отдельного человека, но и раскрывать социальную судьбу человека. Вот в чем заключается основная цель.

Мне хочется, чтобы будущий актер помнил: первый момент творческого прикосновения к роли – это своего рода возведение строительных лесов. Будущий образ как будто обволакивается лесом ассоциаций и сравнений.

Каждый человек, имея за собой сорок-пятьдесят лет жизни и двадцать-тридцать лет работы, имеет право познавать сам, пользуясь всем на свете, что он накопил в своей учебе и жизни, одновременно разворачивая образы своими собственными руками.

Надо стремиться шлифовать творческую индивидуальность, не навязывая, а прививая ей именно то, что в системе для нее наиболее пригодно. К этой системе можно и должно прибавлять, развивая ее, углубляя, видоизменяя и обогащая.

Режиссер должен чувствовать в актере источник идейного творчества, образного творчества. У каждого актера есть свой идейный образный мир, есть ряд тем, которыми он живет, свой образ, который он вынашивает. И режиссер обязан учитывать этот мир, на этом строить свое искусство, а не навязывать актеру то, что у него создалось в кабинете.

Застольный период нужен, прежде всего, режиссеру для того, чтобы изучить определенные ситуации, познакомиться с актером в данном тексте и в данной ситуации, но предписывать заранее намеченную мизансцену творческому воображению актера – это делать нельзя.

Схематизм давно уже стал не только доказательством беспомощности, но сознательным закрыванием глаз на действительность. Схематизм есть форма перестраховки.

ДРАМА И ТЕАТР.

О жанре.

Идейный основной принцип, положенный автором в основу организации системы жизнедеятельности своих героев, и является определяющим в понимании жанра. И пусть в основу драматургического произведения ляжет одна и та же вечная тема любви, мы в одном случае, при одной системе, получим трагедию, а в другом комедию. Жанр теснейшим образом связан с замыслом автора, то есть с его мироощущением и миропониманием. Жанр носит на себе следы индивидуальности автора. И поэтому сказать о произведении: «это – комедия» или «это – трагедия», значит, сказать далеко не все. Здесь играет роль индивидуальность драматурга, и поэтому можно говорить о глубоко различных жанрах трагедий Эсхила или Шекспира, комедий Мольера или Гольдони, Гоголя или Грибоедова. Именно в отношении жанра справедливо утверждение, что тон делает музыку. Именно здесь, в тоне выражена специфика миропонимания и мироощущения автора. И именно это специфическое делает столь убедительными, столь правдивыми, столь жизненными и оправданными жанры, открываемые авторами как новые земли.

Жанр – это лицо драматургического произведения. И пусть оно согласно законам природы имеет два глаза, нос, рот, уши, все же на фоне многих лиц мы всегда выделяем наиболее вдохновенные, наиболее выразительные и в таких случаях, как мы очень часто выражаемся, наиболее типичные лица. Эти типичные лица не страдают схематизмом. Нет,

в них природа после целого ряда исканий, экспериментов достигает, наконец, высот мастерства и совершенства.

Схематизм – это ложно понятая природа жанра в искусстве, где место изображения и раскрытия истинных, закономерных и неизбежных в своей закономерности взаимоотношений героев занимают выдуманные, публицистически обобщенные и обнаженные даже не взаимоотношения, а просто отношения лиц с нарицательными качествами и нарицательными именами.

Жанр определяется идейным принципом, положенным в основу системы взаимоотношений действующих лиц.

О МИЗАНСЦЕНЕ.

Идейно-художественный замысел – это зародыш нашего представления о том куске жизни, который мы хотим воспроизвести. Я приведу пример из повести Гоголя «О том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Давя характеристику Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, Гоголь применил особый прием: он стал, нагромождать различия между И. И. и И. Н. На самом деле никакого различия между этими миргородскими обывателями не было, настолько не было, что в самом конце Гоголь восклицает: «Скучно жить на этом свете, господа!» В этом заключался идейно-художественный замысел повести Гоголя, раскрываемый постепенно и завершаемый в ее итоге.

Мы знаем о том, что в драме существует подтекст. Но, говоря об идейно-художественном замысле, нам нужно также помнить и о контексте, обязательно о контексте; думать о том, в каком контексте возникло слово, слово-образ. Вот пример. Вы берете одно слово, обыкновенное слово, обозначающее явление чрезвычайно распространенное, но в то же время и необыкновенное. Это слово – «человек». Если вы проследите теперь, в каком контексте это слово возникает у писателей, перед вами раскроется идейно-художественное мировоззрение авторов. (контекст – соединение, связь; относительно законченный отрывок письменной или устной речи, общий смысл которого позволяет уточнить значение отдельно входящих в него слов, выражений).

