

ЮРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЗАВАДСКИЙ

ОБ ИСКУССТВЕ ТЕАТРА

Всероссийское театральное общество, Москва, 1965 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В этот сборник включены статьи, беседы, выступления Юрия Александровича Завадского за многие годы его творческой деятельности. Они касаются самых различных сторон театра — в них читатель найдет и статьи, носящие проблемный характер, и беседы, касающиеся актерского и режиссерского искусства, и режиссерские комментарии к постановкам самого автора, и портреты актеров, и зарубежные театральные впечатления. Но все они, к какому бы литературному жанру ни принадлежали и какие бы вопросы ни затрагивали, отмечены одним качеством — полной искренностью. Статьи Завадского появлялись в печати не просто как отклик на те или иные события, они выражали внутреннюю потребность автора поделиться с читателем своими верованиями в искусстве, заразить его своими убеждениями, разъяснить свои позиции, привлечь его на свою сторону.

Завадский тверд и последователен в отстаивании своих убеждений, и данный сборник является этому лучшим доказательством. И подобно тому как каждая опубликованная статья являлась для Завадского внутренней потребностью, так, вероятно, и собрать эти прежде разрозненные статьи в единую книгу тоже стало для Завадского внутренней необходимостью, ибо очень велик и разнообразен путь, им пройденный, и, естественно, наступает время подведения некоторых итогов. Но подведение итогов является для Завадского не завершением пути, а толчком для новых и последовательных поисков, для развития и углубления своих мыслей и желаний. Действительно, в сборнике отразился именно такой Завадский, какого мы знаем на протяжении его очень честного и интересного пути, со всеми колебаниями и ошибками, о которых он откровенно рассказывает. В сборнике отразился и рост художника с норных его юных сценических шагов в Мансуровской студии до настоящего времени.

Я хорошо помню Завадского тех лет — эпохи гражданской войны, когда нес театральные мечты казались легко осуществимыми. Он начинал спую юность тревожно, беспокойно, но очень, на мой взгляд, счастливо, как, впрочем, было счастливо все нате старшее поколение театра, для которого вступление в искусство совпало со вступлением в революционную эпоху, с днями Октябрьской революции.

Встреча Завадского с Вахтанговым, как он сам признается в своей автобиографии, во многом предопределила его сценическую судьбу. Следующей решающей встречей стала встреча со Станиславским. И хотя Завадский смотрел па Станиславского через Вахтангова, он по повторял своего первого учителя, во многом уже усвоив и переработав ого взгляды и приемы.

Одно из счастливых свойств Завадского — не принимать ничего на веру. Это не столько прирожденное бунтарство и не преднамеренный скептицизм - он ц в молодом Завадском отсутствовал, как отсутствует и теперь в зрелом Завадском, полностью владеющем мастерством режиссуры. Это была потребность сделать все своим, убежденным, выношенным. Характерно, что еще во время самых первоначальных шагов Завадский в какое-то время взбунтовался против Вахтангова, страстно его любя и веря в него. Характерно и другое — очень рано возникшая потребность в единомышленниках, в создании своей студии, своих учеников. Покинув Третью студию, перейдя в МХАТ, работая со Станиславским, Завадский немедленно организует свою студию и в ней находит людей, поверивших в начинающего режиссера и затем прошедших с ним вест, его творческий путь (Марецкая, Мордвинов, Плятт).

В сущности, им владеет одна упорная мысль, которая полностью сказалась и в настоящем сборнике. Что делает театр искусством? Как средствами искусства довести до зрителя владеющие режиссером философские и общественные идеи? Завадскому непременно хочется говорить об этом — для него самом главном. Размышления о главном и составляют ведущую линию книги. Он всецело стоит на защите достоинства театра. Он стоек в защите своих убеждений и неустанно ищет в их пользу все новых и новых конкретных доказательств, как теоретических, так и практических, в своих спектаклях, в своей педагогике, в оценке современных театральных событий. Он не напрасно посвятил свою жизнь театру. Завадский невымыслим вне его напряженной атмосферы.

Завадский ищет подтверждения своим мыслям в творчестве таких актеров, как Михоэлс или Вапитг, в спектаклях отдельных театров; он излагает эти мысли в режиссерских комментариях к своим постановкам. Театр для Завадского — некое законченное единство, и в первую очередь единство социального, этического и эстетического начал. Он не считает возможным, просто не может оторвать

одно от другого. Отсюда неизбежная забота о воспитании молодежи. Высоко ценя мастерство, требовательно отстаивая его, он борется с таким нередким не только среди молодежи холодным, скрытым под маской мнимого профессионализма отношением к делу. В этом он подлинный ученик Вахтангова и Станиславского. Отвергая студийность как постоянную форму театра, он, однако, хотел бы (охранить и в жизни большого профессионального театра драгоценные черты молодой студийности - безоговорочную веру в театр, подвижническое отношение к искусству, чистоту помыслов и поступков, постоянную и неустанную работу над своими актерскими данными, упорное совершенствование. Об этом он часто и горячо говорит не только молодежи, но и своим «старикам», которыми он справедливо гордится, но которым не прощает отхода от исповедуемых им позиций. Этот этический пафос продолжает гореть и в зрелом Завадском, как горел в молодом.

В той же мере он чуток к единству формы и содержания. Он хочет для каждого спектакля найти только ему свойственную театральную форму. Это стремление полностью вылилось в его режиссерских комментариях, в которых он рассказывает о своих замыслах и об их сценическом осуществлении. Каких бы глубин Завадский ни задумал коснуться, он всегда стремится довести их до сознания зрителя через предельно точную и лишенную всякой тяжести форму. Завадскому органически противопоказаны элементы натурализма, даже там, где они кажутся вполне допустимыми. Для него натурализм в театре является чем-то резко враждебным и органически неприемлемым. Одновременно он полностью отказался от раннего увлечения острыми и изысканными приемами. Что греха таить, было в молодом Завадском стремление эпатировать зрителя, увлечь затейливым сочетанием неожиданных трюков, сочетанием всегда очень изящным, порой даже рафинированным. Он теперь вспоминает об этих несколько игрушечных спектаклях с доброй иронией. От тех лет у него остался протест против натруженности, которая подчас обнаруживается в спектаклях наших театров. Завадский скрывает, чего ему стоила та сценическая легкость, которой он упорно добивался. Понятие трагизма не связывается для него с понятием тяжеловесности. Он навсегда запомнил заветы Вахтангова и хорошо следует завету Станиславского о «трудном, которое становится привычным, а привычное — легким». Поэтому он стремится довести переживания актера до чистоты и ясности, сделать его мысль точной. Мне кажется, что в атом лежит природа режиссерского творчества Завадского, Летящий ритм его спектаклей, ясная четкость мизансцен, острота приемов неизменно вытекают из общего философского замысла.

Не будем скрывать, что в ранние годы изящная легкость его спектаклей грозила перейти в некоторую пряную затейливость. Но Завадский быстро преодолел эту опасность. Он совершил шаг, решительный по своей смелости, из маленького зала своей студии в одном из переулков на Сретенке он перешел в гигантский зал драматического театра в Ростове-на-Дону. Переезд, который мог грозить самому существованию студии с ее блистательной камерностью, дал на самом деле возможность создавать спектакли монументальные. Лучшие творческие спутники не покинули Завадского в этот самый сложный период его работы. Здесь поиски его стали разнообразнее, репертуар расширился, требования к актерам и их мастерству неизмеримо увеличились.

И, как это ни кажется парадоксальным, именно отказавшись от некоторых приемов, составлявших популярность студии, он нашел себя. Он уже испытал свои силы в «Мстиславе Удалом» и в «Гибели эскадры» — правда, еще в старом небольшом Краснознаменном зале Театра Советской Армии. Но уже тогда ему стало ясно, что именно советская драматургия требует четкости формы, настоящего пафоса и этической чистоты.

В Ростове-на-Дону Завадский созрел как художник. Ему стали доступны такие драматурги, как Шекспир. Он создал такие внутренне и сценически масштабные постановки, как «Любовь Яровая». Он вернулся в Москву подлинным мастером.

Невозможно перечислить все работы Завадского. Но какую бы из них мы ни взяли — будут ли это «Виндзорские насмешницы» с реставрацией площадного спектакля и созданием особой атмосферы даже в фойе театра, с фокусниками, плясуньями и гадалками, или почти аскетический спектакль «Совесть», — Завадского всюду узнаешь по прозрачности мизансцен при всей их яркости и внезапности. Изредка увлечение той или иной задачей, как, например, в «Бунте женщин», приводит к перегрузке спектакля сценической выдумкой. И тем не менее ощущение единства замысла является неотъемлемым впечатлением от творчества Завадского. Даже если «чувство стиля» у Завадского порой не находит полной завершенности в силу трудности и оригинальности поставленных задач, зритель отчетливо ощущает атмосферу спектакля, чувствует глубокий и интересный замысел режиссера.

Я думаю, что именно эта атмосфера для Завадского особенно дорога. В какой-то мере создание такой атмосферы совпадает с мыслями Немировича-Данченко о «глубоком ансамбле», охватывающем все элементы спектакля — от его философской идеи и эстетических качеств пьесы до вопроса антрактов,

движения занавеса и поведения капельдинеров, или с рассуждениями А. Д. Попова о «художественной целостности спектакля». Так и спектакли Завадского не только представляют собой слепки с жизни, но и выражают мирозерцание Завадского, его отношение к жизни. Я бы сказал, что Завадский — один из самых «светлых» советских режиссеров: сумрачности пет в его спектаклях, их трагизм никогда не удручает и не ложится душевной тяжестью на восприятие зрителя.

Душевный творческий строй Завадского оптимистичен по своей природе: его эстетические требования в различных областях театра тесно сливаются в целостности его мирозерцания. Потому-то совсем не удивительно, что юноша в рыжеватой куртке, мечтавший о символической драме, стал последовательным коммунистом. Он разочаровался в символизме, потому что символизм не мог дать ему того, о чем мечтали многие из идеалистически настроенных юношей 20-х годов, а именно — преобразования мира, перестройки его основ. И революцию он принял первоначально не столько с социальной, сколько с этической стороны. Через ее этическую правду пришел к сознанию правды социальной: отбросив отвлеченный подход к революции, принял и понял ее трудный путь, ее основные цели. С этой точки зрения он обращается к самым различным произведениям различных эпох и жанров, но опирается преимущественно на драматургию советскую. За его спиной десятки советских постановок и работа со многими авторами, становлению и развитию которых он помог.

Он хочет широко принять, развить и переосмыслить художественное наследие прошлого.

Я уже сказал об его обостренном «чувстве стиля». Но менее всего Завадскому хочется быть реставратором и традиционалистом. Обращаясь к драматургии прошлых эпох, он смотрит в глубь существа произведения. Восхищаясь его красотой, он не убегает от современности в этот мир красоты, напротив, он приближает прошлое к нам и судит его с точки зрения нашего современника. Поэтому в его спектаклях порой блещут шпаги, сверкают клинки, отвешиваются поклоны или страдают, плачут люди нашей дореволюционной провинции, но все эти спектакли пронизаны стремлением сделать нам понятным «наследие веков», помочь увидеть прогресс человечества.

Искусство, по убеждению Завадского, должно очищать человека. Припомним его «обличительные» постановки. Он больше владеет уничижительной иронией, чем убийственной сатирой; с великолепным юмором он высмеивает врага.

Режиссерское искусство Завадского опрозрачивает жизнь, красоту которой он непосредственно, интуитивно ощущает.

Завадский неизменно ставит главный для себя вопрос: «Что есть искусство?» Как черен искусство воплотить идеи нашей эпохи, которым он остается неизменно верным? Настоящий сборник дает теоретическое объяснение и обоснование его творческой деятельности.

П. Марков

ПУТЬ В ИСКУССТВО

(Страницы автобиографии)

Не раз принимался я за автобиографию. Казалось важным рассказать не столько о себе самом, сколько о том, что меня окружало, о процессах, характерных для людей искусства моего поколения, тех, кто вступили в жизнь до Великой Октябрьской социалистической революции, только-только сформировались к 1917 году, смятенно пережили первые годы Советской власти и лишь позднее освободились от заблуждений, постепенно нащупав единственно правильный путь — путь служения народу средствами высокого искусства.

Но для того чтобы справиться с такой сложной задачей, глубоко и подробно проанализировать свой жизненный путь, надо обладать хорошей памятью, терпением и временем. Память у меня отвратительная, терпением я не отличаюсь, а со временем совсем плохо. Вот почему ограничусь лишь самым сжатым, схематичным изложением основных этапов моей биографии, необходимых для верного восприятия материалов, опубликованных в настоящем сборнике.

Родился я в Москве в 1894 году. В семье нашей любовь к искусству передавалась из поколения в поколение. Моя мать Евгения Иосифовна — окончила драматический класс Московской филармонии. Она училась у известной актрисы И. Л. Уманец-Райской, которая признавала у нее незаурядные актерские способности. Однако по семейным обстоятельствам маме пришлось отказаться от профессиональной сцены. Значительно позже вместе со своей сестрой Анной Иосифовной она организовала любительский драматический кружок, названный «Михайловским», по девичьей фамилии его основательниц. В свое время кружок этот пользовался популярностью в кругах московской интеллигенции.

Бабка со стороны матери была одаренной балериной, а дед — одним из немногих в России специалистов по кружевам, тонким художником и знатоком этого дела.

Отец мой — Александр Францевич — был рядовым чиновником. Я плохо помню его. Со слов матери знаю, что он обладал великолепным голосом и даже получил приглашение в Большой театр дебютировать в партиях Руслана и Гремина, но почему-то отказался от артистической карьеры. Его отец — полуполяк по происхождению — был художником-живописцем. Он умер в Сибири, сосланный за участие в польском национально-освободительном восстании 1863 года.

Брат отца — пианист и композитор — учился в Московской консерватории; он мало успел, так как умер совсем молодым. Две сестры матери также были музыкантками.

Ребенком помню себя с карандашом в руках на полу, вместо пюпитра у меня скамеечка, и что-то рисую. Учился я в Московской гимназии имени Медведниковых. Гимназия эта славилась «передовой» педагогикой по западному образцу и показным либерализмом учителей. Здесь возникло мое увлечение живописью, театром, литературой, музыкой.

Благодарные чувства сохранились у меня к моему первому преподавателю рисования — Николаю Николаевичу Ивакину, чудесному человеку, чуткому учителю, одержимому страстью к своему искусству.

Русскую литературу преподавал Б. И. Дунаев. У него возникла идея поставить с нами интермедию XVII столетия «Три отрока, в пещи не сожженные»; в ней я изображал одного из отроков. Поставил Дунаев и «Царя Максимилиана» и комедию И. А. Крылова «Трумф», в которой я был княжной Подщипой.

После окончания гимназии — юридический факультет Московского университета. У меня оставалось достаточно свободного времени, чтобы заниматься искусством. То были смутные и мрачные предреволюционные годы (1913 — 1916), годы расцвета символизма, декадентства, различных формалистических течений. Меня влекло к бескорыстному служению чистому искусству, к служению прекрасному во имя прекрасного.

Вместе с тем еще в детстве мне посчастливилось видеть известных русских художников, наблюдать их за работой. Во дворе дома, где мы жили, находилась мастерская, куда приходили В. Серов, К. Коровин и М. Врубель. Встречи с их искусством несомненно оказали на меня большое влияние. Это влияние укрепилось благодаря близкому знакомству с замечательной семьей Лужских. У них в доме я узнал многое о Художественном театре. Бывал часто и в Большом театре, где слушал Шаляпина, Собинова, Нежданову. Посещал репетиции симфонических концертов в консерватории, видел и слушал изумительного дирижера и пианиста Сергея Рахманинова.

В те годы я был уверен, что мое призвание — живопись. Сначала учился в школе Жуковского по классу рисунка у Халявина. Там познакомился с молодым Маяковским, который с подъемом декламировал нам, товарищам по студии, стихи Пушкина, Блока, Бальмонта. Затем перешел в школу одного из учеников Серова — П. И. Келина, где в свое время учились Б. Иогансон, Е. Кацман и тот же Маяковский, который всегда вспоминал Келина с самым теплым чувством.

Встреча с Е. Б. Вахтанговым сыграла решающую роль в моей дальнейшей судьбе. Евгений Богратионович поставил несколько спектаклей в «Михайловском кружке», бывал у нас дома. Узнав о моем увлечении театром, Вахтангов предложил мне вступить в руководимую им Мансуровскую студию. Впрочем, о Вахтангове я знал не только от участников «Михайловского кружка». В университете я познакомился и сдружился на долгую жизнь с чудесным человеком, поэтом Павлом Антокольским, который тогда уже был учеником Мансуровской студии.

В те времена моим кумиром был Гордон Крэг. Я мечтал о театре отвлеченно; в моем представлении сценические образы возникали вне конкретной связи с действительностью. Первые же уроки Вахтангова потрясли меня. Они открыли мне силу реалистической системы Станиславского. У Вахтангова я научился связывать свое творчество с жизнью. Евгений Богратионович вел тогда репетиции «Гавани» Мопассана и «Злоумышленника» Чехова. Репетиции были замечательны по своей реалистической силе и жизненной правде.

В студии Вахтангова я впервые сыграл большую ответственную роль Антония в пьесе «Чудо святого Антония» Метерлинка. Впечатления от этой работы оставили во мне глубокий след и не изгладились на протяжении десятилетий. Меня захватило ощущение мощи и смелости таланта Евгения Богратионовича Вахтангова. Все мы, его ученики, навсегда поверившие ему, чувствовали новаторское значение его экспериментов. Мне стали близки и дороги мечты Вахтангова о масштабном искусстве, о народном театре.

К. С. Станиславский — учитель Вахтангова — видел в нем своего последователя, неутомимого продолжателя, и высок» ценил его творческую самостоятельность. Сущность творчества Вахтангова была реалистической, революционной; его творчество служило делу народа, и он требовал от художника кровной связи с народом.

Вместе с Вахтанговым мы, его ученики, встретили Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Евгений Богратионович был для нас первым толкователем событий, в то время чуждых нам и непонятных.

Он раньше нас осознал и мудро оцепил то новое, что произошло в стране и в мире. Вероятно, как и большинство воспитанников студии, я был далек от происходивших в России революционных событий, но подготовлен к ним. Правда, я искренне презирал мещанство, сытую и пошлую буржуазию, уважал и любил простой народ, стремился к нему, но то были некие весьма расплывчатые либеральные настроения, лишённые глубокой основы.

Октябрьская революция поставила перед нами множество проблем и творческого и политического характера, но мы не могли решить их сразу.

Вступив в студию Вахтангова как театральным художником, я очень скоро понял, что еще больше меня тянет к режиссуре.

Первыми моими режиссерскими опытами были постановки пьес П. Антокольского — «Кукла инфанты» и «Обручение во сне или Кот в сапогах». Последнюю мы довели до показа, который Вахтангов жестоко раскритиковал. Восприняв основы вахтанговского реалистического искусства, я не смог сразу преодолеть свои увлечения символистским театром. «Обручение во сне» явно свидетельствовало об этом.

Впрочем, в нашем наивном спектакле подкупали увлеченность и искренность всех его участников. Он до сих пор не стерся из памяти немногих видевших его зрителей. Очень важно, что уже тогда, при первом самостоятельном режиссерском опыте, я понял значение единения, творческого содружества в работе театра.

Как я упомянул, Вахтангов решительно отверг мою работу, и это, видимо, и послужило основной причиной нашего разрыва. Разумеется, я был неправ в своем споре с Вахтанговым. Переживая случившееся как катастрофу, я почувствовал полное разочарование в себе, в театре и даже в некотором смысле и в Вахтангове. Решил бросить театр и уехать на юг, где тогда жила моя мать с больной сестрой. Это решение совпало с общим разбродом в Вахтанговской студии.

Вскоре после приезда на юг я оказался отрезанным от Советской России. Началось денкинское наступление, и я попал в мир, казалось, совсем отошедший в прошлое. Вот когда я начал понимать значение Октябрьской революции. Советские войска освободили Кавказ, и я написал Вахтангову, что хотел бы вернуться в студию. В ответ получил чудесное письмо, в котором Евгений Богратионович звал меня к себе.

В Москве Вахтангов радушно встретил меня, я оказался нужен студии и как актер и как режиссер. Евгений Богратионович поручил мне подготовительную работу по восстановлению и пересмотру спектакля «Чудо святого Антония». Эта моя работа была одобрена Вахтанговым. В новом варианте постановки, так же как и в первом, я играл роль Антония.

Затем началась увлекательная работа над «Принцессой Турандот» К. Гоцци. В этом спектакле я играл принца Калафа, а также, вместе с Захавой, Котлубай, Симоновым и Горчаковым, помогал Вахтангову в осуществлении постановки. Репетируя со мной Калафа, Евгений Богратионович проверял меня как актера и тогда же задумал поставить со мной «Гамлета». Он также мечтал о «Фаусте», в котором сам хотел играть Мефистофеля, а мне предложил роль Фауста.

После смерти Вахтангова в 1922 году Вл. И. Немирович-Данченко поручил мне руководство студией, которая в ту пору называлась Третьей студией Московского Художественного театра.

В 1924 году я поставил «Женитьбу» Гоголя. Спектакль и целом получился неудачным; в нем были допущены серьезные! ошибки. Я формально определил творческую сущность Гоголя, что, естественно, нашло выражение в сценическом решении спектакля. Я задумал выразить Гоголя в трех планах: реалистическом, фантастическом и театральном. Это искусственное расчленение увело меня от подлинной гоголевской действительности, привело к условной театральности, к нарочитой режиссерской выдумке. Мне хотелось слишком многого сразу. В этом сказывались молодость и неопытность режиссера. Только позднее научился я ограничивать себя, ощущать конкретность искусства театра, в каждом случае чувствовать и знать главное, отбрасывать побочное, не направленное на укрепление этого главного.

Впрочем, когда на генеральную репетицию «для пап и мам» пришел Вл. И. Немирович-Данченко, спектакль имел неожиданно большой успех. Владимир Иванович поздравил меня и сказал, что постановка «Женитьбы» является крупным театральным событием.

Л на премьерe, когда в зале сидела чужая публика, почти сразу же обозначился явный провал, хотя некоторые сцены шли под аплодисменты. Мне никогда не забыть, как в конце пошикали, чуть похлопали и занавес остался на месте.

К неукладу «Женитьбы» прибавились разногласия принципиального творческого характера с теми учениками Вахтангова, которые считали своей обязанностью хранить в неприкосновенности «вахтанговское». Я же считал, что к наследию Вахтангова надо подходить свободно, творчески, что в требовании «быть самим собой» и заключается суть вахтанговского учения. Творческие разногласия побудили меня вторично расстаться с Вахтанговской студией. Я решил продолжить свое ученичество под непосредственным руководством К. С. Станиславского.

Константин Сергеевич, знавший меня по спектаклям «Чудо святого Антония» и «Принцесса Турандот», принял меня в Художественный театр и поручил роль Чацкого. После успеха в роли Калафа я, видимо, переоценил себя и недостаточно серьезно отнесся к работе над сложным образом грибоедовского героя, недостаточно глубоко воспринял то, чему учил нас Станиславский в процессе работы над спектаклем. В результате — очень внешне сыгранный Чацкий.

Иной была работа над ролью Альмавивы в спектакле «Женитьба Фигаро», которая явилась для меня прежде всего шагом вперед в освоении «системы». Здесь я уже шел от веры в образ, постепенно постигая внутреннюю сущность своего героя, сливаясь с ролью.

Станиславский советовал мне сыграть Барона в «На дне» и пушкинского Моцарта (сам Константин Сергеевич намеревался заново переработать роль Сальери).

Годы тесного творческого общения с К. С. Станиславским имели для меня огромное значение.

В Художественном театре я близко познакомился с его удивительными мастерами — И. М. Москвиным, В. И. Качаловым, Л. М. Леонидовым, М. М. Тархановым. С Качаловым играл в спектаклях «Горе от ума» и «Николай I и декабристы» (князя Трубецкого).

Работая в МХТ, одновременно приступил к организации студии (1924), ставшей позднее Театром п/р Завадского.

Как я ни увлекался Вахтанговым и Станиславским, меня никогда не покидало желание сделать что-то по-своему. Восхищаясь учителями, я в то же время с ними в чем-то не соглашался. Это несогласие, в сущности, и привело меня к решению самостоятельно жить в искусстве.

История возникновения и роста театра сложна и не может уложиться в краткую автобиографию. Но в плане автобиографическом, вероятно, следует отметить, что основным стимулом его организации был пересмотр творческих позиций, вернее, переворот в моем мировоззрении, который протекал с трудностями, срывами, удачами и неудачами и нашел отражение в процессе становления театра.

Наш театр начался со школы, с небольшой группы учеников, и через ряд преобразований (был лабораторией при Главнауке, театром-студией при Главискусстве) наконец только в 1927 году вырос в Государственный театр под руководством Ю. А. Завадского. Мне памятно происходившее 1 апреля 1924 года бурное «учредительное собрание» создателей театра, убежденных, что новое слово в искусстве может и должен сказать молодой театр, которым возьмет от МХТ его мудрость и глубину, от Вахтангова зоркость и страстность, экспериментаторским жар, печную неудовлетворенность и подлинную театральность.

В период возникновения студии со мной были Е. Елагина, П. Антокольским, Р. Симонов, О. Абдулов, М. Астангов и кончавшие тогда вахтанговскую школу совсем юные В. Марецкая, А. Алексеева, В. Балюна.

Педагогами студии стали вахтанговцы — А. Орочко, И. Толчанов, И. Рапопорт, Е. Ляуданская, В. Львова, позднее мхатовцы. Особенно сдружились мы с Е. Телешевой, В. Соколовой и Н. Хмелевым.

Решающими в жизни молодого театра были его стремление к сценической правде, насыщенность мыслью, взволнованность, стремление к реалистическому искусству, обращенному к сердцу и разуму советского зрителя. После восьми лет работы с Вахтанговым, нескольких самостоятельных режиссерских работ, школы Художественного театра я понял истину, которая познается, очевидно, в результате опыта, — мысль режиссера должна быть конкретной: задумывая спектакль, режиссер должен «видеть» его сценическое воплощение с учетом своих возможностей и мастерства актеров. Вот почему, начав работу в студии, я сосредоточил внимание на педагогических занятиях, с тем чтобы воспитать актеров будущего театра

Постепенно выявлялось своеобразие молодого коллектива, возникли спектакли, получившие некоторое признание. Одна из первых постановок студии — «Любовью не шутят» А. Мюссе (1927) была осуществлена мною совместно с Верой Сергеевной Соколовой. Оформление к спектаклю состояло из помоста, холщового горизонта, двух трехстворчатых ширмочек и цветных занавесок. Актеры были

одеты в синюю прозодежду. К ней прибавлялись некоторые характерные детали; в костюмах крестьян преобладали тона коричнево-зеленый и золотистый, знать была одета в розово-голубое. Спектакль был откровенно театральным, но самое ценное заключалось в том, что он был взволнованно поэтичен, человечен, молод, искренен и трогателен, и хотя не претендовал на большую социальную значимость, по в сущности своей был несомненно «нашим» спектаклем. Я уверен, что сегодня Москва хорошо приняла бы его.

Работа над этим спектаклем сплотила студию, создала атмосферу единства, которая так дорога в студийных спектаклях.

К десятой годовщине Октябрьской революции мы поставили первый советский спектакль — «Простую вещь» по рассказу Б. Лавренева, причем инсценировку сделали студийцы В. Балюна и М. Чистяков; спектакль я ставил вместе с молодым тогда Н. Хмелевым, который внес в работу творческую страстность. Оформление состояло из трех двухсторонних щитов, насаженных на неподвижные стержни, вокруг которых они вращались, соединяясь и разъединяясь, и таким образом составляли различные выгородки, которые для каждой сцены дополнялись скупой найденными деталями и возможным в наших скромных условиях выразительным освещением.

Успех спектакля превзошел наши ожидания. «Простая вещь» решительно укрепила репутацию молодой студии. Роль поручика Соболевского была большой удачей Н. Д. Мордвинова. Подпольщика-большевика Семенухина играл Ю. А. Шмыткин, ставший позднее хорошим режиссером и в течение долгих лет моим товарищем по работе.

Рассказывая о себе, я рассказываю о студии и студийцах, ибо наши судьбы неотделимы. Стараюсь вспоминать спектакли, о которых мало известно и которые, на мой взгляд, сыграли значительную роль в нашей творческой биографии. Это «Компас» А. Газенклевера (1928), в котором интересно, остро и смело играли Мебиуса — Н. Д. Мордвинов и И. М. Туманов, Компаса — Д. П. Фивейский, Компасына — Р. Я. Плятт и бухгалтера Н. И. Бродский. Очень смешной была в роли Шшотхен — В. П. Марецкая.

Над незавершенной, но потрясающей по силе пьесой Бюх-нера «Войчек» мы долго и увлеченно трудились. В этом спектакле я задумал перенести действие в зрительный зал, сделать нечто вроде опоясывающей его японской «дороги цветов» и соорудить вторую сцену в глубине зала. А для того чтобы зрители могли следить за идущим на этой сцене действием, решил раздавать им зеркальца. Но постановка так и не была закончена, может быть, отчасти из-за не совсем удачного распределения ролей.

В начале 30-х годов мы поставили «Мое» («Вольпоне») Бена Джонсона (1932) и «Ученик дьявола» Бернарда Шоу (1933). В финале спектакля возникал перед зрителями автор (его играл Р. Я. Плятт). «Ученик дьявола» имел большой успех. Л. В. Луначарский написал о спектакле добрую статью. «Волки и овцы» (1934i) били общепризнанной удачей Театра-студии п/р Ю. А. Завадского. В то время мы играли в Головином переулке на Сретенке и нам с художником Федотовым пришлось приспособить, оформление спектакля к своеобразному устройству нашего подвальчика. На сцене была эстрада-помост, как бы замкнутый куполообразной раковиной, очень выгодной для освещения.

«Волки и овцы» выявили яркое дарование В. П. Марецкой (Глафира) и сочный, умный, полный темперамента и юмора талант О. П. Абдулова (Лыняев). Мурзавецкий в неожиданном исполнении Н. Д. Мордвинова был смешон и убедителен. По-своему, не менее остро и интересно играл эту роль Р. Я. Плятт. Очень хорош был Чугунов — Н. И. Бродский. И вообще спектакль задался театру.

В 1935 году мы поставили пьесу французского драматурга Вернейля «Школа неплательщиков» в талантливом оформлении А. Тышлера и пьесу Л. Первомайского «Ваграмова ночь».

Спектакли наши носили вынужденный камерный характер из-за малых размеров сцены и зрительного зала. В начале 30-х годов у нас назревал внутренний кризис: не все те, кто в свое время начинали строить студию, оказались талантливыми актерами, иные остановились в своем росте. Процесс обновления коллектива всегда сложен и болезнен. Некоторые считали виновными в своих неудачах меня — педагога, не сумевшего их воспитать. Это меня чрезвычайно взволновало и смутило. Я принял приглашение Центрального театра Красной Армии и поставил там два спектакля: «Мстислав Удалой» И. Прута и «Гибель эскадры» А. Корнейчука, устроив сам себе таким образом нечто вроде творческого экзамена. Эти спектакли были для меня первой встречей с большой аудиторией, преодолением камерности, и послужили прелюдией к ростовскому периоду работы. Они подтвердили мое право на режиссуру и педагогику. «Мстислав Удалой» — спектакль о мужественных героях, беспредельно преданных родине, и «Гибель эскадры», по-моему, — одна из лучших пьес Корнейчука, посвященная героине гражданской войны, были хорошо встречены москвичами. Режиссерское искусство, которому я

посвятил себя, потребовало накопления опыта. Я постепенно переходил от образов внешних к образам, насыщенным внутренним содержанием, к спектаклям, где главным были идейная значительность и психологическая глубина. И если вначале я думал об оригинальности, о том, чтобы в искусстве быть своеобразным, то позднее стал понимать, что для меня не может быть искусства бездумного, безыдейного, не может быть искусства вне связи с народом. Из года в год во мне укреплялось убеждение в высоком назначении искусства. При этом я всегда помнил, что, возлагая на себя самую высокую ответственность, искусство должно оставаться искусством, то есть подчиняться своим художественным законам.

В 1936 году я был направлен в Ростов-на-Дону и назначен художественным руководителем театра имени М. Горького. За мной последовала большая группа моих учеников. Состав театра был пополнен ростовчанами, ленинградцами, москвичами.

Сцена ростовского театра имени Горького, на которой нам предстояло выступать ежевечерне перед двухтысячной аудиторией, была огромной. После нашей маленькой московской сцены нам было особенно трудно. Новые условия работы потребовали новых сценических приспособлений. Пришлось отказаться от тонкости, филигранности, изысканности. Нужно было создавать спектакли монументальные. Декоративность вытеснила камерность.

Ростовский период обогатил меня и моих актеров большим опытом, дал возможность понять наше искусство в его новой взаимосвязи со зрителем.

Первый год работы в Ростове был внешне успешным. Спектакли «Любовь Яровая» К. Тренева и «Слава» В. Гусева были признаны нашими достижениями.

На второй год мы приехали на гастроли в Москву и здесь со всей остротой почувствовали свои недостатки и ошибки. Спектакли, сыгранные перед московской публикой, свидетельствовали о том, что, приобретая новые качества, мы в чем-то стали сдавать свои художественные позиции, снизили требовательность к себе, начали терять творческую принципиальность, скатываться к ремесленничеству. Показательным в этом отношении оказался спектакль «Горе от ума».

В отличие от обычного для меня сочинения спектакля в процессе работы совместно с актерами, я пришел на первую репетицию комедии «Горе от ума» с заранее подготовленной экспозицией, с разработанным макетом, с детально составленным режиссерским планом. И то что для многих является обычным и обязательным, меня связало, ограничило. По-видимому, метод работы с кабинетно разработанным замыслом спектакля мне не свойствен. Однако не следует делать вывод, что такой метод я вообще считаю неверным. Видимо, это решается индивидуально каждым режиссером. Больше того, этапы подготовительной работы бывают различными у одного и того же режиссера в зависимости от материала пьесы и представляют собой сложную, каждый раз особую, неповторимую систему. Но это тема для специального разговора. Вернемся к спектаклю «Горе от ума». Он был осуществлен в сроки безусловно недостаточные, и то, что я исполнял в нем роль Чацкого, еще больше усложнило мою работу постановщика. В итоге спектакль получился неполноценный, в отдельных своих звеньях недоработанный.

Горестно пережив наши неудачи и ошибки, мы обратились к драматургии Горького — поставили «Враги» (1937) и «Мещане» (1938), осуществили пушкинский спектакль-концерт (1937) и две пьесы Шекспира — «Укрощение строптивой» (1938) и первый вариант «Отелло» (1939), а также пьесы советских драматургов — «На берегу Невы» К. Тренева (1937), «Человек с ружьем» Н. Погодина (1938), «Богдан Хмельницкий» А. Корнейчука (1939), «Павел Греков» Б. Войтехова и Л. Ленча (1939).

Так развивался руководимый мною театр; от группы энтузиастов, наивных мечтателей с весьма неясно сформулированными в 1924 году полуидеалистическими стремлениями в искусстве — к большому советскому театру, окруженному заботой, вниманием, требовательным интересом тысяч и тысяч зрителей. Таков был итог нашей пятнадцатилетней творческой жизни.

В 1939 году начался новый для меня период режиссерской деятельности в театре имени Моссовета, куда я был назначен сначала очередным, а позднее главным режиссером.

Нынешний Академический ордена Трудового Красного Знамени театр имени Моссовета возник в первые годы Октябрьской революции. Тогда он назывался театр МГСПС. Этот театр с первых дней своего существования последовательно боролся за идейную насыщенность репертуара, за советскую пьесу. Первым руководителем театра МГСПС был страстный, честный и фанатичный художник Е. О. Любимов-Ланской.

Приняв на себя руководство театром, я видел свою задачу в том, чтобы, сохранив основное его направление — целеустремленность в решении современной темы, создание спектаклей о наших современниках, — придать ему большую идейно-художественную глубину, внести в работу верное

понимание главных принципов метода Станиславского, являющегося развитием и продолжением гуманистической эстафеты русского реалистического театрального искусства.

Вместе со мной в коллектив театра имени Моссовета влилась значительная группа моих учеников — строителей Театра п/р Ю. А. Завадского, которые не расставались со мной и в Ростове и поныне продолжают работать в театре имени Моссовета.

Когда говорят о «творческом лице» театра, нередко подразумевают формальные признаки его отличия от других театров. Однако лишь глубокое стремление с принципиальных позиций находить решение основных задач действительности на конкретном реальном материале рождает то настоящее своеобразие и неповторимость, которыми определяется истинное лицо творческого коллектива.

Нам чужда оригинальность ради оригинальности. Мы боремся за глубину и правду нашего искусства, используя для его выражения все требования и возможности широко и верно понятого метода социалистического реализма. Я убежден, что социалистический реализм включает в себя и революционную романтику, и сатиру, и самые различные театральные жанры, предоставляя при этом художнику большую свободу сценических решений. Искусство только тогда становится истинным, когда оно пронизано глубоким познанием законов жизни, и только тогда приобретает воздействующую силу, когда выражает коренные интересы народа.

Нет надобности доказывать, что первой и основной задачей советского театра является создание современного спектакля на наиболее острые темы нашей действительности. Поэтому проблемы тесной творческой взаимосвязи театра с драматургом приобретают сегодня особо важное значение. И в этой совместной работе с драматургом участвует не только режиссура; все большую заинтересованность и инициативу проявляют актеры. За время моей двадцатипятилетней работы в театре имени Моссовета было осуществлено свыше пятидесяти постановок советских пьес и произведений русской и западной классики.

В классике одной из наиболее важных, этапных для себя считаю постановку гениальной трагедии Шекспира «Отелло», которая много лет не сходила со сцены нашего театра с неизменным исполнителем заглавной роли — Н. Д. Мордвиновым.

В постановке «Отелло» (1944) через сложные образы шекспировской трагедии, через их чувства, мысли и поступки я стремился раскрыть глубокую реалистическую сущность творчества гениального драматурга, укрупнить основной конфликт: борьбу двух начал — светлого Отелло и черного Яго. Столкновение между центральными персонажами перерастает в столкновение между двумя противоположными мировоззрениями.

Необычайно увлекательной была работа над комедиями классика итальянской драматургии Карло Гольдони — «Трактирщица» (1940) и «Забавный случай» (1942). Я стремился создать спектакли, проникнутые яркой театральностью и праздничностью, в которых легкость исполнения сочеталась бы с остротой характеристик.

В работе над драмой Лермонтова «Маскарад» (1952) передо мною стояла задача создать спектакль реалистический и в то же время по-лермонтовски романтический, который захватил бы зрителя столкновением глубоких человеческих страстей. Я хотел показать гибель одаренной личности, прекрасных человеческих качеств, неизбежную в среде светского «маскарада», где царили разврат, интриги, лицемерие.

Работа над спектаклем «Сомов и другие» (режиссер И. С. Анисимова-Вульф) важна для творческой биографии нашего театра, потому что драматургия Горького является живым творческим воплощением принципов социалистического реализма. Горьковское боевое, страстное раскрытие главного конфликта произведения, умение строить диалог как столкновение ярких индивидуальностей, но в то же время и определенных социальных сил, горьковское чувство типичности — все это явилось богатым материалом для актера и режиссера, помогло

1 Впрочем, сейчас в 1964 году, когда я поставил «Маскарад» как бы заново, первая редакция кажется мне вялой и тяжеловесной.

найти верный подход к решению самых актуальных задач нашего искусства.

В 1941 году мы поставили «Машеньку» А. Афиногенова. Пьеса шла в чудесном составе. Машеньку с огромным обаянием играла В. П. Марецкая.

В годы Великой Отечественной войны мы показали «Фронт» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова, «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Каца, «Нашествие» Леонида Леонова, «Встречу в темноте» Ф. Кнорре.

Я понимаю, что простой перечень спектаклей почти ничего не говорит моим читателям, но подробный разбор каждого из них не является задачей краткой автобиографии. Я ограничусь лишь несколькими словами о некоторых их особенностях.

Когда, например, я ставил «Русские люди» и «Фронт» на маленькой сцене алма-атинского театра (где нас так тепло, дружелюбно принял замечательный казахский коллектив), то оказался предельно ограниченным в своих постановочных возможностях. И я с увлечением пытался найти сценическое решение — лаконичное, простое и в то же время образное. Основным материалом оформления был некрашеный холст, заключенный в деревянную резную рамку портала, который украшался боевыми знаменами. Это были «солдатские» спектакли — строгие по оформлению. «Олеко Дундич» был решен несколько иначе — здесь испытанные в огне и жестоких битвах знамена гражданской войны составляли основу оформления этого романтически приподнятого, поэтического спектакля.