Контекст чеховский: «А человека-то забыли», и сразуходишь в атмосферу чеховской идеи. Никто кроме Чехова, не мог бы так произнести, это слово «человек».

Контекст Горького: «Человек - это не ты, не я, не он, не Магомет, не Наполеон. Человек – это звучит гордо». Это Горьковская идея человека.

Возьмем контекст Шекспира: «Человек – жалкое двуногое животное», и библейский контекст: «Сын человеческий».

За каждым из этих контекстов различный идейно-художественный мир. Так же и с мизансценой.

Мизансцена, то есть положение человека в сценическом пространстве, должна обладать всеми качествами настоящего сценического языка. Следовательно, чего мы требуем от текста, в не меньшей степени мы должны требовать и от мизансцены.

Надо сказать, что смысл мизансцены кроется не в эмблематических решениях (мизансцены, превращенные в эмблемы). Эмблематическая мизансцена: это похоже на этикетку, это не имеет образной силы, это приниженный прием.

Мизансцена классическая, которая помогает постигнуть истинную природу мизансценирования (о мизансцене Станиславского в спектакле «Ревизор» 1921).

Это – мизансцена огромного философского содержания, она свидетельствует об учете контекста, в котором рождаются слова. Подтекст совершенно отброшен Станиславским и раскрыто огромное философское ощущение действительности. Это запоминается на всю жизнь, мизансцена раскрывает идейно-художественный замысел режиссера.

Действие за действием сценическое пространство углубляется; и если первая картина у городничего происходила почти на авансцене, то в следующей картине сценическое пространство несколько углублялось, и так – картина за картиной, сцена постепенно становилась громадной, и когда Москвину понадобилось еще большее пространство для последней фразы, сцена перешла в зрительный зал. К этой мизансцене спектакль пришел по мере развития действия. Маленький факт расширился и дошел до огромного обобщения.

Есть обыкновенные служебные мизансцены, есть иллюстративные, есть неминуемые, неизбежные. Но все они должны группироваться вокруг основных мизансцен, несущих на себе всю тяжесть идейно-художественного замысла.

Вот, скажем, стол стоит в середине комнаты, вокруг стола стулья. В этой комнате когда-то кипела человеческая жизнь. Здесь – печь, очаг дома, простая комната Тевье-молочника. В очаге готовилась пища, тут было тепло. За столом собиралась семья. Когда-то тут, между столом и печкой, всегда возилась старуха – хозяйка дома, поддерживала его порядок. Комната была насыщена ощущением жизни. И вдруг старуха умерла.

Как театру рассказать все, что совершилось в комнате? Как показать, что пришла в дом пустота? Режиссер отодвигает стулья так, чтобы они больше никому не служили. Отодвинул стол. Пусто... Пустое пространство. Эта комната больше никому не служит, и некому в ней поддержать порядок. Так мизансцена рассказывает о том, что в доме произошло.

Или другое решение. По сцене ходит старуха. В комнате холодно. Старуха чувствует смерть. Были дети. Дети разъехались, не стало детей... Старуха кутается в платок... Она коченеет. Еще один платок появился и, наконец, третий. В доме одиноко. Стол еще стоит на месте, но за ним никто не сидит, некому за него сесть... Старуха ходит, ищет чего-то. И ей кажется бессмысленным жить в этом доме: все мешает. Ей вдруг становится душно от своих воспоминаний. Она вспоминает о старшей дочери – срывает платок, говорит о второй дочери – сбрасывает снова платок, затем теряет третий, еле добирается до порога дома, который она покидает. Падает. Мертва. И вот эти потерянные платки так и тянутся за ней, как тяжелый след жизни.

Это решение мизансцены изображает как бы постепенное обнажение дерева: снята одна ветвь, другая ветвь, третья ветвь – торчит голый дуб, который, наконец, подкашивается. Вот они – поэтические средства разрешения пространства.

Мизансцена актера в какие-то центральные минуты его сценической жизни становится исключительно важной.

Шекспир - максималист в страсти, и он не допускал, чтобы люди, связанные друг с другом настоящим, подлинным чувством, могли пережить друг друга. Не может остаться жить Ромео, если Джульетта мертва. Не может остаться живым Отелло, если Дездемона мертва. Все закономерно и неизбежно у Шекспира. Больше того: когда Отелло душил Дездемону, он сам уже мертв. Удушение Дездемоны есть акт самоубийства Отелло, остановить который никто не в состоянии.