Леоновское «Нашествие» было поставлено театром дважды — в Алма-Ате и в Москве. К оформлению второго варианта я привлек художника С. П. Исакова. Были введены новые исполнители. Мастерски сыграл роль предателя Фаюнина В. В. Ванин, и глубоко эмоциональный образ Федора Таланова создал М. Ф. Астангов. Я очень любил этот спектакль, потому что, как мне кажется, всем нам, его участникам, удалось в нем сохранить и передать что-то очень дорогое, «леоновское», — тугую напряженность человеческих взаимоотношений, почти фантастическую, неповторимую остроту событий, происходящих где-то на грани жизни и смерти.

Позднее, уже в Москве, я снова вернулся к теме Отечественной войны в спектакле «Встреча в темноте» с удивительной Варей — Марецкой. По ходу своего рассказа я назвал некоторые актерские имена; и огорчаюсь, что лишен возможности хотя бы перечислить огромное множество интереснейших актерских достижений моих друзей и соратников всех этих лет. Некоторых уже нет сегодня. Особо хочется вспомнить замечательного профессора Окаева — Е. О. Любимова-Ланского, с его поразительной детской доверчивостью и щепетильностью в работе, хотя в те годы он был уже давно признанным и прославленным мастером.

Замечательным, тонким художником был и Сергей Иванович Днепров, когда-то блестящий актер первого положения — герой, на моей памяти игравший уже роли характерные и стариков. В спектакле «Встреча в темноте» Сергей Иванович сыграл одну из лучших своих ролей — старика-священника, настоящего патриота.

Еще один спектакль был нам особенно дорог. Это «Бранденбургские ворота» по пьесе М. Светлова. Вместе с художником А. Гончаровым мы сочинили «ветерки» — занавеси, которые, как бы пробегая от одного портала к другому, будто «смывали», сдували декорации.

В послевоенные годы мы сыграли три пьесы А. Софронова: «В одном городе», «Московский характер» и «Варвара Волкова»; «Обиду» (постановщиком спектакля и исполнителем главной роли был В. В. Ванин) и «Рассвет над Москвой» А. Сурова; «Закон чести» А. Штейна (постановка И. С. Анисимовой-Вульф).

О «Чайке» Чехова, осуществленной в 1945 году, сразу после окончания войны, и, может быть, именно поэтому не получившей должного резонанса, я здесь лишь упоминаю как об очень дорогой для меня работе. В сборник включена специально посвященная ей статья.

Спектакли театра имени Моссовета — «Гражданин Франции» Д. Храбровицкого (1950) и «Рассказ о Турции» Назыма Хикмета (1953) — отражали борьбу передовых людей мира за мир и дружбу народов. Период, предшествовавший XX партсъезду, был для меня творчески очень трудным. Требование ограниченного понимания метода социалистического реализма привело к нивелировке театров, к снижению личной ответственности, к утрате самого драгоценного в искусстве — творческих поисков. После XX съезда началось высвобождение индивидуальной творческой инициативы в понимании задач театра и его возможностей. Постепенно и наш театр встал на путь новых исканий. Еще совсем робко это прозвучало в «Первой весне» (по пьесе Г. Николаевой и С. Радзинского) и только позднее, через эксперимент с «Виндзорскими насмешницами», утвердилось в последних спектаклях — «Дали неоглядные» (по пьесе Н. Вирты) и «Битва в пути» (по пьесе Г. Николаевой и С. Радзинского). На этих работах я здесь тоже подробно не останавлиюсь, так как о них будет идти речь в материалах сборника.

Советский режиссер — не только педагог. В процессе совместной работы с актерами, учащих их, я сам учусь у них. Так происходит наше взаимное творческое обогащение. Мне посчастливилось, что рядом со мной в течение многих лет развивались такие таланты, как В. П. Марецкая, Н. Д. Мордвинов, Р. Я. Плятт, О. Н. Абдулов, И. С. Анисимова-Вульф. Но, конечно, я мог бы назвать еще множество прекрасных актеров и режиссеров, совместная работа с которыми взаимно обогатила каждого из нас и явилась ценным вкладом в творческий опыт театра.

Встреча с талантом — великое счастье.

Бесконечно дорогим и вдохновляющим для меня является искусство величайшей артистки нашей современности — Галины Улановой. В моей памяти возникают встречи с двумя талантливейшими режиссерами — великим Вс. Э. Мейерхольдом и блестящим мастером А. Я. Таировым, дарования которых так диаметрально противоположны. Я не могу не упомянуть здесь о поэтически вдохновенном мудреце С. М. Михоэлсе, о мощном русском таланте А. Н. Толстого, о Л. М. Леонове, общение с которыми так обогатило меня. Я понимаю, что не перечислить мне здесь всех тех замечательных людей, встреча, знакомство или дружба с которыми принесли мне счастье.

Моя жизнь принадлежит советскому театру. Когда я еду в составе советской делегации за границу или занимаюсь общественной деятельностью, «президентствую» в театральной секции Союза обществ дружбы или обсуждаю в Комитете по Ленинским премиям кандидатуры лауреатов, веду педагогическую работу в театральном институте, воспитываю режиссеров, — все это явления одного порядка. Все это деятельность во имя театра. Это и есть моя жизнь. Об этом хочется сказать сегодня, на рубеже моего семидесятилетия.

Я перечитываю свои старые статьи и вспоминаю себя молодым. Конечно, многое я стал понимать по-другому. В молодости все казалось более простым и легко достижимым. Человеку вообще свойственно иногда либо недооценивать, либо переоценивать сложности тех или иных событий и дел.

Жизнь учит считать неожиданности закономерностями, переоценивать и собственное и чужое, понимать, что «не все то золото, что блестит», понимать, что подлинное дается трудом и отстаивается убежденностью, что истинная ценность проверяется временем, даже в таком преходящем искусстве, как театр, что нужно жить и творить по совести, по большому счету, отчитываясь перед пародом, перед партией, перед историей не формальным бумажным отчетом, а бескомпромиссными делами.

И в итоге становится ясно, что ты ценен не сам по себе, а только в меру того доверия и любви, которые ты заслужил у своего народа. 1960 26

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ СТАНИСЛАВСКИЙ СЕГОДНЯ

Мне хочется поспорить с Маяковским. В своем разговоре с уважаемыми товарищами потомками он призывал:

В курганах книг,

похоронивших стих,

Железки строк случайно обнаруживая,

вы

с уважением

ощупываете их,

Как старое,

но грозное оружие.

Великий поэт нашей Советской эпохи был неправ, призывая потомков всего лишь с уважением ощупывать гениальные железки его строк. И сегодня это «старое, но грозное оружие» помогает нам в боях за коммунизм.

То же и с наследием К. С. Станиславского. Это не только одна из лучших страниц нашего прошлого, вошедшая в историю русского и мирового театра, но это вместе с тем теория и практика метода социалистического реализма в сегодняшнем театральном искусстве. Это не значит, что в «курганах книг» нашего учителя, опубликованных им самим и после его смерти, в бесчисленном множестве стенограмм его бесед и репетиций, в ворохе самых разнообразных воспоминаний его ближайших соратников или случайных знакомых заключено все, что связано с именем Станиславского. Еще и еще раз мы вынуждены напомнить о неточности формулировок, о приблизительности высказываний К. С. Станиславского по сравнению с его гениальной практикой артиста, режиссера и педагога. Это все равно, как если бы мы застенографировали урок столяра, который он дает своим ученикам. На бумаге остались бы только слова: «не так держишь рубанок», «вот эту доску надо приколотить сюда», «эти пазы великоваты», «вот теперь правильно полируешь» и т. д. К а к надо держать рубанок, куда надо приколотить доску, какие пазы велики — мастер показывает, а на бумаге ничего не остается.

В равной степени это относится и к театру и к любому другому виду искусства. Само собой разумеется, что только начетчик будет сыпать цитатами, даже не пытаясь установить, когда, по какому поводу, с какой целью была сказана та или иная фраза, высказано то или иное соображение.

Компасом творческой деятельности каждого работника советского театра являются книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой», его статьи. Мы изучаем книги В.

О. Топоркова, Н. М. Горчакова, записи К. Е. Антаровой и других. Они помогают нам глубже вникать в ту сокровищницу нашей театральной культуры, имя которой — система Станиславского.

Полагаю, что и мы, работавшие со Станиславским двадцать-тридцать лет тому назад, обязаны поделиться нашими соображениями о том, какие принципы К. С. Станиславского являются ведущим творческим началом в нашей практике, фундаментом нашей теории.

Что для меня заключается в слове Станиславский? Что самое важное и самое главное в его теории — системе и в его практике — спектаклях и уроках? Единство искусства и жизни. «Если бы можно было себе представить идеальное человечество, требования которого к искусству были бы так высоки, что оно отвечало бы всем запросам мысли, сердца, духа действующего на земле человека, — само искусство было бы книгой жизни». К. С. Станиславский учитывал, что эта пора развития еще далека, но именно по этому пути идет наше социалистическое общество. Вот почему он утверждал, что если паше «вчера» искало в искусстве только развлекающих зрелищ, то наше «сейчас» «ищет в искусстве направляющего ключа к жизни».

«На моей родине, — говорил К. С. Станиславский, — театр входит неотъемлемой частью в строительство новой жизни. И в этом моя радость, моя гордость и моя молодость». Гражданским долгом артиста К. С. Станиславский считал активное участие в строительстве прекрасного будущего земли: «Через вас, артистов, идут понятные миллионам силы, говорящие о прекрасном земл... Вы, артисты театра, как одного из центров человеческой культуры, не будете поняты народом, если не сможете отразить духовных потребностей своей современности, того «сейчас», в каком вы живете».

Чувством глубочайшей современности проникнуты лучшие актерские и режиссерские работы К. С. Станиславского. Вспомним постановку «Чайки», «На дне» — этапных спектаклей, определивших собой творческий облик МХАТ. Вспомним такие роли, как Сатин, Астров, Штокман, неизменное стремление К. С. Станиславского к актуальному, современному, глубоко прогрессивному репертуару.

Единство искусства и жизни является зерном всей системы Станиславского. В это понятие мы включаем не только систему воспитания актера, подводящую его к творческому процессу, но и метод работы над конкретной ролью, над спектаклем в целом.

Всю свою жизнь в искусство К. С. Станиславский был противником холодного, внешне эффектного, формального искусства, за изощренностью которого не чувствуется горячего дыхания жизни. В «Свадьбе Фигаро» его увлекало не кружевное изящество драматургических построений Бомарше, а революционный дух борьбы Фигаро за справедливость и человеческое достоинство. В «Горе от ума» он искал жизненные корни каждого характера и грибоедовской Москвы в целом, в «Горячем сердце» его привлекала не формальная задача по-своему прочесть А. Н. Островского, а обличение мира Хлыновых и Градобоевых, топчущих живую и прекрасную душу Параши и ее возлюбленного.

Помню, как Константин Сергеевич, работая со мною над монологом Чацкого «А судьи кто...», стремился добиться от меня решения простой и необычайно трудной задачи. Я должен был на каждом спектакле этот вопрос как бы заново, как в первый раз задавать своим партнерам по сцене, Фамусову и Скалозубу. Каждая фраза, каждое слово должны были стать для меня не текстом роли, а тем, что Станиславский называл действенным мыслеобразом. Каждая реплика раскрывалась им в глубоком идейном и конкретно жизненном содержании и непременно в действенной целеустремленности. Иначе он не мыслил себе искусства.

«За древностию лет к свободной жизни их вражда непримирима...». Кто эти люди? — с пристрастием допрашивал Константин Сергеевич. Что предстает в вашем сознании, когда вы о них говорите? Решение К. С. Станиславский искал в реальной действительности. Он прибежал к помощи своего личного жизненного опыта. Находил в своей памяти людей, рассказывал о них, оживляя рассказ своим актерским мастерством. Он изумительно верно воспроизводил их внешний облик, привычки, повадки. Он помогал мне увидеть этих людей, чтобы потом я мог говорить о них как о реально существовавших. Я должен был, как актер, воссоздать подлинную жизнь, чтобы текст стал словесным выражением жизни, ее конкретным действием.

И здесь К. С. Станиславский развивал и совершенствовал основные положения, свойственные русской национальной театральной школе, нашедшие свое выражение в эстетике А. С. Пушкина и А. Н. Островского. Этим предшественникам К. С. Станиславского в высшей степени было свойственно единство творческого процесса и глубокого познания действительности.

Свободный, радостный, вдохновенный творческий процесс, в котором органически сочетаются мысль и сердце, понимание и душевный жар, — об этом неоднократно говорил Пушкин, к этому же стремился в искусстве актера и режиссера, в искусстве театра К. С. Станиславский.

«Театр для огромного большинства публики имеет воспитательное значение, публика ждет от него разъяснения моральных и общественных вопросов, задаваемых жизнью», — говорит А. Н. Островский. В другом месте он пишет: «Искусство, чтоб выполнять свое назначение, должно постоянно сопровождать жизнь...»

А. Н. Островский считает, что «драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы». В черновике записки «О положении драматического искусства в России в настоящее время» он писал, что эта близость к народу удваивает силы драматической поэзии и не дает ей опошлиться и измельчать. «История оставила названия великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа, и только те произведения пережили века, которые были поистине народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец и для всего света».

Поэтому А. Н. Островский обрушивается на актеров типа П. Самойлова, утверждавших, что «пьесы — это канва, которую мы вышиваем бриллиантами», смеявшимся над Малым театром, в котором «пьесу играют — обедню служат». Эта насмешка, пишет А. Н. Островский, есть лучшая похвала московскому исполнению серьезных пьес. Серьезную пьесу надо играть так, чтобы идеалы автора, почерпнутые им в окружающей действительности, были раскрыты языком театра и вернулись в жизнь, то есть дошли бы до умов и сердец зрителей. Именно этому должно быть подчинено все в театре.

Такое же единство искусства и жизни положено К. С. Станиславским в основу его системы воспитания актера, всего педагогического процесса — от первых этюдов ученика до самостоятельной работы над ролью.

Мне приходилось встречать многих последователи К. С. Станиславского, которые были лишены самого главного — чувства связи художника с действительностью. Кабинетная, схоластическая трактовка системы превратила ее в свод готовых рецептов на все случаи театральной практики. Многие ученики все делали «по системе», а, искусства не получалось, потому что не было жизни.

Искусство начинается там, где вдохновение художника органически сочетается с жизнью, с действительностью, ибо только там и появляется чувство правды — основа художественности. Будучи помноженным на профессиональное мастерство, оно дает возможность создать подлинные произведения искусства.

В свое время я утверждал и утверждаю сейчас, что мы робко и ничтожно мало используем учение Станиславского. Ведь гениальность Станиславского именно в том, что он сегодня является нашим учителем в театре, что он предвидел пути развития советского театра. Его учение — азбука, без которой в театре нельзя работать. Я призывал и призываю раскрыть Станиславского как великого реалиста и мыслителя, выявить материалистическое зерно его творческого метода, направив его на боевые проблемы современности. В своих высказываниях и в своей режиссерской и педагогической деятельности я стремлюсь осуществлять заветы моего учителя.

Основной, проблемой, непосредственно вытекающей из единства искусства и жизни, является перевоплощение актера в образ. Много времени и сил уделил решению этой проблемы К. С. Станиславский. Чему учит он нас сегодня в этом важнейшем вопросе нашей теории и практики?

Исходя из тех же материалистических принципов, что и И. П. Павлов, К. С. Станиславский делает одно из своих величайших открытий. Основываясь на законах, управляющих высшей нервной деятельностью человека, он в своей практике и теории создает систему, дающую возможность актеру и режиссеру сознательно управлять творческим процессом создания роли и спектакля в целом.

К. С. Станиславский был беспощаден в борьбе со штампами, условностью, театральной ложью, мешающими актеру найти правду жизни. Он всячески оберегал актера и режиссера от всевозможных театральных ассоциаций, требуя пользоваться только одним источником вдохновения — реальной действительностью. Он воспитывал в своих учениках реалистический художественный критерий, учил их зоркой правде искусства.

В нашей режиссерской практике мы часто в предварительных беседах и в самом процессе репетиций, помогая актеру, пользуемся для характеристики образа определениями: добрый, злой, застенчивый, подозрительный и т. п. Мы пытаемся охарактеризовать общими словами человека, предопределяя актерскую задачу. Это приводит к той приблизительности исполнения, против которой всегда возражал Станиславский. Это приводит к применению ремесленно проверенных и неизбежно штампованных приемов сценических характеристик, внешних признаков, соответствующих этим общим словам: «добрый», «злой» и т. д.

К. С. Станиславский рассуждал так: человек — это все его поступки, все его мысли, взаимоотношения, желания, замыслы, это логика его поступков, причем логика конкретная, неповторимая,

индивидуальная и вместе с тем типичная для определенного класса и эпохи. Поэтому одним определением характера далеко не исчерпывается внутреннее содержание образа. Вот почему Станиславский удерживал актеров и режиссеров от внешних признаков характерности для того, чтобы повести их по внутренней логике намерений, поступков и мыслей. Вот откуда у Константина Сергеевича стремление всегда начинать работу над ролью как бы с «пустого места», не допускать вторжения условных сценических приспособлений, которые неизбежно вытеснят подлинное, то есть реалистическое, жизненное, ибо подлинное требует сосредоточенной художественной бдительности и напряжения всех творческих сил актера, а грубая ремесленная подделка проста, доступна, живуча и бесцеремонно въедлива.

Внешнее решение, внешнее изображение вытесняет глубину и подлинность сценического поведения актера. Оно подменяет истинную правду видимостью правды. Между ними примерно такое же соотношение, как между драгоценным камнем и стекляшкой. Роль превращается в подражание жизни, в то время как при верном ее решении она становится самой жизнью — вечно живой, развивающейся от спектакля к спектаклю. Отсюда требование К. С. Станиславского: не делать роль, а выращивать ее. Отсюда и сравнение двух различно подготовленных ролей: одна искусственный цветок, другая — живой. Выращивание роли, превращение актера как бы в новое существо, органическая жизнь в образе, полное перевоплощение — вершина актерского искусства по системе К. С. Станиславского.

Для достижения этой вершины артист, конечно, должен быть прежде всего талантлив. Система помогает артисту, совершенствует его внешнюю и внутреннюю технику, создает все условия для сознательного творческого процесса, но не заменяет дарования. Талант артиста заключается в силе его художественного воображения. Он должен поверить в реальность событий, происходящих в пьесе, в правду своих переживаний, в естественную необходимость своих поступков, должен жить в предлагаемых обстоятельствах как в реальных. И вместе с тем ни на одно мгновение не должен ослабевать контроль его рассудка.

Актер в каждом спектакле должен точно знать, во имя какой сверхзадачи он создает образ. Наряду с ясным видением роли ему должна быть не менее ясна и ее идейная значимость. Наряду с воображением у него должно быть развито и чувство контроля, диктующее ему отношение к образу, помогающее анализу внешней и внутренней характерности, отбору тех черт в образе, которые нужны для наиболее полного и наиболее верного его раскрытия — для его воспроизведения и оценки.

Гармония воображения и рассудка является важнейшим качеством для автора.

Режиссер обязан добиваться именно гармонии, а не преобладания одного над другим. Ставя «Бесприданницу», я не сумел добиться этой гармонии у исполнительницы центральной роли — Ларисы. В исполнении артистки преобладала рассудочность в ущерб эмоциональности. Каждый жест, каждая интонация были тщательно продуманы и великолепно выполнены, но все это не было согрето живым чувством Ларисы — ее радостью и горем, мечтами и разочарованием. Роль была блестяще сделана, но, лишенная живого чувства, она не смогла вовлечь зрителей в круг жизни Ларисы, заставить их сочувствовать ее горю и осуждать тех, кто сгубил молодую и прекрасную жизнь.

В лучших ролях Н. П. Хмелева мы видели это идеальное сочетание подлинного чувства и филигранного мастерства. Он точно знал, какое впечатление произведет каждая деталь, умел находить наиболее выразительные и яркие штрихи, органичные для роли, он мастерил образ, используя все средства сценической выразительности, и вместе с тем глубочайшим чувством, подлинной страстностью была пронизана каждая созданная им роль. Мы сердцем воспринимали пафос души большевика Пеклеванова и лирические ноты в образе Тузенбаха, ненавидели Сторожева и воочию видели «злую машину» — Каренина. Нигде актер не выходил из рамок образа; он был убедительно реален, правдив, как сама жизнь.

К. С. Станиславский мечтал о том, чтобы для зрителя, как и для актера, каждый спектакль становился важным событием в его жизни. Для этого мы должны стремиться к тому, чтобы в каждом нашем спектакле правда жизни была выражена языком искусства, чтобы в каждой роли глубина мысли и сила чувств создаваемого нами образа доходила до сознания и сердца зрителя.

Единственным средством к достижению этой цели является путь К. С. Станиславского. Творчески развивая его теорию, обогащая свой опыт, совершенствуя свою практику, мы добьемся дальнейшего расцвета нашего искусства.

СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО — ПУТЬ К СОЗДАНИЮ ТИПИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Последнее время мы, работники театра, много раздумываем над проблемой типического в реалистическом искусстве. Мы отчетливо понимаем, что жизненно правдивое, глубокое произведение

может быть создано только при типизации жизненных явлений, то есть при выявлении сущности этих явлений и вдумчивом отборе подсмотренного в жизни. Такова природа социалистического реализма.

Социалистический реализм требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма.

Просматривая свои последние работы, работы моих товарищей по театру, актеров, я проверяю, в какой мере наше творчество отвечает этим требованиям, поднимаемся ли мы до выявления типических черт нашего времени, в какой мере мы целенаправленны в отборе жизненного материала и средств сценической выразительности, ибо без этого все поиски могут оказаться пустой игрой фантазии.

И я с горечью убеждаюсь, сколь часто наши работы по своей идейной наполненности, по степени художественности отстают от требований современности, требований народа.

Проследившая жизнь даже «знаменитых» актеров, можно видеть примеры того, как с исчезновением больших задач и целей их искусство мельчает, приобретает черты ремесленничества, утрачивает жизненные силы; как часто и большой актер начинает работать на проверенных «эффектах».

Есть примеры и совсем близкие — спектакль «Госпожа министерша» Нушича в театре имени Моссовета. Нашей задачей в период работы над спектаклем было сатирическое обличение человеческих слабостей, характерных прежде всего для мелкобуржуазного общества, по, к сожалению, не изжитых подчас и у нас. Это мелкое тщеславие, погоня за положением, на которое человек не имеет права, стремление командовать, задавать тон в обществе и т. д. и т. п.

В спектакле при всех его отдельных недостатках талантливые актеры В. Марецкая, О. Абдулов, Р. Плятт, Б. Оленин, С. Годзи, Т. Лопаткина, Н. Бутова и другие несли эту основную тему. Пьеса эта — талантливая, но несовершенная, с элементом фарса — была, как я уже говорил, в сценическом решении подчинена основной сатирической теме. И вот с течением времени в спектакле стала выветриваться идейная сторона и вылезать наружу откровенно развлекательная — фарс. Образы стали мельчать, актеры теперь уже гнались только за тем, чтобы смешить зрителя. Даровитые артисты потеряли вкус к собственным ролям, и спектакль пришлось снять с репертуара.

Почему это произошло? Очевидно, исчезла цель, ради которой создавался спектакль, потому что снизилась актерская и режиссерская требовательность, утратилась творческая сосредоточенность, без которой не может быть значительного искусства.

Приведу еще пример.

В. П. Марецкая играет Капитолипу Солнцеву в «Рассвете над Москвой» А. Сурова. Образ этот, чрезвычайно интересный, сложный, противоречивый, зачастую вызывает в зрительном зале протест, как нетипичный. Возможно, таких женщин, как Капитолина Солнцева, сейчас очень мало. Солнцева, такая, как она задумана автором, — человек, живущий прошлым, суровая женщина, ощущающая себя по сей день партизанкой. Ее аскетичность, отсталость кажутся нам анахронизмом. Но в задачу Марецкой в период работы ее над ролью входило сделать образ Капитолины типичным, найти в ее характере черты, типичные для советской женщины. И эти черты есть в ней: моральная чистота, забота о деле, внутренняя мобилизованность коммунистки. Мы видим у Солнцевой нежелание уступать обывательским настроениям, себялюбию, заботе о мещанских удобствах...

Строгость и бескорыстие Капитолины и примиряют нас с ней. Эти ее прекрасные типические черты должна раскрыть актриса, ибо в конечном счете Капитолина, безусловно, образ положительный. Но не всегда Вера Петровна Марецкая в спектакле играет так. Бывают спектакли, когда эта сущность, «сверхзадача» Капитолины, утрачивается талантливой артисткой, снимается, снижается. Тогда Капитолина становится упрямой тупицей. Тогда и зритель не может полюбить ее.

Но вот Марецкая пришла на спектакль творчески сосредоточенной, и образ засверкал чудесным человеческим обаянием. Зрителю становится понятным ее упрямство, хотя он досадует на Капитолину. Становится очевидной чистота ее целей, мы видим, почему она такая.

Еще пример. В спектакле театра имени Моссовета «Большие хлопоты» Л. Ленча артист П. Герата играет роль директора «Справкоиздата» Бокова. Боков отстал от жизни, замкнулся в семейном быту, обюрократился и попал под влияние ловкого приспособленца, карьериста и делеяги.

Герата, превосходно исполняя роль директора, иногда начинает смотреть на себя со стороны, подсмеиваться над своим героем. У актера возникает ложно понятое «отношение» к образу. Между тем артист должен всегда играть искренне, должен сделать своими все внутренние пружины роли. И когда Герата начинает относиться к своему Бокову излишне иронически, образ теряет свою реалистичность, и это приводит к шаржу.

Мы видим в театрах очень много спектаклей, исполненных посредственно не потому, что актеры плохо владеют телом, голосом или дикцией, а потому, что образы мелки, случайны и у драматурга и стало быть у актера: в работе актеров нет обобщения, отсутствует вкус, мера, чувство целого, чувство соразмерности и сообразности, о котором говорил Пушкин. Сталкиваясь с такими явлениями, пытаюсь проанализировать причины удач и поражений актеров, я все большие и больше убеждаюсь, что мы недостаточно последовательно претворяем в своей повседневной практике идеи К. С. Станиславского.

В области театра единственный путь к глубокому реалистическому искусству, а следовательно, к типизации — это метод Станиславского. При этом важно понять, что метод Станиславского только тогда приводит к большим результатам, когда он верно понят, когда вся его система рассматривается не как абстрактная технология.

Систему Станиславского нельзя рассматривать замкнуто, оторванно от всей его жизненной философии. Сам Станиславский писал и говорил, что его теория сценического искусства им не придумана, что она зиждется на познании действительности, на изучении типических жизненных и творческих процессов и является систематизацией и развитием реалистических традиций русского театрального искусства.

Однажды Станиславский сказал: «Вот написал я несколько книг, еще собираюсь писать — как работать актеру над собой, как работать ему над ролью, рассказал о путях к творчеству, о подходе к творчеству, но не сумел и не сумею рассказать — где же начинается само творчество, когда оно начинается, где начинается искусство, ибо оно начинается за пределами метода».

Иначе говоря, Станиславский утверждал, что метод еще не искусство, а только путь к искусству — путь, которым надо уметь верно идти — что систему нельзя понимать как сумму приемов. Система Станиславского призвана служить целям глубокого реалистического искусства, искусства большой правды жизни.

Вот почему мы можем гораздо лучше понять метод Станиславского не тогда, когда он излагается отвлеченно, но тогда, когда о нем рассказано так, как это сделал Н. М. Горчаков в своей книге «Режиссерские уроки К. С. Станиславского», где Константин Сергеевич возникает как живой художник, умеющий мечтать. Мы видим, как он создавал творческую атмосферу на репетициях, как он помогал актерам почувствовать среду, события, познать их. Узнаем удивительную способность Станиславского видеть мир. И самое главное — мы ощущаем его целеустремленность. Замечательный артист Художественного театра Л. М. Леонидов противопоставлял в практике МХАТ правду «правденке», рождаемой азбучным применением метода, без того внутреннего напряжения, без того мировоззренческого, философского масштаба, который определял смысл и ценность искусства Станиславского.

Станиславский понимал искусство как огромную жизненную миссию, как дело жизни. Он создавал свою систему в борьбе с упадочным буржуазным театром. Опираясь на традиции русского демократического искусства, он строил театр, призванный влиять на человеческое сознание. Он хотел, чтобы искусство стало учителем жизни. Но для того чтобы сегодня быть учителем жизни, искусство должно угадывать движение жизни. И здесь Станиславский-художник с нами, потому что удивительным чутьем гения он шел впереди века, потому что он глубоко верил в завтрашний день человечества. По существу он был материалистом и диалектиком, художником, глубоко верившим в творческий опыт, человеком огромного солнечного оптимизма. Его гениальность прежде всего в том, как удивительно ощущал он время, историю. Он вошел в новую социальную действительность — в советскую действительность как полноправный ее строитель. Он верил и понимал, что исторический процесс становления Советской власти, построение коммунизма — это непререкаемая, мощная и прекрасная правда, это будущий расцвет реалистического искусства. Вот почему нельзя понять Станиславского, не поняв того, что подразумевал он под термином «сверх-сверхзадача», не осознав огромную цель — служение пароду, ради которой творит художник. Эта цель требует от художника умения постигать действительность. Станиславский силой своей интуиции умел читать жизнь. А мы, его скромные ученики, которым он оставил свою мудрую систему, счастливы, что марксистско-ленинское мировоззрение помогает нам познать сущность происходящих в действительности процессов и распознать, что служит определяющим, решающим, двигающим жизнь вперед, а что в ней от случайного, от наносного, от пережитков старого.

Методологию нельзя отрывать от дарования, от личности художника с его мировоззрением. Нельзя думать, что бездарный или малоталантливый человек, взявшись за гениальную систему Станиславского, вдруг создаст произведение большого искусства. Наоборот, человек огромного таланта, обладающий высоким сознанием, даже не знающий системы, придет к Станиславскому, если

он обратит свое главное внимание на идейное содержание произведения. Природа подскажет ему те закономерности искусства, которые раскрыл Станиславский в своих замечательных трудах.

Станиславский потому и говорил, что система понятна каждому настоящему таланту. Это чрезвычайно важно знать, чтобы верно ориентироваться в ней.

Создание системы было делом всей жизни Станиславского. Он стремился к тому, чтобы поднять общий художественный уровень театрального искусства. Система ведет к созданию театра глубочайшего реализма, насыщенного большими идеями. Станиславский боролся за искусство типического обобщения, обладающее огромной воздействующей силой, способное вторгаться в жизнь, преобразовывать ее. Типическое предполагает глубокую идейность, огромный талант художника.

Важно подчеркнуть, что Станиславский не случайно утверждал этику как основу театрального искусства. Это существенная часть его философии искусства и его методики. Этика помогает создать атмосферу творческого труда в театре. И тогда художник получает возможность подняться в своем понимании действительности и в своем отображении этой действительности до обобщения.

Нужна непрестанная воспитательная работа в театре по правильному применению метода Станиславского. В основу ее должна быть положена этика как непереносимое условие коллективного творчества. На основе правильного и глубокого освоения системы Станиславского в театрах будет возникать большое искусство, будут создаваться могучие типические образы.

Только у художника, обладающего широким идейным кругозором, масштабным мышлением и ощущением жизни, возникает зоркость в отборе деталей для создания целостного художественного образа.

Ведь творчество, то есть создание Нового невиданного доселе образа, не должно быть фотографией действительности, а должно быть ярким раскрытием ее сущности. К глубокому сожалению, в наших театрах нет пока еще полного понимания необходимости изучения творческого процесса по Станислав-

42

скому, недооценивается значение системы. Чаще бывает так, что теоретически режиссеры, актеры клянутся системой Станиславского, а практически ее не используют либо применяют в искаженном виде.

Некоторые режиссеры думают, что для познания системы Станиславского достаточно поверхностно усвоить ее терминологию и оперировать ею. Режиссеры, которые пользуются системой как шпаргалкой, как рецептурой, никогда не достигнут желанного результата.

Станиславский подчеркивает: «В нашем деле знать — значит уметь». Он учит видеть целое, чувствовать его, угадывать в нем главный смысл и потом, разъяв это целое, разобравшись в нем, еще острее ощутить его, чтобы затем синтезировать, собрать в художественный типичный образ. Система Станиславского помогает выявлению неповторимой творческой особенности драматурга, его манеры видеть действительность.

Зачастую спорят о том, в каких взаимоотношениях находятся между собой система К. С. Станиславского и режиссура Вл. И. Немировича-Данченко. Владимир Иванович работал с актерами не так, как Станиславский. У него были иные навыки в работе, он пользовался другими терминами. Скажем, Немировичу-Данченко принадлежит выражение «зерно сцены», «зерно роли», которое последние годы почти не употреблял Станиславский. Или, наоборот, Немирович-Данченко редко употреблял выражение «физическое действие», которое очень много значило для Станиславского, и увлекался «физическим самочувствием» и т. п. Но кто скажет, что спектакли Вл. И. Немировича-Данченко не соответствовали духу и принципам системы Станиславского? Думаю, этого никто утверждать не станет, тем более что известно, как высоко ценили оба великих режиссера работы друг друга. Дело, следовательно, заключается в том, что Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский, руководствуясь общими творческими принципами и общими целями, достигая одинаково значительных творческих результатов, в своей непосредственной практике зачастую отличались друг от друга. Этот факт полностью опровергает тех наших «теоретиков», которые пытаются сделать из живой и гибкой системы Станиславского свод мертвых законов, перечень сухих правил. Начетчики полагают, будто систему можно превратить в некую универсальную отмычку, с помощью которой все секреты творчества перед ними раскроются. Между тем, как

43

показывает пример Вл. И. Немировича-Данченко, соратника и сподвижника К. С. Станиславского, система живет и развивается только в руках художника самостоятельного, целеустремленного, страстного и талантливого. Именно такому, подлинно творческому пониманию системы учит нас великолепный пример творчества Вл. И. Немировича-Данченко.

Вот на сцене создан образ. Но ведь образ раскрывается только в столкновении с окружающей действительностью. Значит, здесь должен быть не просто образ, а система взаимосвязанных образов, на сцене должны возникать события, борьба, следовательно, должна отражаться жизнь. В такой системе образов не все бывает в равной мере типичным, значительным, то есть объясняющим нам смысл происходящего в жизни, не все одинаково удается, не все находки верны, глубоко.

«Находки» — значит надо искать. Как, каким способом? Что помогает нам правильно найти образ. Метод Станиславского и марксистско-ленинское мировоззрение.

Когда мы, ученики Станиславского, сталкиваемся с драматургическим образом, проникаем в него, мы не просто констатируем, фотографируем этот внутренний мир человека, но и разбираемся в нем. Мы подходим к нему творчески. Мы отличаем в нем существенное от несущественного и, строя внутренний мир образа по его поступкам и действиям, подбираем факты его биографии не случайно, а так, чтобы они помогли в образе отразить типическое явление.

Станиславский учил, что нельзя играть наше «сейчас», надо играть движение из вчера в завтра. Человек существует в своей биографии, в своем прошлом и в своем завтрашнем дне. Это значит, что каждый человек не только внутри своей личной биографии движется из вчера в завтра но он и как социальное явление либо обречен, либо имеет перспективу завтрашнего дня.

Такое ощущение образа диалектично, ибо характер человека рассматривается в его развитии, его биография — не как узкоиндивидуальная, а как социальная. Это дает возможность художнику, овладевшему принципами системы Станиславского, подойти к большому искусству, к крупным обобщениям, к выявлению типического.

Станиславский, требуя от театра отражения жизни на сцене в ее сущности, с огромной убедительностью утверждает необходимость конкретной типизации образов.

44

Станиславский утверждал, что жизнь человеческого духа, очищенная поэзией, глубоко прочувствованная, густо насыщенная типичной правдой, говорит уже не о личности, а о целом явлении, приобретает значение не частное, а общественное.

Методика Станиславского в своей основе глубоко материалистична, поэтому она ведет к точному познанию типического характера.

Когда Станиславский в свое время объявил борьбу со штампами, то ремесленники от искусства обвинили его в том, что он обесцветил мастерство актера, потому что штамп якобы является отобранной характеристикой. «Так это же и есть типическое», — утверждали защитники такого ремесленного искусства. Они говорили: «Типично для старика шамкать, для человека, взволнованного большими страстями, — потрясать кулаками или говорить дрожащим голосом; типичен для выражения того или иного чувства такой-то и такой-то прием».

Типическое понимали в чисто внешних и незначительных признаках. Типическое подменялось шаблонным, среднеарифметическим.

Для нас существенны как типическое — подлинные ценности, те, которые помогают нам реально познать жизненные процессы, в которые мы вторгаемся. Ведь нам важно разобраться в жизни, изучить ее, для того чтобы на нее влиять, ее переделывать.

А для того чтобы скорее разобраться в жизни и суметь ее переделать, мы и должны уметь выявлять типические процессы. Мы должны видеть то отступающее, что стоит помехой на нашем пути, должны знать, что определяет особенности нашего времени, психологию современного человека. Еще острее мы должны ощущать это движение нашей жизни в завтра, рождение того нового, что подчас, неуловимо формируясь, определяет сегодня передовое сознание советского человека.

Я имел счастье как актер работать со Станиславским над образом Чацкого. Помню основные особенности этой работы. Станиславский передо мной и перед моими товарищами на работе (мы репетировали вчетвером: В. Д. Бендина, А. О. Степанова, А. Д. Козловский и я) раскрывал эпоху, помогая нам разобраться в роли, в желаниях и помыслах

45

действующих лиц, понять время, среду, события, описанные Грибоедовым.

Чацкий постепенно раскрывался для меня и во мне не только как неповторимая индивидуальность, но и как индивидуальность чрезвычайно характерная для своего времени.

В образе Чацкого заключено типическое в том смысле, что он вобрал в себя типические стремления передовых людей своего времени. При всем его своеобразии он воспринимается нами сегодня как исторически точная характеристика передового русского человека первой четверти XIX столетия.

Основную тенденцию и методику работы Константина Сергеевича по раскрытию типического в индивидуальном я прекрасно помню всем существом, и она до сих пор дает мне удивительное ощущение Чацкого, все еще живущего во мне. Эта основная тенденция и была тем принципиальным уроком, который я получил на всю жизнь от Станиславского.

Работа над ролью Чацкого, а впоследствии и над ролью Альмавивы в «Женитьбе Фигаро» Бомарше строилась так: сначала я репетировал отдельные куски роли, самостоятельно или с помощником К. С. Станиславского талантливым режиссером Е. С. Телешовой, затем приходил Станиславский и помогал нам углубить материал, отделить в нашем материале существенное от несущественного. Он помогал актеру приблизиться к образу, раскрывая в человеке-актере возможность тире, глубже и органичнее понять материал роли.

В работе с Константином Сергеевичем я только постепенно стал чувствовать в себе Чацкого. Сначала я понимал умом: вот Чацкий, такие у него свойства. Текст не я говорил, не я требовал, требовал изображаемый мною Чацкий. Чтобы текст стал моим, нужна была воспитательно-педагогическая работа Станиславского.

К. С. Станиславский терпеливо и настойчиво противопоставлял существование в образе его игранию. Можно жить в образе, создавать образ, перевоплощаться и в нем существовать. А можно образ играть, все время показывать его. Такие отступления от требований системы случались и у очень крупных актеров.

Станиславский говорил, что сначала нужно почувствовать себя в роли, потом — роль в себе, то есть полностью как бы слиться с ролью, полностью перевоплотиться,

46

чтобы я и образ были едины. Это очень важно понять и усвоить, иначе будет только поверхностное играние образа, играние внешних признаков. Актеру нужно найти все внутренние ходы действующего лица, его привычки, манеры, повадки, отдельные свойства — все слить с собой, сделать своим, а не ограничиваться их внешним изображением. Только тогда рождается органический образ и создается то искусство, о котором говорил Станиславский.

Главное в искусстве актера — постижение внутренней логики образа. Человек познается по его мыслям, поступкам, желаниям, по его отношению к явлениям жизни. Наличие бороды или усов, та или иная манера говорить, тот или иной грим — все это только средства внешней лепки образа. Требование Станиславского идти в роли «от себя» есть требование соединения артиста с новой для него действительностью, иначе говоря, проникновение в эту действительность, а не скольжение по фактам и не пользование приемами внешней характеристики. Это тот процесс творческого вхождения в роль, который в результате делает созданный образ органическим, живым, типическим.

Понимая, что типическое в сценическом образе может проявиться только через индивидуальное, подчиненное раскрытию сути этого образа, Станиславский вел непримиримую борьбу против всяких попыток нарушения единства типического и индивидуального через однобокое раздувание того или другого (что характерно для натурализма, формализма и т. п.).

«Если человек говорит не по сути, — подчеркивал Станиславский, — он уходит в формализм и натурализм... Все то, что не оправдано, все то, что по по сути (то есть все то, что нетипично.— Ю. З.) — это есть формализм».

«Образы должны даваться в больших типических и жизненных чертах, и чем типичнее образ, тем он живее и правдивее», — говорил Станиславский.

И смысл последнего этапа в разработке системы Станиславского — как раз в той простоте, с какой Станиславский приводит художника к органическому творчеству, укрупняет его искусство, освобождая его от ложного теоретизирования.