Так же не может остаться жить Лир, который ценою невероятных потрясений пришел к заключению, что Корделия – важнейшая человеческая ценность. Лир не мог пережить Корделию. Как же показать смерть Лира? Лир сам ложиться рядом с Корделией, прикасаясь к ней последним поцелуем, он якобы ложиться в гроб еще живым и ждет прихода призванной смерти. Это активное решение, и только так Лир может умереть. Почему этот сильный старик, который на руках выносит Корделию, через три минуты умирает? Значит, он умирает не оттого, что у него больше нет сил, а умирает активно, потому что не хочет и не может пережить Корделию; для него нет смысла жить дальше. Мизансцена смерти Лира, когда он еще живой, ложиться рядом с Корделией, не была придумана мною. Все идет от ощущения образа, от идейно-художественного замысла.

Я понял эту энергичную натуру Лира, его активную природу человека, который сначала наказал добро, наградил зло и бросил вызов всему миру, а потом через собственные страдания пришел к заключению, что ценность-то одна на свете, и эта ценность – правда, Корделии.

В чем значение смерти Лира? И мне вспомнилась поговорка, которая являлась в народе выражением настоящего горя: «хоть сам ложись в гроб и помирай». Так родилась мизансцена смерти Лира.

Мизансцена – это сценический язык, она помогает раскрыть самое важное, самое дорогое в спектакле – идейно-художественный замысел. Но это не означает, что мизансцена – главное выразительное средство. Я не отдам предпочтения мизансцене перед словом. Наоборот, словом я буду уяснять идею спектакля. Но все эти слова, как и все мизансцены, должны группироваться вокруг основного – вокруг идейно-художественного замысла.

1944 г.

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ.

Актер, работающий над сценическим образом, должен помнить о том, что нельзя играть характер, нельзя играть профессию, - можно и надо играть только взаимоотношения с окружающим миром и людьми. Мелкие штрихи, заимствованные наблюдательным актером у «типичных» людей, дают лишь мелкие штрихи, ничего не прибавляющие, ничем не помогающие истинному раскрытию образа. Образ не получается более полноценным от того, что актер будет часто проводить по волосам и т. д.

Все это лишь мелкие детали, которые если и могут служить орнаментом, то лишь после того, как будет найдено главное в данном сценическом образе.

Так можно сыграть короля, но не сыграть Лира, можно сыграть военного, но не сыграть Вершинина.

Что такое гамма? Самое элементарное поведение на сцене, но поведение, до конца осознанное. Одно из основных явлений на сцене есть приход и уход со сцены. В каждом приходе и уходе есть либо причина, толкнувшая актера «сзади», либо цель, привлекающая, манящая вперед.

Осознание этого необходимо для того, чтобы приход и уход актера были логичными, гармоничными и определяли собой те новые «явления», которые помечали прежде в своем тексте драматургии.

Каждый актер для освоения образа обязан владеть всеми своими пятью чувствами, - он обязан видеть образ, обязан слышать образ, он обязан его ощущать.

Для созидательной работы, следовательно, актер должен быть хозяином и самого себя, и своих качеств, и своих собственных сил. Он должен осознать их для того, чтобы суметь преодолеть, когда понадобится, ту или иную огромную дисгармонию, которая обычно имеется у актера между каким-то его собственным качеством и внешней задачей решения образа.

Актер может обладать внешностью любовника и страдать от хриплого, не выразительного голоса.

Маленький рост и комичная внешность мешают овладеть подлинным рисунком героического образа. Старообразная внешность часто дисгармонирует с очень молодым голосом и молодым телом.

Актер обязан осознать это до предела для того, чтобы знать, на что должна быть направлена его основная работа.

Развитие разных черт характера также, несомненно, нуждается в «упражнениях» этих черт, как мышца нуждается в работе для своего нормального развития.

Жизнь, развивая ту или иную черту характера, постепенно формирует и завершает становление этого характера. Как для «доброты», так и для «злости» нужна пища, нужен

целый ряд раздражителей, которые разовьют и постепенно укрепят именно эти черты характера. То же можно сказать и об осторожности, о подозрительности, доверчивости и т. д.

Наиболее заостренные, наиболее резко выраженные черты характера трудно скрыть потом в профессии, то есть на сцене.

Работа актера на сцене движется внутренними толчками, которые, следуя один за другим, постепенно создают всю цепь логического поведения. Каждый жест, каждое слово и каждое движение есть результат внутреннего толчка, - будь то реакция на внешние раздражители (реплика, появление нового лица, поведение партнера) или внутренний импульс.