Достаточно ознакомиться с работой К. С. Станиславского под названием «Реальное ощущение жизни пьесы и роли»,

чтобы стало ясно, что метод физических действий (или, как сам Станиславский его называл, метод создания «жизни человеческого тела») — ключ к внутренней жизни роли. Это удивительный педагогический прием, при помощи которого художник сознательно включает в творческий процесс «органическую творческую природу».

К. С. Станиславский требует от актера не «играть роль», а поставить себя самого в ситуацию пьесы и действовать по аналогии с ролью.

Станиславский пишет: «Никогда не втискивайте себя в роль насильно, не приступайте к изучению ее по принуждению. Вы должны сами выбрать и выполнить в изображаемой жизни то, хотя бы самое малое, что вам вначале доступно... В результате вы начнете чувствовать себя в роли. Отталкиваясь от этого, можно идти дальше, а со временем подойти к тому, чтобы почувствовать самую роль в себе».

Станиславский требует, чтобы актер, прежде чем он выйдет на сцену, познал жизнь пьесы и свое к ней отношение, чтобы он вспомнил каждый из эпизодов акта, понял, из каких действий создается каждый из них, и проследил за логикой и последовательностью простейших физических, а за ними и психологических действий.

Станиславский устанавливает, что «в каждом физическом действии, если оно не просто механично, а оживлено изнутри, скрыто внутреннее действие, переживание».

Так создаются две плоскости жизни роли: внутренняя и внешняя, устанавливается их неразрывная связь.

Станиславский учил, что и внешне все должно быть доведено до полной типичной правды.

Призывая актера-художника прежде всего разобраться в поступках действующего лица, найти индивидуальную, неповторимую логику поступков, желаний и мыслей действующего лица, Станиславский показал нам прямой путь к нахождению типического образа.

Поступки, желания, мысли действующего лица должны быть типичны. Они должны отражать интересы, помыслы и чувства, которыми живет та группа людей, типическую сущность которых собирает художник в целостное и органическое создание, то есть в художественный образ.

Станиславский требовал отбора не качеств, а действий,

а далее целей и причин этих действий, рожденных верно понятыми взаимосвязями, верным развитием логики мышления и логики поступков, верными отношениями в человеке между его мыслями и поступками, верным ощущением глубины его кругозора.

Горький говорил: «Имея характеры, вы уже имеете не только материал, по неизбежность драмы. Поставьте эти характеры друг против друга — они тотчас начнут действовать...»

А Станиславский по-своему вторит Горькому: «Верно, глубоко и логично раскройте действия, связывающие людей, и перед вами определятся их характеры».

Но умение верно расшифровать действие не каждому дается. Можно себе представить, что два-три режиссера, разбираясь в поступках действующего лица, более или менее однородно определяют цепь поступков персонажей пьесы, более или менее однородно определяют, что делает персонаж, но наверняка будут различны в определении причин и целей поступков, так же как и в установлении связей — логических, типических — между этими поступками.

И тут решающей будет возможность для художника подняться до пушкинских требований «государственных мыслей историка», в нашем сегодняшнем понимании искусства — до партийной зоркости и глубины. Хочется добавить, что индивидуальное решение роли рождается от пересечений личных, неповторимых, творчески раскрытых свойств актера с верной логикой существования в типических обстоятельствах, в типическом мышлении, в типической биографии (причины), в типических целях (ради чего — «сверхзадача»).

Станиславский требовал от исполнителей заострения образа, подчеркивал необходимость сознательного преувеличения обобщенных в образе существенных сторон явления, для того чтобы ярче и полнее выразить основную идею каждой роли и произведения в целом.

Сознательное преувеличение служит выявлению сущности положительных явлений в такой же степени, как и отрицательных. Заострение и преувеличение — это не значит сценический нажим. Это не значит наигрыш: против него жестоко боролся Станиславский.

«Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах,— писал он, — надо еще сгустить их и сделать выявление их наибо-

49

лее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шарже м». (Подчеркнуто мною. — Ю. З.)

В ярком рисунке В. О. Топоркова, играющего Круглосветова в спектакле МХАТ «Плоды просвещения», пет «нажима», нет наигрыша. Это действительно сгущенный отбор внутренних характеристик. Это значит, что Топорков в Круглосветове сумел отразить весь свой жизненный опыт, все свои жизненные впечатления от подобных Круглосветову людей — людей узкого кругозора, в сущности, глупцов, которые силой жизненных обстоятельств носят название «профессора». Ничтожество этих людей сочетается с идиотским «глубокомыслием» и создает комедийную нелепость. Это все сумел вобрать, сконцентрировать в своем замечательном исполнении Топорков, основываясь на требованиях Станиславского-художника. Топорков существует, действует, согласно индивидуальной логике этого чудака, и образ, будучи остроиндивидуальным, несет в себе широкое типическое обобщение.

Сатирическое заострение, заострение, доходящее до шаржа (но не переходящее в шарж, что очень важно), лишь тогда правомерно, когда оно насыщено идейной страстностью, внутренней силой обличения.

Преувеличение в сатире должно возникать от избытка внутреннего негодования, а не от желания гиперболизировать форму в погоне за оригинальным трюком, внешней занимательностью.

Главнейшая задача во всех наших заботах о сегодняшнем и завтрашнем дне искусства — это партийность. И здесь Станиславский с нами. Он боролся за целеустремленное искусство художественных обобщений, а мы знаем, что в искусстве через типическое выражается партийность.

Художник, наполняя положительный образ типической правдой, отражает сущность нового не только таким, каким оно является сегодня, но и таким, каким оно закономерно будет завтра, то есть отражает сущность передового социально-исторического явления не статично, а в его революционном развитии.

Мы должны смело решать сложные идейно-художественные задачи, бороться против появления на наших сценах «обтекаемых» спектаклей, спектаклей ученических, сереньких, «нейтрально реалистических».

50

Сваливать, вину за отставание театра на драматургию правильно только наполовину.

Советские художники призваны сегодня практически решать задачи большого реалистического искусства, поставленные нами жизнью жизнью, а не только заниматься рассуждениями о ценности системы.

Дело последователей Станиславского изучать искусство великого реформатора сцены, чтобы оно становилось все более и более существенной движущей силой развития нашего искусства.

Искусство советского театра должно стать великим, то есть мощным и глубоким по мыслям, которые в нем заложены, по несокрушимо, стремительному внутреннему движению к правде, красоте, справедливости, к тому, что зовется коммунистическим обществом.

1953

51

К ВОПРОСУ О НАСЛЕДИИ СТАНИСЛАВСКОГО

В крепнущих дружеских связях между народами мира советский театр играет большую и славную роль. С каждым днем он становится все более действенным пропагандистом советского искусства за рубежом, обогащает своим реалистическим опытом театральную культуру многих стран.

О наших общих достижениях, о сильных сторонах нашего искусства, быть может, нет надобности сегодня говорить — они очевидны. Крепнет идейная целеустремленность советского театра, нерушима

его кровная связь с народом; растет самосознание актера-гражданина, участника строительства новой жизни; остро чувствует он свою ответственность за судьбы искусства, за будущее всей нашей культуры. Однако, констатируя несомненные успехи советского театра, его новаторские черты, мы не можем не замечать и известной медлительности, заторможенности его развития. В этой связи я хочу здесь затронуть один вопрос, до сей поры мало, недостаточно освещенный пашей театральной прес-

52

сой. А между тем он представляется мне одним из существеннейших вопросов нашей практики. Я имею в виду некоторые особенности современного этапа освоения системы К. С. Станиславского.

МХАТ — великий русский театр, созданный К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, — это действительно гордость нашего народа, знаменательная веха в развитии не только русского, но и всего прогрессивного театрального искусства мира. Два замечательных таланта — Станиславский и Немирович-Данченко — объединились, чтобы поднять театр на ту высоту, где он, освободившись от лжи, дешевки, поверхностного эффекта, ремесленнического равнодушия, приобретает подлинную духовную силу, становится трибуной передовой мысли, настоящим учителем жизни. Великий Станиславский был страстным, неутомимым исследователем и экспериментатором, подлинным новатором. Его философия искусства утверждала за театром право и обязанность быть учителем, духовным пастырем народа. В актере Станиславский видел «слугу народа». Он требовал от всех звеньев театра подчинения общему идейно-художественному замыслу, придающему единство коллективному творчеству театра.

В поисках наиболее эффективного, наиболее сильно воздействующего, глубокого и человеческого искусства Станиславский непрерывно развивал и видоизменял свою систему, двигал вперед науку и психотехнику актера. Это легко проверить, если сравнить ранние спектакли МХАТ с поздними, зрелыми работами его славных основателей.

Последним достижением Станиславского был метод физических действий. Данный метод не есть нечто изолированное от всей системы в целом, он с неизбежностью вытекает из развития узловых ее положений.

Система Станиславского, как он сам говорил, им не выдумана. Она опирается на законы органического творчества, устанавливает единство физического и психического в жизни актера на сцене. Она выросла из практики, обобщает опыт выдающихся мастеров реалистического театра, достижения русского актерства. Она суммирует этот опыт и творчески развивает его.

Можно привести ряд примеров, свидетельствующих о том, как последовательно и чутко принимал Станиславский эстафету творческих советов из рук деятелей русского искусства,

53

размышлявших о природе актерского труда. Кратко об этом говорить трудно, но я все же позволю себе процитировать Пушкина и на основе нескольких строк из «Каменного гостя» показать единство двух гениев, утверждавших реалистический стиль актерской игры.

Пушкин с удивительной четкостью определил понятие вдохновения как максимальной духовной мобилизованности. Вот первые строки второй сцены «Каменного гостя»:

Клянусь тебе, Лаура, никогда
С таким ты совершенством не играла.
Как роль свою ты верно поняла!

.....
Как развила ее! с какою силой!

.....
С каким искусством!

В этих строках — вся программа Станиславского и весь процесс работы над ролью по Станиславскому, начинающийся с того, «как роль свою ты верно поняла», иначе говоря, с того сознательного момента, который является как бы ключом, открывающим дверь вдохновению. «Как развила ее», — говорил Пушкин далее, мысля себе искусство актера в умении развить роль,

понять ее в движении, в действенной сущности, которая, естественно, становится выразительной тогда, когда обретает внутреннюю силу. Отсюда следует — «с какой силой» и «с каким искусством», то есть, насколько мастерски реализует актер это свое понимание роли.

В самом деле, если отбросить чисто внешние качества — хорошую дикцию, голос, свободу движений, пластический жест, то сущность мастерства актера — в способности схватывать главное в роли, выявлять это главное в развитии как основу характера, как «зерно» образа, и уметь этому главному подчинять все элементы роли. Сущность мастерства актера в том, чтобы не дробить роли деталями, но чтобы детали эти в своей совокупности создавали многообразную полноту жизни роли, целостность ее. На слова гостей Лаура отвечает:

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движение, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились, как будто их рождала
Но память рабская, по сердцу...

54

И вот результат, которого ждал Станиславский от актера, к которому он его подводил. Актер заново переживает роль, как бы импровизирует ее в спектакле; слова роли становятся его собственными, пережитыми; он не механически повторяет заученные интонации, не «память рабская» подсказывает ему слова — их «рождает сердце». Станиславский считал, что верно схваченная по мысли и логике действия роль, верное существование в ней неизбежно родят в актере живое чувство, делают творчество сегодняшним, «сиюминутным», предохраняют от штампов, от механической игры.

Так перекликаются Пушкин и Станиславский в своем понимании сущности творческого процесса. Так оба они усматривают главную ценность реалистического искусства в этой непосредственной, сегодняшней эмоции актера, в его умении на каждом спектакле жить, «как в первый раз», жить «из вчера в завтра», создавать непрерывно текущую реальность существования человека на сцене.

Словом, главное и основное, о чем заботились передовые поэты, режиссеры, актеры русского театра, главное, о чем заботился Станиславский, и главное, о чем заботимся сегодня мы в театре, — это то, чтобы искусство отражало правду самой жизни. И как бы ни менялась, ни развивалась система, ее сердцевина остается неизменной. Есть комплекс сценических законов, предугаданных передовыми деятелями русского искусства и сформулированных Станиславским, нарушение которых грозит творческими неудачами театру.

К сожалению, задуманная как помощь творческому процессу, система в интерпретации иных учеников и последователей Станиславского многих отпугивает своей сложностью. Бесчисленные толки вокруг простых ее положений, схоластические споры, весьма распространенные, часто но столько помогают в ней разобраться, сколько запутывают ее простые истины. К сожалению, в результате этих споров уже начинают раздаваться голоса, твердящие, что система — это подмена творчества, что она создана только для особых, «столичных», условий, для практики чуть ли не многолетней работы над спектаклем, что это рациональный рассудочный метод, подчас даже убивающий актерскую непосредственность.

Виной этому прежде всего мы сами, те, кто имел великое счастье учиться у К. С. Станиславского, общаться с ним, на самих себе испытать его поразительные педагогические прие-

55

мы. Наша вина в том, что мы недостаточно глубоко и верно вскрываем сущность системы, а подчас сами затемняем простую и ясную мудрость Станиславского — учителя и художника.

Еще больше, чем мы, практики, отпугивают от системы некоторые нынешние «теоретики» театра, принося этим, на мой взгляд, большой вред советскому театральному искусству. Догматизируя систему, они убивают ее живой дух и, по сути дела, являются злейшими врагами Станиславского, ибо сам Станиславский не терпел ничего раз навсегда застывшего, канонизированного. Его система никогда не была сборником обязательных правил, она лишь творческий путеводитель для актера в его свободном движении к сценической правде, к великой правде социалистического реализма.

Да, основной смысл системы — действенная помощь актеру, помощь органическому, естественному творческому процессу. Система должна подводить актера к истинному творчеству, освобождать от всего фальшивого, ложного, от штампов и условностей, открывать ему глаза и сердце для непосредственного, живого восприятия действительности. Если же ее приемами запугивают, сковывают актера, — значит не поняли самой сущности ее.

Станиславский разрабатывал свой метод физических действий, как наипростейший путь к творчеству (я подчеркиваю — наипростейший!). У нас же делают из физических действий, предлагаемых Константином Сергеевичем, нечто необычайно запутанное и сложное. Станиславский говорил, что этим простейшим путем можно наиболее последовательно и скоро подойти к творчеству органической природы, к подлинному перевоплощению, к созданию типических характеров, к целостному искусству театра.

Свой метод Станиславский адресовал не избранным, не мудрецам, но всему советскому актерству. У нас есть отдельные чудаки, которые все ждут откровений, думая, что откровения лежат в формулах, тогда как они лежат в творческом существе человека и раскрываются в целеустремленном труде. Станиславский предложил советскому театру программу дальнейшего роста и совершенствования, и наш первейший долг — построить всю работу так, чтобы эта программа легла в основу жизни советских артистов. Надо, проще говоря, заменить абстрактные разговоры о системе Ста-

56

ниславского практическим проведением в жизнь ее требований.

Система Станиславского — не холодная рецептура, а метод, руководство по воспитанию актера, поэтому ее нельзя усвоить, знакомясь с ней по книгам, она дается тому, кто трудится над ней в духе ее требований и таким образом постигает ее существо.

Я глубоко убежден: все талантливое, яркое, впечатляющее, что создано за последние годы нашим искусством, создано «по Станиславскому», отвечает его устремлениям и мечтам. Советский театр в целом живет деятельной, беспокойной жизнью, полной исканий, серьезного творчества, талантливых решений. За последние годы мне довелось несколько раз выезжать из столицы на периферию. Радостно видеть, как укрепились там за последние годы реалистические принципы, как многое практически делается по Станиславскому, в утверждение его мудрых творческих идей.

Прошлой зимой мне пришлось побывать в Свердловском драматическом театре. Его спектакли по общему тону исполнения и по отдельным актерским удачам весьма близки к столичному уровню, а кое в чем и превосходят его. Спектакль «Сомов и другие», поставленный главным режиссером театра В. Битюцким, и работы режиссера того же театра, воспитанника ГИТИСа Б. Эрина, «Опасный спутник» и «Твое личное дело» сдержанны, благородны, содержательны.

В Ярославле я видел превосходный горьковский спектакль «Сомов и другие», умно и тщательно прочтенный исполнителями и режиссером П. Васильевым, с блестящим Тросуковым — Ю. Коршуном. Наконец, совсем недавно в городе Енакиево, в театре третьего пояса, насчитывающем всего двадцать четыре актера, я видел спектакль «Семья». Сроки короткие, возможности ограниченные, далеко не все актеры подходят к своим ролям, но спектакль, поставленный режиссером Л. Кардановым, звучит убедительно. В нем есть та серьезность, то высоко-ответственное отношение к теме, которые заставляют зрителя, отдаваясь самой сущности происходящего на сцене, забывать о недостатках исполнения, о бедной декорации.

И невольно задумываешься: живут люди иногда в нелегких условиях, вынуждены работать быстрыми темпами, но ведь верны они основным заветам Станиславского, удерживаются от ремесленного равнодушия и душевной успокоенности! И чувствуешь в разговорах с ними стремление поднять твор-

57

ческое значение театра, приобрести более точное и действенное знание того, что называется системой Станиславского. И это всюду, по всей стране, где бы ни приходилось встречаться «актерами мыслящими и глубокими! Но вот я возвращаюсь к тому, с чего начал мои размышления о сегодняшнем театре, и вынужден констатировать, что в ряде случаев — и здесь столица далеко не всегда поспевает за лучшими театрами периферии — требования большой правды системы подменяются у нас мелочной имитацией жизни, той самой «правденкой», с которой боролись и Станиславский и Немирович-Данченко. Из боязни впасть в «крамолу» формализма иные театры не заботятся о форме вообще,

пренебрегая важнейшим заветом Станиславского об органической связи, единстве формы и содержания, внешнего и внутреннего, психического и физического. А это уже не по Станиславскому, это как раз вопреки ему — великому мастеру органической формы.

1955

58

О ВЛ. И. НЕМИРОВИЧЕ-ДАНЧЕНКО

Сегодняшняя наша беседа совпала с годовщиной смерти Владимира Ивановича Немировича-Данченко. В связи с этим я хочу поговорить о некоторых вещах, которые дороги нам и были дороги ему.

Я попытаюсь, не претендуя ни на какие научные, обобщающие выводы, субъективно определить, в чем заключаются сила и значение личности Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Мой первый учитель Евгений Богратионович Вахтангов высоко ценил Владимира Ивановича. Первая их встреча в Художественном театре описана в дневнике Евгения Богратионовича. Это краткая, сухая запись вопросов и ответов. Вахтангов был человеком чрезвычайно экспансивным, увлекающимся, страстным и пристрастным. Он часто бросался от одного увлечения к другому. Иногда он целиком уходил в мир творческих идей К. С. Станиславского, а потом освобождался из этого плена, сталкивался с Вл. И. Немировичем-Данченко и заражался его

59

мыслями. Я лично воспринимал Вл. И. Немировича-Данченко через призму восприятия Вахтангова.

Вы все знаете, что Владимир Иванович был необычайно умен. Мы в нашей среде хранили много полуанекдотических случаев, характеризующих его манеру говорить, его медлительность и нерешительность в определениях. А если вспомнить работу с ним, его деятельность, результаты этой деятельности — созданные им спектакли, — вы почувствуете совсем иное. Это был человек, блестяще организовавший себя, свое время, свой труд, умудрявшийся сохранять спокойствие и равновесие при всех обстоятельствах жизни. Всегда безукоризненно одетый, всегда подтянутый, он ни на йоту не отступал от своих привычек.

Владимир Иванович великолепно чувствовал и понимал людей, их внутренний мир, их состояние, и умел найти подход к каждому человеку.

Он говорил: «Это хорошо. А почему хорошо?.. Нот не очень хорошо. А впрочем...» И начинался своеобразный диалог с самим собой. Он анализировал явление со всех сторон, стараясь определить его действительную сущность и значимость. Владимир Иванович был человеком необычайно трезвого творческого сознания, и знал, что никакое явление не может быть абсолютным, что в нем обязательно должно быть и дурное и хорошее.

Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский прекрасно понимали значение и обязанности искусства в годы зарождения и расцвета Художественного театра. И каждый из них по-своему продолжал те же традиции и в советское время. Сейчас в какой-то мере из нашего театра уходит это чувство ответственности за искусство, как за дело своей жизни.

В К. С. Станиславском поражало сочетание удивительной скромности и страстной убежденности. Он был скромнен на репетициях как режиссер, когда говорил, что ничего не может сейчас показать исполнителю, он был скромнен как актер, когда перед генеральной отказывался от роли, считая, что она у него не получилась, и уступал дорогу другому актеру. И при этом он был абсолютно убежден в том, что дело, которым он занимается, это огромное дело жизни.

Станиславский, Немирович-Данченко и Вахтангов — великие художники, различные по темпераменту, по приемам работы, — по сути едины в понимании искусства и стоящих перед ним задач.

60

Я надеюсь, что наш театр имени Моссовета, который, к сожалению, иногда топчется на месте, а иногда даже отходит куда-то в сторону, все же встанет на путь, указанный нашими учителями Их искусство прежде всего обращено к человеку.

Константин Сергеевич стремился раскрыть творческую человеческую личность через воображение сердца, а Владимир Иванович главным образом через воображение мысли. Он заставлял актера мыслить. Он говорил: «На сцене мало пережить, нужно перемыслить». Владимир Иванович придавал громадное значение мысли на сцене; он был интеллигент в лучшем смысле слова.

И я, не в порядке очередного «педагогического» упрека, говорю, что мы должны оглянуться на себя. Может быть, кому-нибудь скучны, непонятны и чужды мои разговоры, но я делаю все возможное, чтобы поднять уровень интеллигентности наших актеров, чтобы получить право заявить, что мы стремимся к осуществлению подобных задач.

Вот почему я так тревожусь, когда наши актеры недооценивают значение тех вечеров и встреч с творческими работниками, которые мы начали проводить у нас в театре. Им кажется, что они все постигли, что им все известно.

Ведь мы живем очень замкнуто и ограничено. А надо, чтобы к нам приходили интересные люди — актеры, драматурги, музыканты, поэты. Это будет иметь значение не только для каждого из нас в отдельности, но и общее — для всего нашего коллектива. Скажем, у нас читает Д. Н. Журавлев. Мы можем потом беседовать с ним и друг с другом, делать какие-то выводы, обобщения. Это в известной степени объединит нас, это родит взаимное понимание. Театр, который живет замкнутой жизнью, интересен только самому себе. Разве плохо, если творческие друзья будут приходить на генеральные репетиции и дружески поддерживать театр? Их мнение для нас дорого и ценно.

И эти встречи не должны ограничиваться односторонними выступлениями; они должны превратиться в творческие дискуссии.

Все это связано с памятью о Владимире Ивановиче, потому что и Художественный театр опирался на своих друзей, которые объединялись вокруг него.

Константин Сергеевич, Владимир Иванович, Евгений Богратионович верили в того молодого человека, которому предстояло создавать советский театр. Они думали о будущем молодежи и умели отказаться от достигнутого во имя новых достиже-

61

ний. Мы не раз говорили о требовательности. Как подойти к человеку, какими морями воздействовать на него, чтобы он не занимался в искусстве самим собой, а сумел подняться выше своих личных интересов и стать участником большого дела жизни?

Я вспоминаю, как делал это Владимир Иванович. Его всегда беспокоила судьба театра, он понимал, что эту судьбу решают люди, их стойкость, которая преодолевает неудачи и дает возможность снова встать на верный путь. От индивидуальной стойкости каждого члена коллектива, от ощущения единства цели зависит судьба театра. Каждый человек решает свою задачу, а в конечном счете решается общая судьба.

Я вспоминаю, как Владимир Иванович на репетициях задумывался. Он действительно много думал и умел думать. Я читал его письмо к В. Г. Сахновскому по поводу постановки «Анны Карениной». Сколько там верных, убедительных мыслей. Вл. И. Немирович-Данченко это не просто личность в искусстве, это целое направление. У нас могут быть свои пути и формы существования, свои методы работы, но связь наша с этим направлением, чувство преемственности должны не только сохраняться, но и углубляться.

Мне еще раз хочется вернуться к вопросу о творческой собранности. Ощущение ответственности за свое поведение, за свое общение с товарищами в театре — чрезвычайно важный элемент самовоспитания и воспитания в коллективе.

Владимир Иванович и Константин Сергеевич были людьми собранными, они отвечали за каждый свой шаг. А у нас сплошь да рядом видишь, как люди не борются с распушенностью, расхлябанностью, с ничтожной стороной своего существования. Сильный человек преодолевает собственную косность, косность в человеческих отношениях, косность равнодушия, косность в представлениях о долге. А слабого человека захватывает обывательщина и расхлябанность.

Константин Сергеевич говорил: «Сделать трудное привычным, привычное — легким, легкое — красивым». А для этого одного дня мало. Нужно организовать свое время и постепенно преодолеть все ступени.

Нужно развивать в себе все лучшие свойства. Работа над собой подведет к искусству. Поставленное дыхание, организованные движения рук, плеч, ног — такая подготовка тела помогает актеру физически собраться. Но это только начало. А дальше он собирает себя творчески, не расплески-

62

вал по мелочам. И он выйдет на сцену и сможет выполнить поставленные перед ним задачи с наибольшей силой.

Нужно понять, что театр — это искусство не только личное, индивидуальное. Даже когда мы создаем творческий круг сосредоточенности, чему нас учит Станиславский, мы включаем в этот круг и партнера. Создание единства, атмосферы, среды — вот одна из главных наших задач. Меня очень волнуют похвалы по адресу нашего театра. С похвал часто начинается падение. Нельзя жить в искусстве желанием кого-то обогнать, занять первое положение. Нужно двигаться вперед, преодолевать косность, завоевывать верные позиции.

Я предлагаю вам: поразмыслите на досуге, когда останетесь, наедине сами с собой, поставьте перед собой вопрос о том, в каких случаях вы чувствуете себя учениками великой школы Станиславского и Немировича-Данченко и к чему это вас обязывает, если вы действительно хотите быть учениками этой школы.

1944

63

ВАХТАНГОВ - РЕЖИССЕР

О Вахтангове написано много и хорошо. По крупницам выбирая из различных воспоминаний, можно представить себе, что такое Вахтангов-режиссер. Систематически исследовать его режиссерскую деятельность — задача театроведческая, и, вероятно, она в свое время будет осуществлена, потому что Вахтангов — это не просто талантливое явление, а явление исключительное, продолжающее оказывать огромное влияние на развитие театрального искусства нашей страны. И даже больше: его влияние можно проследить на работах крупнейших зарубежных режиссеров.

Как вероятно всегда бывает с настоящим могучим талантом, Вахтангов как бы вобрал в себя то, что накапливалось годами, определялось временем. Он нашел в себе силы осуществить то, о чем другим мечталось, но что удавалось выразить лишь немногим и в очень малой мере.

Я буду говорить о нем, как режиссер вахтанговской школы, глубочайшим образом преданный и признательный Вахтангову и до сих пор в него влюбленный. Я многократно писал,

64

рассказывал о нем, пытался определить его сущность, которая мне кажется решающей, драгоценной, обязательной для дальнейшего развития в советском театре. Мне всегда кажется неверным, когда и Станиславского и Вахтангова мы воспринимаем как нечто завершенное, когда мы храним, как неприкосновенное наследство, не только открытые ими внутренние законы творчества, но и те методы, те приемы, которыми в свое время они реализовали свои замыслы. Отсюда, вероятно, и происходит то, что иные так называемые последователи Станиславского используют в своей практике приемы, которые были хороши в свое время, но не убедительны сегодня. А иные «последователи» Вахтангова, вспоминая его спектакли, особенно «Принцессу Турандот» (да к тому же нередко не как живые свидетели, а на основе субъективных критических отзывов), считают, что Вахтангов — это лишь «игра в театр».

Так же как и Станиславский, Вахтангов находился в непрестанном движении. Вахтангов первых лет своей режиссерской работы, во всяком случае тех лет, когда я с ним познакомился, и Вахтангов в период «Принцессы Турандот» и «Гадибука» — разные. С годами он не просто повзрослел, он стал другим человеком — приобрел удивительную волевою мудрость. Возможно, что она возникла в нем и развивалась по мере того, как он осознавал свою обреченность, осознавал, что уйдет из жизни рано, и напрягал все силы своего таланта, чтобы в кратчайшие сроки добиться максимума. Вахтангов был художником по-настоящему смелым, целеустремленным. Так же смело, как однажды решил он свою судьбу, уйдя от родителей, отказавшись от их материальной помощи, порвав со своей средой,

ринувшись в мир дорогого ему театрального искусства, точно так же и в творчестве Вахтангов не боялся отказываться подчас даже от самого себя. Каждая его новая работа была в каком-то смысле опровержением предыдущей, опровержением, в котором в то же время (может быть, не так приметно внешне) развивались те положительные начала, которые были им найдены в предыдущей работе. Начну с первых дней встречи с Вахтанговым. Это было в Мансуровском переулке, в студенческой студии, где впервые я познакомился с методом работы Вахтангова. Маленькая студия в крохотном помещении на сорок человек. Вахтангов сидит за столом в центре комнаты, вдоль стен —

65

ученики. На тесной сцене репетируются три отрывка — «Злоумышленник» Чехова, «Гавань» Мопассана и «Егеря» Чехова. Что прежде всего поразило меня в репетициях Вахтангова? Огромная наэлектризованность не только его самого но и всех безмолвно присутствующих учеников, их как бы активное участие в репетициях. В педагогике ГИТИСа бытует довольно парадоксально звучащий термин — «созерцательная практика». Но в данном случае это было действительно так. Все присутствующие учились, активно вбирали в себя впечатления от репетиций и не только разбирались в приемах, которыми пользовался Вахтангов, но непрестанно Вахтанговым воспитывались. В студийцах развивались зоркость и слух — не только внешние, но и те внутренние зоркость и слух, которые обязательны для подлинного художника. В этот период Вахтангов был прежде всего воспитателем. Его требование студийности, требование единения студийцев во имя искусства было глубочайшим образом им самим осознано как первооснова целостного искусства театра.

Вахтангов обладал одним из самых главных, необходимых режиссеру качеств — поразительной убедительностью для тех, кто с ним работал, для тех, кто присутствовал на его занятиях. Вы не могли с ним не соглашаться, вы не могли не восхищаться каждым его предложением, каждым его жестом, интонацией. В нем была заключена обаятельная сила заразительного режиссерского таланта.

В тот период Вахтангов, который пришел в театр с различными, многообразными интересами и замыслами, был предельно увлечен тем, чтобы на сцене добиться правды живых человеческих взаимоотношений. Подчас казалось, что он требует натуралистического правдоподобия в сценическом поведении. Но всегда вы ощущали в нем настоящего, большого художника, поэта, философа, который пытается раскрыть в произведении его глубину, человеческую суть, философию и поэзию.

Работая над Чеховым, Вахтангов как бы сам становился немного Чеховым. Во всяком случае, в мире Чехова он был другим, чем тогда, когда вместе с нами погружался в мир Мопассана, работая над «Гаванью». Когда Вахтангов искал наивность, непосредственность и чистоту Злоумышленника, своеобразную артистичность Егеря, он окружал это огромным количеством собственных наблюдений и догадок! Он как бы проникал в сущность того, что мы называем человеческой

66

душой, народной душой. Он, армянин по рождению, с таким удивительным чувством правды, с такой истинно проникновенной простотой рассказывал нам о неграмотном, забитом русским крестьянине с его желаниями и мыслями, радостями и горестями.

Вахтангов подсказывал, раскрывал актеру логику его мыслей, его отношения к тому, о чем он говорит, с кем он говорит. Он помогал актеру создать внутренний мир его героя, он подсказывал и внешние особенности поведения, объясняя их биографией, привычками, ремеслом Злоумышленника. Показы Вахтангова были примечательны тем, что он шел от индивидуальности актера, показывал не вообще Злоумышленника; он показывал Леониду Андреевичу Волкову, каким должен быть его Злоумышленник, вернее, что ему надо в себе переменить, приобрести, выработать для того, чтобы найти новую манеру мыслить, манеру смотреть, манеру говорить, действовать, жить.

В маленькой роли следователя Юра Серов с помощью Вахтангова нашел чрезвычайно характерные черты чиновника, которому нет никакого дела до человеческой души. Ему не интересно, не обязательно, да и не пристало выслушивать всю эту горестную музыку бедняцкой печали, которая сквозит в смешном, наивном, дурашливом, хитроватом и пусть даже где-то плутоватом Злоумышленнике.

Я не помню подробностей репетиций, подробностей характеристик персонажей. Помню только, что мы вместе с Вахтанговым и исполнителями как бы переносились в мир удивительных по своей

убедительности особых человеческих отношений. Нам было и смешно, и грустно, и чуть-чуть тоскливо, и досадно. За событиями короткого рассказа, по сути комедийного, как бы возникал огромный мир чеховского понимания жизни. Вероятно, это и есть настоящий талант — умение проникать в явления и в малом увидеть большое.

Тот же Волков играл Селестена Дюкло в «Гавани» Мопассана, в варианте Л. Н. Толстого. Толстой почти дословно шел за Мопассаном, рассказывая, как пьяный матрос узнает в девке, с которой он сейчас гуляет в кабаке, свою родную сестру. Эта трагическая встреча раскрывалась Вахтанговым с огромной силой. Сейчас я вспоминаю, что Леонид Андреевич первый поздравил меня в день, когда я был принят в «действительные члены Мансуровской студии». И впервые в глазах этого человека я увидел чудесное сияние доброжелательства. Мне всегда

67

казалось, что Леонид Андреевич мрачный, сердитый, не очень доброжелательный, фанатично оберегает студию от всего, что может нарушить ее целостность и чистоту. И вот это сияние глаз Леонида Андреевича! Я не случайно его вспоминаю сейчас, когда говорю о Вахтангове-режиссере. Вахтангов умел различать и выявлять в людях светлые силы души. Он умел вызывать высокие чувства и на сцене и за ее пределами. С приходом Вахтангова в репетиционный зал возникал тот торжественный театр, ликующий, восхитительный театр, в котором происходит чудесное преобразование человека, превращение одних элементов в другие, некие чудеса душевной алхимии. Мы и считали Вахтангова таким чудодеем-волшебником, великим мастером, постигшим каким-то «шестым чувством» несказанные тайны режиссерского и, следовательно, актерского мастерства.

Репетиции шли чередуясь — удачные и неудачные, иногда очень трудные, иногда мучительные. Иногда Вахтангов становился злым. Он никогда не был вял, на репетициях не боялся быть резким, строгим, требовательным, подчас жестоким. Жестокость — одна из своеобразных черт Вахтангова, которая может быть оправдана тем, что он умел быть жестоким к самому себе. Я никогда не забуду, как поразили нас, его учеников, последние слова, сказанные Станиславским над гробом Вахтангова, когда эту жестокость Константин Сергеевич назвал одним из главных достоинств Вахтангова, оценив ее как требовательность, как нетерпимость к вялости, равнодушию, ремеслу. В этой жестокости Вахтангов бывал подчас безжалостен, через «не могу» добиваясь от актеров необходимых результатов. Актерам трудно, они мучаются, казалось бы надо дать им отдохнуть или уступить, пощадить. Но Евгений Богратионович не щадил ни себя, ни нас. Мы присутствовали при мучительных, жестоко требовательных репетициях. И в результате — «Гавань» Мопассана, в которой двое — Леонид Андреевич Волков и Ксения Георгиевна Семенова — становились настоящими Селестеном и Франсуазой. Мы забывали, что перед нами наши товарищи. Мы верили в них, потому что они верили в себя и друг в друга. Вахтангов рождает эту веру. «Гавань» буквально потрясала, и не потому, что мы тогда были молоды, а потому, что действительно это было так. Впоследствии мне приходилось неоднократно видеть «Гавань» и в ГИТИСе и в показах в театре. Но ни одна из них даже прибли-

68

женно не звучала так верно, так сильно, так трагично, как звучала она в крохотной Вахтанговской студии в исполнении вахтаговских учеников.

«Егерь» Чехова — не смешной рассказ. Но как и в любом, самом грустном рассказе Чехова сквозь лирическую печаль мы ощущаем тончайший юмор. Смешное и трагическое совсем-совсем рядом, вплетены одно в другое.

Рассказ называется «Егерь». Но мы запоминали больше, пожалуй, Пелагею. Ее удивительно играла Е. А. Касторская. Печальная, покорная и где-то внутри непримирившаяся, она воплощала горькую долю многих и многих российских крестьянских баб, хоть и неволей венчаных, но сумевших беззаветно полюбить того, кого судьба судила ей в мужья. Вот таким мне помнится «Егерь» в вахтанговском рисунке.

Вахтангов репетировал и другие одноактные пьесы в студии. Но в тех, на которых я остановился, для меня отчетливее всего выражены особенности режиссерского мышления, методики, основные черты Вахтангова-режиссера того периода.

Конечно, всегда трудно, да и не должно, отделять художника от человека, особенно в режиссере Вахтангове с его стремительным внутренним темпо-ритмом, с его фанатичностью, размахом, с его умением проникать в глубь явлений и удивительным чувством юмора.

Когда говоришь о вахтанговской фанатичности, может быть, было бы правильнее слово «фанатичность» заменить словом «одержимость». Вахтангов жил будто в каком-то угаре, как человек, которого преследует желание во что бы то ни стало осуществить надуманное и осуществить, проведя свой опыт в таких условиях, в которых этот опыт может быть действительно проверен, ибо он поставлен, что называется, в чистом виде.

Помню, мы уже тогда считали, что Вахтангов был здесь, в этих своих работах, «больше Станиславским, чем сам Станиславский», то есть он был последовательно верен требованиям системы Станиславского в тот период ее развития. Вахтангов, как и Станиславский, не просто ставил спектакли. Он проверял систему, применяя ее приемы, ее рецепты; делал для себя выводы, изучал средствами системы природу актерского искусства, изучал человека, его творческую природу. Он брал систему прежде всего в ее основе, которая начинается с развития в человеке зоркости и слуха, рас-

69

крывающих за видимостью сущность, позволяющих слышать внутреннюю музыку явления, музыку человеческой души, разбираться в тонкостях и сложностях душевной жизни, в механизме душевных событий. В этот период Вахтангов был немного Сальери, если так позволено будет сказать. Он действительно «разымал музыку» актерского мастерства, актерского творчества на составные части и «поверял алгеброй гармонию». Он решал не столько задачи постановщика, сколько задачи исследователя и экспериментатора, овладевающего методикой, изучающего природу актерского мастерства.

Вахтанговские репетиции! О них не раз рассказывали очевидцы, его ученики, и тем не менее мне хочется еще раз к ним вернуться и объяснить, как я их понимал тогда, и как понимаю сейчас.

Вахтангов был жаден до всех явлений жизни. Как сейчас вижу Вахтангова — неутомимого, вбирающего в себя жизненные впечатления, пытающегося их по-своему объяснить, обобщить, сделать из разрозненных наблюдений закономерные выводы. И со всем грузом жизненных и театральных впечатлений, которые он имел возможность получить на репетициях Станиславского и своих товарищей по Художественному театру, он приходил к нам в студию иногда возбужденный, иногда раздраженный, иногда усталый до такой степени, что ему было трудно начать работать. Тогда он нам что-нибудь рассказывал, цепляясь за ту или иную деталь или случайный факт, который его поразил сегодня, — может быть, по дороге в студию, может быть, при входе в наш крохотный зал, а скорее всего, конечно, на занятиях с Константином Сергеевичем. И это было отправным моментом для того, чтобы его мысль заработала, чтобы она толкнула его и наше воображение. Способность мыслить вслух, творить не в одиночестве, а среди учеников, определяет особенность именно творчества режиссера, деятеля театрального искусства, где надо уметь быть на людях, как с самим собой, как наедине, где надо уметь раскрываться, не боясь чужих глаз, а получая от них вдохновляющую поддержку. Вот так обычно начинались репетиции, перемежавшиеся остротами, отклонениями, философскими размышлениями, острыми жизненными наблюдениями. Тут же, с первых дней, Вахтангов определял для себя и для нас искусство театра и искусство

70

режиссера как великое дело жизни и средство воздействия на жизнь, как дело огромной моральной и гражданской ответственности. Отсюда требование студийности как первоосновы искусства театра, первоосновы человеческих взаимоотношений, при которых человеческая щедрость становится источником духовного обогащения, где забота о друге становится законом студийных взаимоотношений.

В наши дни получило признание движение бригад коммунистического труда, принцип которых можно сформулировать так: «Лучшее от каждого — коллективу, лучшее от коллектива — каждому». Если хотите, это принцип вахтанговской студийности. Вахтангов требовал от каждого из нас бескорыстной самоотдачи во имя целого, неограниченной душевной щедрости. С другой стороны, коллектив щедро отдавал каждому студийцу все лучшее — и свое богатство, и свои коллективные достижения.

Верное развитие студиозности приводит, как мне кажется, к подлинной партийности, к ощущению предельной ответственности перед народом, ощущению искусства как дела жизни, как партийного долга. Думаю, что Вахтангов, не формулируя это для себя полностью, так именно ощущал студиозность чуть ли не с первых дней организации студии.