Человек никогда не живет один. Человек живет всегда рядом с кем-нибудь и для кого-нибудь. Только смерть несет полное одиночество, и потому человек боится ее. В смерть каждому приходится уходить одному. В этом трагедия боязни смерти.

Жизнь и смерть нельзя противопоставлять друг другу. Жизнь всегда старше смерти, хотя бы на одну жизнь. Ибо если не было бы жизни, нечему было бы умирать.

1. Ампула – попытка определить жанры актеров-художников. Все же вернее говорить не об актерских ампулах, а об актерских авторских темах. Не ампула, а основная авторская тема актера. От нее зависит и свойство жанра.
2. Контрольный аппарат актера – определение не совсем правильное. Контрольный аппарат всегда связан с тем, что он контролирует. Если иметь в виду контроль актерского исполнения, то аппарат контроля проверяет, в какой степени форма (приемы актерской работы) соответствует теме, идее, содержанию. Контрольный аппарат неразрывно связан с авторским замыслом, с идейной концепцией образа. В соответствии с концепцией образа должны быть отобраны и средства выразительности, которыми пользуется актер. Этим отбором и ведает контрольный аппарат актера. Естественно, он регулирует и проверяет все: и вкусовые моменты актерской игры, и ритмическую кривую актерской работы. Контрольный аппарат – проявление идейной целеустремленности актера в тот момент, когда актер пользуется своим специфическим языком, в момент, когда его актерская техника находится в движении, в действии.
3. Подтекст – чаще всего уход от текста. Он учитывает мысли, которые скрыты от партнера под фиговыми листками слов. Иногда подтекст пытается обогатить слово, которое рассматривается как нечто, неполноценно отражающее чувство и мысль. Все это возможно. Но никому не дано право из-за подтекста забыть текст, забывать слово в предложенном автором контексте.
4. Разница между реальным в жизни и реалистическим в искусстве заключается в том, что то, что возможно в жизни, является, вернее, становится неизбежным в искусстве, в произведении искусства. Человек может броситься под поезд – это возможно. Но поступок Анны Карениной неизбежен. И этот поступок подготавливает Лев Толстой методически, начиная с первых страниц романа.

Возможное-неизбежное. Возможное, переходящее в неизбежное, - вот закон взаимоотношения действительной модели жизни с образом в искусстве. Переключка с математической формулой: необходимо и достаточно. Именно в необходимом – возможное. То без чего невозможно. И все. Но достаточно – это закон экономии, который всегда связан с типическим, с обобщением, с понятием закономерности. Достаточно – значит, ничего случайного, никакой примеси нет, и необходимое наличие условий становится законом.

Отсюда: скупость сопровождается закономерность. Наоборот, изобилие деталей ослабляет неизбежность. Отсюда: строгий вкус исключает нагромождение деталей.

Стоит над этим подумать, а вдруг это верно!

Каждый спектакль является замкнутым кругом, где в центре находятся центростремительные силы – режиссер, художник, композитор.

Актеры – участники спектакля – как бы ограничены кругом спектакля. Каждый из них является своего рода центробежной силой и как бы стремится вырваться из правильно ограниченной окружности. Большие актеры подчас вырываются из спектакля, и тогда зритель, прикованный к ним, прощает изуродованный круг спектакля. Точно так же крупные режиссеры и композиторы могут быть сильнее актеров, и тогда рисунок и закономерность спектакля меняют силы центростремительные.

Только органичное и гармоничное взаимоотношение между актерами (центробежными силами) и режиссурой (силами центростремительными) может создать правильный настоящий замкнутый круг – спектакль.

Сценический образ возникает лишь тогда, когда появляются внутренние силы, определяющие этот образ, когда эти внутренние силы вступают во взаимоотношение, с силами внешними.

Заучивание роли никогда не должно и не может быть заучиванием порядка слов. Оно может и должно быть только памятью о поведении, диктующем слово.

Пять чувств человека – это пять полномочных представителей мозга. Из них глаза – единственный кусочек «открытого» мозга.

Рот – место, где «встречаются» или могут «встретиться» проклятия, признания в любви, слова, поцелуи и даже ощущения вкуса. Это тоже полномочный представитель мозга – граница человека.

Выражение «сорвалось с языка», «вертится на кончике языка» и т. д. лишний раз подтверждает эту мысль. Голова – мозг. Мозг охраняет все тело и, прежде всего, охраняет с помощью кончиков пальцев.