Не надо забывать, что Вахтангов еще до прихода в театр был заражен бунтарским революционным пафосом, протестом против обывательщины и сытости, верой в то, что человеческое общество должно быть перестроено и подчинено иным, в те годы им еще смутно осознаваемым законам справедливости. Вероятно, этим и объясняется то, что в 1917 году Вахтангов сразу принял Октябрьскую революцию.

Противоречивость в наше понимание Вахтангова вносила противоречивость в нем самом, постоянная смена его увлечений. У Вахтангова был по-настоящему трезвый, аналитический, критический, язвительный ум, великолепно умевший подмечать всякую фальшь, рисовку, все наносное. Тут очень важно напомнить, что первой задачей, которую ставил перед собой Вахтангов, было освобождение молодого студийца от обывательских условностей, как бы «раздевание» человека, выявление его органических свойств, освобождение от всяческих, жизненных штампов, выявление человеческой природы в каждом из учени-

71

ков. Для этого нужно было обладать зоркостью Вахтангова и его упорством, настойчивостью, жестокостью, безжалостностью, с которыми он высмеивал всякую манерность, всякую вычурность, всякую подмену естественного искусственным. В сущности, трудно сказать, работал Вахтангов над ролью или над актером. Работая над ролью, он работал над актером. Он воспитывал актера-художника, освобождал его от фальши и открывал ему глаза на действительность и на самого себя. Почти с самого начала он приучал нас, самозабвенно отдаваясь стихии актерского воображения, непрерывно себя контролировать и отделять в себе чуждое, наносное, искусственное, штампованное от действительно органического, естественного, но так, чтобы это не сковывало внутренней творческой свободы. Это требовало большого духовного напряжения при физической свободе мышц, того духовного «выше», которое сплошь и рядом недооценивается в философии искусства Станиславского. Ведь знаменитая формула «проще, легче, выше, веселей» решается в лучшем случае с выполнения трех пунктов, то есть «проще, легче, веселей», и почти всегда, за редким исключением, с отсутствием этого «выше». А Вахтангов требовал не только «проще, легче, веселей», но и непременно «выше», то есть он требовал, чтобы, работая над отрывками, актер, пользуясь выражением Горького, сходил с «кочки зрения» и поднимался на «точку зрения». Это «выше» должно было быть подлинным, а не ходульным, пережитым, а не результативным.

Как я уже говорил, мы учились вприглядку. На репетициях Вахтангова глядели, как он занимается с небольшой группой студийцев, и после репетиций, зараженные его творчеством, пытались что-то делать сами в развитие его уроков, так, как мы их понимали. Вахтангов стремился вызвать в нас чувство правды и инициативу. Надо признаться, что бывал он и тут непоследователен. Его жестокость и требовательность иногда зажимали исполнителя и, вместо того чтобы по-настоящему раскрепостить, надолго связывали. Но если уж человек проходил этот период труднейшего искусства, то приобретал закалку и нечто большее, чем просто сценическую свободу.

Сейчас трудно сказать, в какой мере все, о чем я говорю, осознавалось нами в те годы. Евгений Богратионович сплошь и рядом огорчал нас, когда мы не понимали его,

72

как нам казалось, неожиданных измен самому себе. Мы только что влюбились в какое-то его предложение, только что сочли это решение сцены и образа необычайной находкой, а на завтра он приходил и с легкостью, нас потрясавшей, уничтожал то, во что сам только вчера заставил нас поверить. И это непонимание внутренней логики его поступков, его оценок создавало своеобразие наших взаимоотношений, настороженный непокой, тревогу. Мы его и боялись и обожали, восхищались и не понимали, боготворили и осуждали...

«Чудо святого Антония» была первая работа Вахтангова, в которой он стал определяться как большой режиссер. Помню, что с самого начала репетиций Вахтангов увлекся мыслью показать ничтожных провинциальных обывателей, которых Метерлинк остроумно, как будто добродушной вместе с тем зло высмеял в своей комедии. Поначалу Евгений Богратионович хотел придать образу Антония черты ярко

выраженной характерности. И предложил мне искать характерность дряхлого, добродушного старичка; но очень скоро отказался от своего предложения, заявив, что не знает, как нужно играть святых, и что в конце концов это неважно, а важно «сыграть потревоженных обывателей». В этих репетициях Вахтангов раскрылся как человек огромной художественной интуиции. Как известно, он очень недолго был в Париже вместе с Сулержицким в период постановки «Синей птицы» в театре Режан. По-видимому, способность вбирать в себя впечатления, сохранять их в памяти, как-то своеобразно перерабатывать, логически развивать, заставляя их жить в воображении помогали ему работать и самому чувствовать и передавать нам свои ощущения французской жизни, французского характера, логики чувств, внутренней жизни образа. Все это он великолепно передал в системе образов спектакля. Умение прочесть явления в их сложности, в их противоречиях, увидеть истоки явлений и логику их развития — вот поразительные свойства творческого ума и творческого своеобразия Вахтангова. А ведь когда перечитываешь вахтанговские дневники, которые он вел во время пребывания в Париже, то даже не можешь себе представить, что таится за этими короткими, скупыми, сухими фразами, констатирующими чисто внешние факты. За ними таится огромнейшая, поразительная наблюдатель-

73

ность Вахтангова! У нас было впечатление, будто он вобрал в себя всю французскую жизнь с ее ритмами, красками, формами, угадал многое из того, что лежало подспудно, как подлинное содержание этой жизни, приукрашенное внешним благополучием. Это поражало нас в Вахтангове всегда, во все периоды. Ведь он не был, в сущности говоря, широко образованным человеком в обычном смысле слова. Когда Евгений Богратионович чем-то нас обижал или огорчал, мы становились немного «критиканами»; мы говорили между собой о сравнительно малой эрудиции Вахтангова. И тут же он нас ошеломлял, потрясал поразительной интуицией, своим умением из прочитанного вывести громадные, непрестанно растущие выводы. Создавалось впечатление, что он постигал прочитанное с такой полнотой, будто вместе с автором книги пережил и прочувствовал все жизненные и духовные события, о которых тот рассказал. Он всматривался в краски, формы и линии, прислушивался к интонациям, паузам и расшифровывал эти внешние знаки для того, чтобы постичь за ними глубочайший жизненный смысл. И тут этот дар Вахтангова — понимание единства формы и содержания, единства выраженного и сущего — выявлялся с предельной органичностью.

Как известно, Вахтангов создал два варианта «Чуда святого Антония». Первый вариант был сыгран в маленькой студии в Мансуровском переулке. Он был реалистичен, прост, непритязателен по форме. Скромный, искренний, жизненно достоверный, с хорошей разработкой ролей, по режиссерскому приему он мало чем отличался от первых опытов студийных вечеров, от тех маленьких одноактных пьес, о работе над которыми я уже говорил.

И тут происходит раскол в студии. Часть студийцев покидает студию. Некоторые из них намерены создать самостоятельный театр. Я не верю в это, переживаю глубочайшее разочарование, прежде всего в самом себе, в театре вообще и даже в Вахтангове. Отрываюсь от театра полностью почти на два года. Наконец получаю возможность снова вернуться в театр и понимаю, что только театр Вахтангова, его режиссура, его студия — мой истинный дом. Пишу Вахтангову письмо. Он отвечает удивительно нежным и полным доброжелательства приглашением вернуться в студию. И вот я снова сижу в Мансу-

74

ровской студии. Ксения Ивановна Котлубай сдает Евгению Богратионовичу возобновленный ею спектакль «Чудо святого Атонии», который по каким-то причинам длительное время не игрался. На меня это возобновление производит тягостное впечатление. Все как будто то же, но все мертво, уныло, лишено внутренней силы. Нечто пыльное, затхлое, бесконечно огорчительное. После просмотра Евгений Богратионович спросил меня о моем впечатлении. Я сказал ему прямо то, что думал. Я не считал себя вправе скрыть от него свои мысли. Вахтангов, кажется, тут же на следующий день должен был на месяц уехать в санаторий. Тогда он мне говорит: «Ну что ж, Юра, вы считаете, что это плохо, возьмитесь сами за работу». — «Хорошо, Евгений Богратионович, но при условии, если вы разрешите все менять. Мне кажется, что все сейчас нужно делать по-другому». Евгений Богратионович посмотрел на меня с удивлением и недоверием, но несколько заинтригованный, и ответил: «Ну что ж, попробуйте. Давайте условимся: как закончите первый акт, привезете показать мне в санаторий».

Начались репетиции, в которых я позволил себе пересмотреть и изменить все, что было сделано при возобновлении. Мне казалась нетерпимой вялость формы, вялость внутреннего и внешнего рисунка спектакля. Мне казалось, что все должно быть гораздо ярче выявлено — и все характеры и каждая сцена. Конечно, это было большой дерзостью, и актеры находились в некотором смятении: им нравилось то, что мы вместе находили, но они боялись, как воспримет нашу работу Евгений Богратионович.

Наконец мы едем к нему, играем первый акт. После просмотра Евгений Богратионович обнимает меня и говорит слова, которые запомнились на всю жизнь, потому что стали важнейшим этапом моего единения с Евгением Богратионовичем на новом уровне. Он сказал: «Прекрасно, что наши мысли совпали. Мы жили отдельно друг от друга, но наши художественные вкусы и намерения развивались в одном направлении. Я принимаю за основу все, что вы набросали, и буду работать дальше в этом же плане».

Вахтангов возвратился из санатория понравившийся, полный энергии и принялся за создание своего «второго варианта». Конечно, то, что было сделано мною, было первым робким шагом. Евгений Богратионович с огромной силой режис-

75

серского воображения, со смелостью, дерзновенностью создал «второй вариант» в гротескной форме. «Гротеск» чрезвычайно опасное слово, таящее в себе яд легких соблазнов. Подлинный гротеск — это доведение реализма до предельной яркости. Мнимый гротеск — это карикатура, за которой нет настоящего искусства; это просто гримаса, лишенная глубокого смысла. Вахтанговский гротеск — ярчайшее выражение философского осмысления ме-терлинковской пьесы.

76

Незабываемы для всех участников второго варианта «Чуда святого Антония» вахтанговские репетиции; его знаменитые «точки» — не только смысловые паузы, но как бы фиксация острого социального рисунка спектакля. Добродушие первого варианта заменяется острейшей издевкой над ничтожностью буржуазного существования, ограниченностью, глупостью, трусостью обывательской души.

Евгений Богратионович предложил мне оформить спектакль. Как я об этом уже рассказывал, я пришел к Вахтангову от живописи. Предполагал быть художником, может быть художником театра, и только в результате встречи с Вахтанговым понял, что сочетание интересов художника и актера дает мне право на профессию режиссера. То, что я сделал как оформитель в «Чуде» было плохо, по-детски наивно и, конечно, мало соответствовало режиссерскому гротеску Вахтангова. Но спектакль в целом приобрел удивительную силу, поразительные образные контрасты, — скажем, траурные фигуры провинциальных буржуа и беспомощный Антоний, уходящий в грозу, подвязанный платочком старой наивной служанки Виржини. Она дает ему не только платочек, но и свои сабо, и, провожая его, держит над ним зонтик. Так проходит святой Антоний мимо зрительного зала, чтобы навсегда исчезнуть загадкой.

Спектаклем «Чудо святого Антония» открылась новая студия на Арбате, где сейчас помещается Вахтанговский театр. Тогда это было маленькое, превращенное в театр помещение особняка Берга, где в зрительном зале насчитывались около трехсот мест.

77

К двухактному спектаклю «Чудо святого Антония» Евгений Богратионович впоследствии присоединил чеховскую «Свадьбу», подготовленную им ранее, а потом доработанную.

Было что-то чрезвычайно органичное и естественное в соединении этих двух пьес в одном спектакле. Свадьба и похороны! Но как много общего в повадках обывателей провинциальной Франции и провинциальной царской России.

Хочу вспомнить любопытную деталь, необычайно интересно характеризующую Вахтангова как режиссера-педагога. В то время, увлекаясь острой актерской выразительностью, он считал, что актер всегда и непременно должен быть характерным в любой роли. Вахтангов считал необходимым развивать в актере чувство характерности и делал это очень смело. В частности, он предложил мне

переиграть в «Свадьбе» все роли. Конечно, это было необычное предложение, возможно, оно и не было бы осуществимо практически, если бы я даже решился на него. В самом деле, нельзя этого сделать без репетиций, а сколько бы их потребовалось, чтобы переиграть все роли?! Важно сегодня верно оценить смысл предложения Вахтангова.

Вспоминаю я и другой случай. Как-то он решил возобновить работу над сказкой об Иване-дураке Толстого и дал мне репетировать Тараса Брюхана! Это казалось таким невероятным и нелепым в те годы, когда я был стройным, худеньким, не имел ничего общего с жирным Тарасом, был плохо знаком с бытом, говором, повадками этого кулака. Но Вахтангову нравилось, когда актер должен был преодолевать свои данные и находить острую, выразительную, смелую характерность. В этом я вижу прежде всего понимание искусства театра, искусства актера как подлинного мастерства. Вахтангов яростно ненавидел как ремесло, так и любительство.

Вахтанговский спектакль «Чудо святого Антония» мог бы, вероятно, еще долго жить. Он был заключен в чеканно острую форму и в самом себе был завершен. К сожалению, как часто бывает, с годами слабела внутренняя пружина событий; сохранялась внешняя форма, но иссякли внутренние силы спектакля и он увял.

Хочется вспомнить один интересный момент в работе над этим спектаклем — поиски гримов и костюмов.

78

Студия была бедна, шить костюмы было не по средствам. Вахтангов однажды предложил нам принести из дому все, что только найдется подходящего по цвету и фактуре, и из этого, случайно собранного старья начал на наших глазах лепить фигуры провинциалов, буржуа, сооружал прически, подсказывал гримы, выискивал повадки и скульптурные гротесковые мизансцены. Креп, ленты, кружева, шелк, шерсть — все было так ловко и остроумно приспособлено, что, казалось, пожалуй, ни один специально сделанный костюм не был бы столь выразителен и точен. В этот вечер Вахтангов дал нам поразительный урок изобретательности. Мы наглядно увидели, что такое чувство пластической и графической формы, как взаимосвязаны и взаимозависимы грим и костюм. Для меня это был вечер новых откровений в искусстве театра, в искусстве режиссуры.

Теперь о «Турандот», о которой столько написано противоречивого, и восторженного, и отрицательного. Чтобы понять самое Главное в этом спектакле, мне хочется напомнить читателям о том, что Евгений Богратионович поручил предварительную работу над пьесой нам, ученикам, не рассказав своего замысла и предложив поискать самостоятельное решение отдельных сцен, характеров. Сам он в это время лечился.

Познакомившись с нашей работой, Евгений Богратионович вместе с нами стал фантазировать о будущем спектакле. Кстати, чрезвычайно интересна была его манера воспринимать предложения. Почти все предложения, особенно те, которые казались по первому взгляду наиболее приемлемыми, отвечали материалу пьесы, всем участникам нравились, Евгений Богратионович брал под сомнение. Он как бы «шел от противного», то есть такое всеми приемлемое решение считал неинтересным, безликим. Скажем, всех нас увлекла сказочность, фантастичность «Принцессы Турандот». Евгений Богратионович спрашивал нас: «Что это даст современному зрителю, ради чего мы будем сегодня показывать ему фантастическую пышную сказку? Здесь многое надо уточнить, понять, додумать; чем оправдать постановку будущего спектакля. Ради чего?» Этот вопрос Вахтангова в начале каждой работы являлся как бы компасом его режиссуры, компасом, который становился все более и более чутким, нес более и более резко реагирующим на отклонение от взятого курса.

79

Так ради чего же мы будем играть «Принцессу Турандот»? И вот в течение нескольких репетиций, когда мы пытались уточнить «ради чего?», возникла будущая художественная концепция спектакля. Это «ради чего?» имело две стороны. Одна сторона обращена к зрительному залу. Мы показываем спектакль зрителям. Что это даст зрителю? С другой стороны — что даст театру? И вот эти соображения определили замысел спектакля.

Вспомним, что рядом с театром Станиславского, учеником и последователем которого Вахтангов себя считал¹, развивались и в каком-то смысле конкурировали два театра с ярко выраженными программами и своеобразием приемов: театр Мейерхольда и Камерный театр, театр Таирова.

Сегодня в свете истории советского театра мы по-новому разбираемся в этих интереснейших явлениях. Их, кстати говоря, ни в коем случае не следует объединять. Важно отметить, что и Таиров и Мейерхольд питали огромное уважение к К. С. Станиславскому как художнику, и оба по-своему считали себя с ним связанными. В недавно опубликованных высказываниях Мейерхольд утверждает, что он и Станиславский шли как бы с двух сторон одного и того же туннеля и должны были рано или поздно встретиться где-то в центре, там, где в полной мере осуществится единство, целостность внешней и внутренней формы. Мне вспоминается заседание Художественного совета при Комитете по делам искусств, где Таиров рассказывал о своей творческой эволюции. Интересно, что поначалу Таиров шел в диаметрально противоположном направлении. Он примерно говорил так: «Моей задачей являлось найти актера в человеке», в то время как Станиславский ставил задачу найти человека в актере! Таиров в большой степени вдохновлялся впечатлениями от западного театра и обосновывал в театральной эстетике свою современность, свою роль передового театра тем огромным успехом, который сопутствовал его выездам за границу. Камерный театр был чрезвычайно театрально нарядным. Я с огромным уваже-

1 Это не значит, что Вахтангов подчас не критиковал ту или иную работу театра, то или иное высказывание своего учителя, когда они звучали вне времени, когда они носили несколько абстрактный характер.— Ю. З.

80

нием отношусь к памяти А. Я. Таирова, который боролся за свои убеждения в театре с беспредельной самоотдачей, с увлечением, страстностью и щедростью настоящего талантливого художника. Вахтангову были чужды поиски Таирова, ему гораздо ближе был Мейерхольд. В нем он видел человека, озаренного гениальностью, человека, полного противоречий, подчас мистификатора, неисчерпаемого художника. Он считал, что у Мейерхольда нужно пристально и умело учиться, высматривая, выявляя те новые закономерности современного театра, которые, как Вахтангов считал, были заложены во всех работах и поисках этого режиссера. Но в то же время были люди, предлагавшие противопоставить эти два театра Станиславскому, утверждавшие, что Станиславский с его методикой, философией искусства не способен ни к чему, кроме как к узкопсихологическому, комнатному искусству. По сути дела, Вахтангов задумал «Принцессу Турандот» как ответ этим невеждам, ответ, который доказывал бы мощь и безграничные возможности приемов системы Станиславского за пределами узкопсихологического решения темы. Это одна сторона вопроса. Другая сторона была такова. Нарядность Камерного театра казалась Вахтангову искусственной и вычурной, как бы заимствованной напрокат у богатых зарубежных родственников. Аскетизм Мейерхольда, отказавшегося не только от занавеса, но и от декораций, обнажившего голую и грязную сцену театра, обрядившего актеров в рабочую одежду, утверждал полное единение театра с тем, что творилось вне его. А жизнь тогда была трудная, голодная, холодная, тяжелая, безрадостная, как бы надолго утратившая беззаботную улыбку. И Вахтангов задумал «Принцессу Турандот» как спектакль, который должен утверждать, что молодость, радость, нарядность — это вещи, которые можно найти и в бедности и в трудности, они не зависят от щедрых подачек, и это богатство душевное, богатство творческое во много раз ценнее роскоши, приобретенной за деньги. Вместе с художником И. Нивинским Вахтангов сочиняет спектакль, который стоит дешево, а выглядит нарядно. В качестве элементов костюмов они используют самые обычные предметы быта в своеобразном сочетании с актерской прозодеждой. Для этого спектакля Вахтангов выбирает как прозодежду фрак для мужчин и бальное платье для женщин!