Говорят иногда «защищать грудью» - это, значит, защищать и защищаться последним, что осталось. Потому что первый жест защиты – руки, пальцы, когти, протянутые вперед, - никак не локоть и не плечо. Плечо и локоть дают мертвый жест руки, ничего не определяющий, никуда не направленный. Когда мозг посылает импульс, он посылает его в кончики пальцев, и тогда вся рука живет в жесте – и локоть и плечо.

Граница человека – кожа. Граница мысли – кончики пальцев, их подушечки, живущие и рождающиеся в движении одновременно с мыслью.

В искусстве не должно существовать ничего вероятного. Только неизбежное должно родиться и существовать. Все, что может умереть, отойти, все, что может быть отброшено, - никогда не может принадлежать настоящему искусству.

Отсюда ощущение рока в античном театре. Отсюда представление «органичного» у Белинского.

1. Нет драматургии вне литературы, нет театра вне драматургии.

Литература и есть источник для театра, в драматургии нет мизансцены (нельзя считать мизансценой ремаркой о входе и выходе); литература сплошь и рядом дает мизансцены.

Тевье-молочник с закрытыми глазами видит лицо Годл, и все прощает ей. Тевье-молочник долго переносит уколы гордости, он собирает все силы своего достоинства, пока он на людях, но плачет, увидев лошадь (мизансцены в спектакле).

Анна Каренина встречает Вронского в вагоне и слышит рассказ о поезде, переехавшем сторожа. Анна кончает жизнь под поездом. А в минуты самых тяжелых переживаний она слышит лязг железа, ударяющего о рельсы.

Все это – мизансцены литературы, питающей театр. Но если и представить себе путь: литература – драматургия – театр, то в литературе есть свое основное начало – поэтическое.

2. Вне поэтического начала, вне поэзии нет ни литературы, ни драматургии, ни театра.

3. Поэтическое начало в любом виде искусства есть одно – рождение предпосылки; точно так же как в науке творческим началом является предпосылка. Интуиция является лишь сокращенным прыжком познания, прыжком, за которым наука со своими доказательствами может плестись столетиями.

Предпосылка – истинное начало творческой мысли, работы – берется из мира сознания и мира идей.

Вне идеи нет питания ни для предпосылки, ни для образа.

Существует определение широкой улыбки, широкого жеста как проявления широкой души.

Горизонталь – широта – чувство.

Отсюда: вертикаль – узость – сухость.

Готика как образ вертикальных плоскостей. Немецкий шрифт.

4. Четвертым пунктом является искусство быть обаятельным. Обаяние есть изысканная и утонченная форма более примитивной «доходчивости».

Сценическое обаяние Качалова – экстракт интеллекта.

Сценическое обаяние Тарханова – экстракт «купеческого».

Путь к умению быть обаятельным идет через мобилизацию и группировку лучших черт происхождения.

5. Лишь на пятом месте стоит овладение техникой (как овладение опять-таки всеми предыдущими пунктами).

Для режиссера, правда, в технику входит еще и умение играть в авторитет (вождевое начало в режиссуре).

Техника умения зажечь папиросу, открыть дверь, положить шляпу вне овладения всеми предыдущими условиями является абсолютно безыдейным ремеслом, не дающим актеру никакой внутренней опоры.

Любой созидательный процесс делиться на две части: предпосылку и логическое поведение. Все «интуитивное», «творческое», неизвестно откуда «нисходящее», - все это укладывается в предпосылке – главном и основном рождении идеи.

Дальнейший процесс – лишь логическое поведение, диктуемое этой идеей, этой предпосылкой.

Даже у сумасшедших логика поведения необычайно сильна, несмотря на бредовую предпосылку (больной чувствующий, что он сделан из хрусталя, больной, ощущающий в себе ток).

Тем более эта логика поведения сильна в здоровом нормальном человеке.

Но эта логика есть процесс лишь вторичный, целиком, зависящий от первого, главного момента, от предпосылки – от ведущей мысли – идеи.

С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ ПОЛЕТ ПТИЦЫ

Только сегодня мы моментами находили правильную линию в оценке итогов текущего театрального сезона. До того многие товарищи разменивались в своих выступлениях на мелочи. Мелкие факты, конечно, тоже очень нужны, они иллюстрируют мысли ораторов. Но ведь наша задача не заключается в том, чтобы ставить отметки отдельным спектаклям истекшего сезона. Основная наша задача – уловить тенденции развития советского театра и – что гораздо важнее – характеристики его нынешнего состояния, суметь поставить правильный прогноз его развития в непосредственном будущем. Тов. Солодовников * говорил в первой части своего доклада об увеличении количества постановок, об

уменьшении в истекшем сезоне количества снятых спектаклей. Это все явления безусловно положительные. Производственные планы театров стали более насыщенными. Вместо одной постановки в год театры стали выпускать их гораздо больше. Но говорить сейчас нужно и о другом.

* Солодовников А.В. (род. 1904), критик, в 1936 г. был заместителем председателя Комитета по делам искусств при Совнаркомом СССР. С 1955 г. директор МХАТ имени Горького.

Флобер, говоря в своих письмах об одном своем приятеле, замечает, что тот приобрел часы и потерял воображение. Здесь много говорилось о том, что в наших театрах стало скучно, неинтересно, скажем просто и образно - наши театры потеряли воображение. Нет достаточно воображения у наших драматургов, нет воображения у наших театров. Тов. Солодовников указал на необходимость основного элемента в искусстве - элемента условного. И это место в его докладе необходимо отметить как положительное явление. Подобные слова в нашей среде прозвучали за последнее время впервые. Элемент условного театру необходим, без него нельзя дышать в нашей работе. Условие ведет к настоящей правде в искусстве, нет условного вне воображения. Тут много говорилось и о смелости. Тов. Левидов * заявил, что еще до того, как это слово прозвучало в нашем собрании, о нем всюду пошли разговоры. Я готов сделать некоторую уступку. Давайте если не говорить о смелости, то хотя бы не бояться ее. А в наших театрах условное стало призраком, которого все боятся. В нашей работе важнее всего образное, то образное, которое встречаешь на каждом шагу в текстах Пушкина, Тургенева, Достоевского. Не из полемических соображений я, коснувшись темы образного, хочу кое-что сказать о МХАТ.

* Левидов М.Ю. (1892-1942), театральный критик и драматург.

Я согласен с положением, выдвинутым тов. Марковым * о том, что от “омхачивания” больше всех страдает сам МХАТ. На днях я был приглашен в город Энгельс познакомиться с его театральной школой. В этой школе четыре класса, семь групп, семь педагогов - по сценической практике, актерскому мастерству и т. д. Вхожу в одну группу. Прорабатывается эпизод Луизы и Миллера из “Коварства и любви”. Педагог наблюдает сцену и затем говорит своим питомцам: “Что же вы не общаетесь? Общайтесь, пожалуйста”. Вхожу в следующую группу. Снова об общении. Когда это же повторилось подряд почти во всех семи группах, это меня озадачило. Но секрет этого явления очень простой. Константин Сергеевич Станиславский, удивительно хорошо излагавший свое учение устно, изложил основы своей театральной системы в книге “Работы актера над собой” в форме, быть может, слишком наивной и слишком прямой. В этой книге король системы Станиславского оказался голым. К сожалению, этого о последней книге Станиславского никто не сказал **.

* Марков П.А. (род. 1897), театральный критик, режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР.

** Более подробное изложение взглядов С.М. Михоэлса на систему К.С. Станиславского и на значение книги К.С. Станиславского «Работа актера над собой» см. в его докладе - «Роль и место режиссера в советском театре».

Мы жалуемся на то, что не оценивают наших спектаклей, а вот критика и сами театры, наши актерские коллективы замолчали совершенно последнюю книгу Станиславского; об этом говорят у нас только между собой в театральных кулуарах, вслух выражать свои сомнения считается зазорным. Но как только вы удаляетесь на расстояние одного часа езды от Москвы, - вы встречаетесь с тем, как это учение претворяется в непосредственной театральной и педагогической практике. “Общайтесь” - поучают повсеместно, но самое “общайтесь” только пустой звук, который ничего не говорю ни

сознанию, ни воображению актера и ничему решительно не может научить. Приехав из Энска домой, я сейчас же подошел к книжной полке и достал оттуда книгу “Работа актера над собой”. Раскрываю главу “Общение”, читаю: “В зрительном зале висел плакат “Общение”; причем Торцов спросил: “С кем или с чем вы общаетесь?” Ясно, что если это положение, критически непроработанное, неразъясненное, неуточненное, попадает на места, в руки малоопытных и лишенных творческого воображения режиссеров и педагогов, - оно становится орудием против МХАТ и против его системы. Так догматически, начетнически усвоенное учение Станиславского, изложенное в его книге, становится не фактором прогресса нашего театрального искусства, а тормозом, задерживающим его развитие.

О воображении, о творческой фантазии, необходимой каждому режиссеру и актеру, у нас почему-то не принято говорить, на это никто не обращает внимания. Здесь говорилось о том, что не может быть иного опыта, кроме мхатовского. Я с этим не согласен. Заявляя это, я ничуть не снижаю ни высокой степени мастерства, ни огромных заслуг МХАТ, ни актуальности творческой борьбы, которая происходит в его недрах в настоящее время. Но не единым МХАТ жив чело век! Я вспоминаю, как при прошлом руководстве Комитета по делам искусств мне было буквально заявлено: “МХАТ - это потолок”. Это неверно! У нас не может быть абсолютно непогрешимой веры в единственные приемы режиссерского и актерского мастерства. Почему дерзает Коккинаки * подвергая риску свою жизнь и устанавливая все новые и новые “потолки” советского летного мастерства, а мы такого же права на риск в театре не имеем? Кто может нас лишить права поднять этот “мхатовский потолок”? Конечно, прежде всего - это дело доверия. И вот я обращаюсь к руководству Комитета по делам искусств - поверьте еще кому-нибудь и огромной и многообразной семье советских театров, кроме МХАТ!

* Коккинаки В.К. (род. 1902), летчик-испытатель советской авиации, совершивший в 1935-1938 гг. ряд рекордных полетов.

Вспоминаю один еврейский рассказ о ребенке-бедняке, который сидел дома со своей женой, мечтавшей о богатстве. Жена говорит: “Кто богаче всех? - Конечно, царь”. Но ребенку отвечает: “Если бы я был царем, то был бы еще богаче”. - “Почему?” - “Я бы богатство царя умножил, подучивая своих учеников”. Все может быть, товарищи из Комитета по делам искусств: если вы поверите нам, то и мы чего-нибудь добьемся. Тов. Солодовников сказал очень хорошо о том, что надо учиться у МХАТ. Я тоже говорю, что надо учиться у МХАТ. Но когда тов. Чичеров * бросил реплику о том, что и МХАТ надо учиться, то тов. Солодовников ответил, что МХАТ учится у жизни. Получается так: МХАТ учится у жизни, а мы все учимся у МХАТ, мы оказываемся у жизни в племянниках. А может быть, я сам могу учиться у жизни. Я, может быть, поучусь у жизни, у МХАТ, у себя самого, у Дидро и у многих, многих других. Может быть, мы тогда окажемся еще богаче самого царя. У нас почему-то установился непонятный обычай. МХАТ - действительно колоссальное явление театральной культуры. Но когда у нас в прессе говорят о спектаклях этого театра, то это делается в какой-то особой салонной манере. Например, разрешается иногда и побранить МХАТ, но при этом обязательно сделать почтительнейший реверанс. Я думаю, что этот обычай вредит прежде всего самому МХАТ - культурнейшему, живому, талантливейшему советскому театру.

* Чичеров И.И. (род 1902), критик.

И вот нужно довериться, не боясь основного, ценнейшего, образного. Я так рассматриваю некоторую порочность ряда постановок МХАТ в последние сезоны (недоделанность, несовершенство, временами поверхностность): в какой-то степени это, конечно, результат поисков нового, еще не найденного. Но дело в том, что ряд театров с

легкой руки МХАТ весь этот и прошлый сезон провел под знаком перегибов в сторону аналитического метода. Психологически-аналитический метод и социально-аналитический метод заняли первенствующее место в театре. Режиссеры “анализируют”, “оговаривают”, набивают оскомину, но редко дают актеру и сообщают спектаклю ведущую образную мысль. Психологические же нюансы они прямо вскрывают тончайшим ланцетом. А синтетическая сила театра, представляющая важнейшую сторону искусства, - это синтетическое устранено.

Вот почему смущает вопрос о том, как работают по книге Станиславского, который сам умел замечательно творить синтетически. Для этого достаточно вспомнить его изумительную работу “Горячее сердце”. Впрочем, этого и доказывать не нужно. Для иллюстрации приведу последний мой разговор, который у меня был с Константином Сергеевичем в Барвихе в 1937 году. К.С. Станиславскому уже трудно было дышать, он жил с затрудненным дыханием. Как-то он спросил меня: “Как вы думаете, с чего начинается полет птицы?” Эмпирически рассуждающий человек, как я, ответил, что птица сначала расправляет крылья. “Ничего подобного, птице для полета прежде всего необходимо свободное дыхание, птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать”.

Это было сказано в частной беседе. Даже в определении физиологического самочувствия К.С. Станиславский размышлял образно. Но, к сожалению, этого образного у него не взяли, потеряли его. Ведь Чехов - тоже не только реалистический писатель, “обнажающий психологические глубины”, он даже и символист. “Чайка”, “Вишневый сад”, “Три сестры” - в этих пьесах очень много символического в хорошем смысле этого слова, много образного. И мне порой кажется за последнее время, что чайку, как эмблему, в МХАТ поместили на занавесе, но со сцены она исчезла, упорхнула. Вот еще над чем следует призадуматься. Где мы черпаем художественные идеи, художественно-идейное, которым должно быть насыщено наше театральное искусство. В публицистике? Но этого явно недостаточно. Публицистика несомненно нужна и художнику, она обогащает процесс нашего мышления, наше сознание. Все это верно. Но куда мир идей не оденется для нас в образную форму, - нет искусства. И вот во время споров о формализме несколько лет назад мы вместе с водой выплеснули и образ, понятие об образном. Это явление необходимо констатировать как итог целого ряда наших театральных сезонов, а не только последнего. В последнем были как раз попытки реставрировать живые образы на сцене наших театров. Но вообще нынешний театральный сезон какой-то серый. В прошлом МХАТ неоднократно поднимался до значительных высот в воплощении образного на сцене. Но в свой символ веры он превратил не эти свои достижения образного, а психологически-аналитическое “общайтесь”.

Второе, что мы утратили, - это актерская пластическая культура. Она совершенно исчезла. Мне рассказывали, что как-то К.С. Станиславский, давая указание поющему актеру, сказал: “Вы поете, вы замолкаете, но палец ваш еще продолжает петь”. Еще до Константина Сергеевича Станиславского поэт, у которого социальное положение было не слишком благополучным, потому что он по совместительству был также и царем (я говорю о царе Давиде *), так определил свои песнопения: “Все кости мои разговаривают, все кости поют”, - поет все существо всего человека. Но когда в работе над сценическим образом вырывают из всего синтетического комплекса только одно - его психологическую сторону, чувство и только, то этого явно недостаточно. Пластическая сторона, жест - не формалистического происхождения, жест - само существо.

* Иудейскому царю Давиду (конец XI - начало X в. до н.э.) легенда приписывает создание книги псалмов (Псалтыря).

Что такое слово? Слово можно себе представить в виде путины; автор, драматург, режиссер забрасывают удочку и вылавливают рыбку в виде слова, а рыбка трепещет,

живя еще инерцией хода путины. Вот он - подтекст. Это не только паузы, фигуры умолчания, сюда прибавляется еще вся многообразная выразительная сила этих скупых, обнаженных частей человеческого тела - его рук, лица, а кому повезло, то и лысины. В недавно опубликованной в "Правде" статье тов. Фадеева * очень ценной, интересной и своевременной, я не понимаю одного места. Что это значит - "не быть похожим друг на друга"? В искусстве это не может быть самоцелью. Иван Иванович и Иван Никифорович не были похожи друг на друга. У Ивана Ивановича голова была похожа на редьку хвостом вниз, у Ивана Никифоровича - на редьку хвостом вверх. Но все же они были похожи друг на друга как две капли воды. Вопрос не в том, чтобы не быть похожими друг на друга, а чтобы вообще "быть похожим на что-то".

* Статья А.А. Фадеева «Коммунистическое воспитание трудящихся и советское искусство» была опубликована в «Правде» 16 апреля 1939 г.

Важно в работе над сценическим образом иметь какую-то свою силу, свою внутреннюю мысль, собственное неповторимое понимание, собственный подход к решению поставленной задачи. Крупнейший мастер нашего советского театра, Владимир Иванович Немирович-Данченко, удивительно умный, тонкий мыслитель, рассказал в своей книге "Из прошлого" о том, как рождался спектакль "Чайка". Это самое лучшее место в книге. В нем рассказывается, как было найдено в спектакле то действенное начало, которое скрывалось глубоко под поверхностью, казалось бы, обыкновенного, житейского текста пьесы. Все искусство театра сводится к тому, очевидно, чтобы в совершенно как будто неожиданном месте найти ключ к пьесе, которую он ставит. Повезло - нашли, а не нашли - значит явная творческая неудача. Ключ надо находить и к Шекспиру, и к Мольеру, и к Тургеневу, и к Достоевскому, но особенно важно умение находить эту "отмычку" при постановке современных пьес.

Беда наша заключается в том, что мы с первой же минуты, как прочитаем пьесу, начинаем излагать чисто публицистически то, что является идейным образным синтезом ее, а после этого приступаем к длительному и подробному психологическому анализу. Это никуда не ведет. Раньше должен родиться образ, система образов, мир образов. В этом основа и смысл каждой постановки. Нужно ставить не столько "Волка" или "Половчанские сады", а прежде всего Леонова, образный мир, мироощущение и понимание действительности этого крупного советского художника.