81

Вторая сторона дела — ценность и нужность этого спектакля для театра. Спектакль должен стать школой актерского мастерства. Многие годы Станиславский и Художественный театр пренебрегали сценической выразительностью. В годы постановки «Принцессы Турандот» эта проблема затрагивалась Станиславским в его репетициях лишь в зачаточном виде. Вахтангов задумывает двойную игру. Мы будем играть итальянских актеров, разыгрывающих театральную сказку. Что такое итальянские актеры? Это актеры с необычайно легко возбудимым

темпераментом, с великолепно поставленными голосами, чудесно двигающиеся, танцующие. Это универсальные актеры. Вот первая роль, которую мы должны были сыграть. Спектакль должен был быть школой мастерства не только внешнего, но и внутреннего. Это была задача для упражнений очень слон-гной внутренней техники актеров. В спектакле были четыре маски — Панталоне, Труффальдино, Бригелла и Тарталья, осуществлявшие как бы функцию хора — посредника между зрителями и сценой. Они комментировали в образах характерных персонажей классической Комедии дель арте события спектакля. По замыслу Вахтангова они должны были быть импровизаторами в разговоре со зрительным залом, который начинался хотя бы с того, что Труффальдино — Симонов помогал опоздавшему зрителю найти свое место, участливо расспрашивал, почему тот опоздал, часто шутил, вступал с ним в беседу. В этой импровизационности лежала необходимость непрерывно менять текст. Правда, Евгений Богратионович подчеркивал, что настоящая импровизация хороша только тогда, когда она превосходно подготовлена. В своих импровизациях маски часто касались не только вопросов повседневной общественной и политической жизни нашей страны, но и событий, происходящих в мире. Не только в текстах масок должен был меняться спектакль. Он должен был меняться и в самом своем театральном образе. Очень хорошо помню, как мечтал Вахтангов о завтрашнем дне «Принцессы Турандот». Он говорил, что пройдет год или два, и вот никаких сомнений, что жизнь вокруг нас станет лучше, наряднее, обеспеченнее. Связь нашего спектакля с этой жизнью постепенно потеряется, острота контрастов, а следовательно, и острота восприятия его зрителем пропадет. С другой стороны, сегодня актеры еще не могут по-настоящему сыграть трагические чувства, они

82

не выработали еще ни внутренней, ни внешней техники, не владеют голосом, жестом — они еще слабы, молоды. Но пройдет три-четыре года актеры повзрослеют, приобретут настоящую технику, и тогда «Принцесса Турандот» должна пойти в совершенно ином сценическом решении и, может быть, ее надо будет трать на голых досках и бочках, в суровых одеждах, а может быть, найдется иной подход к материалу сказки. Словом, спектакль должен непрерывно изменяться. Отражая реальную взаимосвязь спектакля со зрительным залом, театр обязан видоизменять его вместе с жизнью зрительного зала, с жизнью страны, одновременно учитывая возросшее человеческое содержание и мастерство участвующих в нем актеров.

Трагичность судьбы «Принцессы Турандот» заключалась в том, что после смерти Евгения Богратионовича ни у кого не поднялась рука изменить то, что было найдено самим Вахтанговым. Спектакль как бы застыл в первичной стадии. А актеры наработали не только внешнюю технику, но и штампы поверхностного изображения. Во всяком случае, так было со мною. Когда я пришел к Константину Сергеевичу Станиславскому в Художественный театр я сразу получил роль Чацкого в «Горе от ума». На репетициях Константин Сергеевич жестоко и неприязненно оценивал приемы, нажитые мною в результате большого количества сыгранных спектаклей, и уничтожающе говорил: «Ну вот, Юра, опять затуран-дотил». Но вина была, конечно, не в Вахтангове. Вина была наша, да, пожалуй, и не вина, как я уже сказал выше, а беда.

Мне хочется подробнее остановиться на этом вопросе, на принципиальной позиции Вахтангова, который подчеркивает особое свойство искусства театра, его неразрывную связь со временем. Мы всегда огорчаемся, что искусство театра не сохраняется, то есть мы не можем увидеть спектакли прошлого. Но когда мы смотрим старые киноленты или слушаем записи, запечатлевшие то или иное театральное явление, это в большинстве случаев вызывает огромное разочарование. Так разительно несоответствие между тем, что мы себе представляли, и тем, как это было на самом деле. По-видимому, критерий хорошего театрального исполнения искусства актера все время меняется, и то, что было хорошо в глазах вчерашнего зрителя, сегодня для нас неприемлемо. Думаю, что не только из-за технического несовершенства записи.

83

Я уже много раз подчеркивал, что ощущение времени, ощущение психологии людей сегодняшнего времени, нового, растущего зрителя, современного актера было чрезвычайно развито в Вахтангове. Вот почему вместе с душевным и физическим старением актера в спектакле снижалась горячность его восприятия зрителем. Отсюда — мысль Вахтангова о старении спектакля, который механически

повторяется неизменно изо дня в день. Такое старение неизбежно по причинам, внешне незаметным, — изменения психологии зрителя, как бы уходящего вперед от спектакля. Ведь настоящее движение вперед — никогда не старение, а всегда движение в молодость. Спектакль отстает от времени, теряет свои силы. Поэтому Вахтангов утверждал, что истинный театр, который хочет быть всегда живым, должен непрерывно видоизменять свои текущие спектакли. Иначе говоря, нужно создавать для спектаклей такой режим их существования, при котором они не старели бы, продолжали бы жить вместе со зрителем.

Необычайное чувство времени диктовало Вахтангову неповторимость его педагогики. Вахтангов-педагог всегда был абсолютно конкретен, то есть находил тот именно подход к актеру, который нужен, возможен и наиболее эффективен именно сегодня, сейчас, здесь, по отношению именно к данному актеру или к данной группе актеров, к данному коллективу. Вот почему подчас не совсем понятно, в чем же сила вахтанговских обращений в студию, сохранившихся в записях. Их сила в абсолютно точном учете того, что нужно было написать именно этим людям, именно сегодня, именно сейчас. В них как бы заложено то, что мы условно можем назвать интонацией, действовавшей с поразительной силой на тех, к кому она была обращена.

Уроки вахтанговской режиссуры можно абстрактно п о н я т ь, но как трудно ими овладеть! Ведь Вахтангов никогда не придерживался буквы системы, ее рецептуры. Вахтангов мог опрокидывать привычные представления о педагогических требованиях Станиславского, но он умел своей конкретной режиссурой развязать действительные творческие силы актера, дать им настоящую жизнь и целенаправить их.

Я сознательно не касаюсь тех режиссерских работ Вахтангова, свидетелем которых мне не удалось быть, то есть которые помню только как зритель. Это «Праздник мира», «Росмерс-

84

хольм», «Потоп», «Эрик XIV». Но есть один спектакль в творчестве Вахтангова, может быть, не менее значительный, чем «Принцесса Турандот». Это «Гадибук» в театре-студии «Габима», сыгранный на древнееврейском языке. Об этом спектакле сохранилось много зрительских свидетельств. Он производил действительно ошеломляющее впечатление. Мне удалось близко видеть эту работу, так как Вахтангов привлек меня к созданию гримов. Обычный подход к гриму в этом спектакле, с использованием стандартных тонов или стандартных расцветок гримировальных карандашей, не годился. Художник Натан Альтман смело решил сценическое пространство, образные формы спектакля. С позиций нашего современного представления о реализме спектакль был решен художником, скорее, условно, нежели реалистично, во всяком случае, далеко от фотографической точности. Альтман использовал смещение объемов и перспективы. Соответственно этим смещениям разрешил цветовую гамму на сцене и, следовательно, не принимал «театрально-реалистического» грима. Я пришел на помощь актерам и художнику, попросил сделать специальные гримировальные краски чистых цветов и вместе с актерами искал гримы. Работа над выпуском спектакля сделала меня как бы участником студии «Габима», воспитанники- которой, фанатично преданные Вахтангову, сумели с огромной силой создать накаленную атмосферу фантастического спектакля, выходящего за пределы обыденного. Но эта фантастичность спектакля, его мистичность, как иные считали, в основе своей была глубоко человечна. Она утверждала мир духовной красоты, яростно обрушивалась на мещанское самодовольство богатеев. И как всякое поистине большое искусство, как замечательная музыка, спектакль рождал веру в творческую мощь человека и, потрясая, восхищал. Впечатление от спектакля живет во мне до сих пор. И сейчас, думая о «Гадибуке», я вспоминаю именно это впечатление от него, какие-то удивительные ритмы, удивительное единство всех его элементов, мизансцен, света, движения. И, конечно, все это было рождено подлинным вдохновением Вахтангова. Благодаря своей гениальной интуиции художника Вахтангов глубоко проник в самую природу еврейского темперамента, уклада еврейской жизни XIX столетия, еврейской религиозной философии, социальных конфликтов. Он не только нашел образное выражение для всего этого, но, самое главное, вскрыл

85

внутреннюю музыку, драгоценные, огромные духовные силы человека.

Итак, что же такое Вахтангов-режиссер и какие уроки можем мы, его ученики, его последователи, новое поколение советской режиссуры извлечь из его наследия? В чем заключается это наследие?

Прежде всего очевидна невозможность подражать Вахтангову, ошибочность попыток с холодным сердцем и вялым воображением, не творчески, а с позиций «обезьяньего» ремесла режиссировать «по Вахтангову». Это все равно, что использовать одни и те же рифмы, и даже одни и те же слова, но только в ином порядке, чем тот, который подсказан изнутри поэтическим даром творца. Творить только по-своему и никак иначе! Только «здесь, сейчас, сегодня!» Только так, с данными людьми, в данной действительности! Только так по отношению к данному драматургическому материалу! Только тогда это будет воспринято и понято глубочайшей сущностью человека, в которой и разум и чувство сливаются и рожают то, что мы называем художественным потрясением в искусстве. Только тогда будет оказано воздействие настолько сильное, что оно сможет влиять на формирование человека больше, чем множество иных событий личной биографии.

Подлинное ученичество, как его понимал Вахтангов, ученик Станиславского, — но в простом следовании за учителем, а в восприятии главного, основного, законополагающего в его искусстве и применение воспринятого по-своему, индивидуально, своеобразно. Следовать за Вахтанговым — значит развивать свои творческие силы, чтобы в пределе творческого напряжения постигать жизнь в ее движении. Постигать природу актерского искусства, постигать значимость и главную ценность того драматургического материала, с которым имеешь дело, понимать и чувствовать этот материал. Умение воздействовать на душу зрителя, умение преображать его. Понимание назначения искусства как силы, способной влиять на жизнь, очищать ее, способной формировать новую действительность. Понимание театра как организма, в котором требования студийности являются первоосновой и предпосылкой творческой дисциплины, того психологического единства всех его участников, которое способно создавать единство спектакля. Понимание на практике единства внутренней сущности и внешнего выражения, единства формы и содержания. Понимание искусства

86

как мастерства, основанного на остроте художественного зрения и слуха способности услышать и выявить внутреннюю музыку событий самой жизни. Жестокая требовательность к ием, кто призван в силу своего дарования быть деятелем искусства и недопонимает своих долженствований. Жизнь развивается. Вместе с жизнью должно развиваться и искусство. Щедро отдавая себя жизни и искусству, непрестанно обогащаться, обретать все новые и новые силы, молодость, ни на секунду не допуская в себе усталости, равнодушия, штампованно чужого, заимствованного восприятия действительности, ремесленно обывательского самочувствия. Подчинять разум творческому восторгу и творческий восторг разуму. Отсюда требование трезвого расчета, строгого самоконтроля, который становится вдохновенным. И еще умение трудиться! Трудиться с азартом, с пренебрежением к обыденным человеческим слабостям, преодолевать эти слабости. И все это во имя Человека, во имя величия завтрашнего дня. Вот что такое Вахтангов-режиссер.

1962

87

О ВОСПИТАНИИ АКТЕРА

Я позволю себе высказать некоторые соображения о воспитании молодых актёров. Наша молодежь, которую мы так балуем, которая с самого начала своей театральной жизни не испытывала никаких трудностей, расплачивается за грехи неправильного воспитания. Почему мы должны считать, что все молодые люди, пришедшие в театральную школу, это будущие Мочаловы? Почему мы должны в каждой молодой девушке видеть будущую Ермолову? Разве мы не совершаем чудовищную ошибку, когда внушаем им такие мысли?

Чтобы стать Ермоловой или Мочаловым, нужно иметь на это внутреннее право, причем это право завоевывается прежде всего большим трудом.

Должно быть сдано в архив неверное представление о какой-то необыкновенной одаренности, которой все дается без труда. Первым и основным условием для каждого художника должна быть целеустремленная воля, способная преодолеть любые трудности.

88

А что вы предлагаете юноше, только что поступившему в школу? Вы говорите: «Молодой человек, вы будущий Гамлет». И вот он ходит с печатью гамлетизма на лице и с полным непониманием того, как он должен работать, чтобы добиться права быть настоящим актером.

Почему К. С. Станиславский, на практику которого мы все ссылаемся, воспитывал молодежь прежде всего на массовых сценах? С каких пор у нас появилось слово «статист»? Если есть театры, в которых существуют статисты, то, конечно, при таких театрах не нужно организовывать школ. Но в настоящем театре не может быть понятия «статист», а должно быть понятие «актер», который последовательно преодолевает все трудности в работе.

И Чехов, и Сушкевич, и Вахтангов, и Дикий — все прошли через массовые сцены в Художественном театре. И кого из них это унизило?

Я вспоминаю нашу работу с К. С. Станиславским. Он собрал несколько студий и занимался с нами, строя свои уроки на народных сценах из «Юлия Цезаря» и «Венецианского купца». Кстати говоря, тут же К. С. Станиславский ставил вопрос о мере актерского внимания, самоконтроля.

Всю свою жизнь К. С. Станиславский проводил мыслью о том, что искусство — это не только внутренняя взволнованность сама по себе, это организованная взволнованность.

Почему я заостряю внимание на этом вопросе? Потому что тут возникает много недоразумений и ошибок. Я вовсе не считаю себя вправе заявлять, что понимаю систему Станиславского верно, а такой-то товарищ неверно. Я понимаю ее так, как считаю правильным на основе своего опыта.

Это понимание где-то усложняется, где-то упрощается, словом, обогащается по мере накопления опыта. Во мне зреет твердое убеждение в том, что система, понятая схоластично, таит громадные опасности и может привести к серьезным ошибкам. Ведь у нас часто применяют систему, забывая, что это метод, который организует человека. Нужно, чтобы актер хорошо играл. А что это значит? Актер играет хорошо тогда, когда он существует в роли, когда он чувствует, что не надел на себя одежку роли, а слился с ролью, что он живет на сцене. И мне, зрителю, кажется, что с актером только сейчас происходит то, что я вижу, что только сейчас на сцене у него родилась данная мысль,

89

словом, что он живет. Мы не говорим «переживает». Переживание — вульгарное понятие, с которым К. С. Станиславский боролся. Подлинное искусство, которому стремился научить К. С. Станиславский, — это жизнь действующего лица, выражающаяся в мышлении и в ощущении актера, что он сейчас как бы впервые живет в роли.

Если таково основное требование, то к этому и надо стремиться, это и надо воспитывать в актере. Нужно научить его мыслить на сцене, воспринимать мысль партнера и действовать, а не сидеть и изучать груды писаний и главным образом даже не подлинных документов Константина Сергеевича, а всевозможных трактовок. Надо понять эту простую истину. И как только это становится понятным, тогда не возникает вопроса, применять или не применять систему.

Я позволю себе привести один хороший пример, который мне очень понравился.

Одного знаменитого преподавателя пения спросили, почему он не напишет руководство по своему методу, и он ответил: «Дорогие мои, я бы это с удовольствием сделал, если бы мог в это руководство вложить свои уши». Не поймите, что я против любых теоретических исследований и руководств. Но если искусством занимается человек, который далек от творчества, то никакое руководство не даст положительного результата. И наоборот, человек творчески одаренный органически следует методу Станиславского.

Путь к искусству, к творчеству, к чувству формы, к осуществлению, к выявлению того, что задумано художником,— все это как раз и является предметом воспитания актера. Константин Сергеевич ясно говорил: «Что из того, что девушка плачет на сцене? Если меня это не заражает, это не искусство. Она должна вызвать сочувствие, она должна обладать заразительностью и выразительностью». Следовательно, тут и начинается искусство.

Мне кажется, совершенно правы те, кто говорит, что в искусство должна быть живая преемственность, живая традиция. Я сошлюсь на Островского. Вспомните его мысли о театральной школе. Он говорил, что один из главных вопросов — это традиция. Если молодой актер воспитывается в определенной традиции, если он присутствует на репетициях, участвует в спектаклях, он воспитывается правильно. В этом сила воспитания при театре. Молодые люди, которые учатся в школах

90

и думают, что обязательно будут Гамлетами, — это своеобразные уродцы. Константин Сергеевич был весьма критически настроен против такого рода воспитания. То же касается и воспитания режиссеров. Я убежден, что режиссер не может быть воспитан вне театра.

Мне все равно, будем ли мы называть студию школой или школу студией. Мы боимся слова «студия». Но что такое студийность как не воспитание человека в ощущении целеустремленности, в ощущении участия в громадном общественном деле?

Студийность на новом этапе в советском театре — это понятие единства, в котором не уничтожается индивидуальность. Наоборот, индивидуальность становится понятием еще более высоким. Надо воспитывать людей в школе при театре, в котором живы здоровые традиции студийности, то есть единства. Поэтому нужно серьезно проверить, какие театры могут воспитывать актеров, в какой мере, в каком количестве, и кто будет воспитывать.

Должно ли стоять во главе школы знаменитое имя? Я понимаю, что это очень соблазнительно, но неужели это главное?

Я не собираюсь дискредитировать знаменитые имена, но педагогика особое дело. Не каждый талантливый актер может быть педагогом. Есть люди, которые в силу целого ряда причин не смогли быть актерами и были великолепными педагогами, и прежде всего Вл. И. Немирович-Данченко. Речь идет о том, чтобы разобраться, кто может быть педагогом, у кого есть данные для воспитательной работы.

Я считаю, что в школе или студии должно быть минимум три курса. Первый курс — подготовительно-испытательный. Я преклоняюсь перед зоркостью тех, кто с первого взгляда определяет дарование человека, но я к таким людям не принадлежу, и с годами зрение мое все слабеет. Опыт учит меня, что определение дарования — вещь очень тонкая, необычайно трудная и для этого недостаточно одного мимолетного взгляда.

Мой опыт доказал мне, что иногда человек приходит на экзамен и показывается с блеском, но это может быть результат специальной подготовки, натасканности, наконец, просто случайности, и он вовсе не талантливее того, кто еле-еле что-то бормочет.

Первый год и должен быть годом подготовки, проверки. С. М. Михоэлс очень интересно рассказывал, что когда к нему приходят ученики, он заставляет их читать «Шинель» Гоголя.

91

Он разбирает с ними порядок слов, структуру, конструкцию вещи — все то, что создает произведение искусства.

Ведь если я скажу: «У меня был дядя, он заболел и заставил себя уважать», — это совсем не то, что

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил... |

Искусство начинается с того, что слова организуются в определенный строй.

Ведь один и тот же натюрморт семь разных художников изобразят по-разному. Так же и в нашем деле. Можно себе представить, что несколько педагогов работают над одним и тем же текстом и пользуются одним и тем же методом и каждый находит другое. Правда, и ученики бывают разные. Я репетировал с молодым актером сцену Ипполита в «Не все коту масленица». Он изображал кураж подвыпившего человека. Как он его изображал? Ноги не держат, голова набок. Он так представил пьяного. Верно ли это? Нет, неверно. Потому что не об этом пьеса. А бывает такой кураж, как я недавно видел на приеме Мартина Андерсена-Нексе, когда один поэт, твердо стоя двумя ногами, говорил речь и хлопал по спине шведского посланника. Это совсем разные вещи.

Надо угадать, какую линию выбрать. Может быть бесконечное количество этих логических линий, положений в роли. Искусство начинается с отбора.

Нужно сказать и о производственной практике, о работе в театре. Я вспоминаю актера совсем не нашей школы — Ваграма Папазяна. В своих мемуарах он рассказывает, сколько трудностей ему пришлось преодолеть, как последовательно шел он к мастерству. И в любом искусстве должна быть такая последовательность. Почему танец, музыка осваиваются в определенной последовательности? И почему в театре все надо брать с налета? Молодые актеры должны знать, что не сразу они будут играть Гамлетов и Офелий, что они должны много и тщательно учиться, работать, уважать в театре чувство целого. Я имею право говорить об этом, потому что я воспитал немало актеров. Они прошли трудный путь преодоления, но в этом есть высокая радость становления художника.

Мы сейчас располагаем всеми условиями для того, чтобы у нас вырос большой советский актер. А что это значит? Это

92

значит — личность. Это значит — человек, научившийся мыслить и хотеть в ощущении целостности театра, и вместе с тем умеющий сохранить свою собственную мысль и свое собственное представление о жизни и об искусстве.

Для этого нужно развить у актера большое внутреннее воображение. Оно часто бывает ограниченным, потому что весь человеческий аппарат актера к этому не приспособлен. Вся его задача сводится к тому, чтобы выполнить рисунок. Сплошь и рядом он прячется за этот рисунок. Он говорит: «Я тут ни при чем, режиссер все сделал за меня». И если результаты получаются хорошие, то говорят: «Это актер», а если плохие, то тогда, конечно: «Это режиссер». И здесь моя задача заключается в том, чтобы найти свой метод общения с актером, свою меру режиссерского воздействия. Это я считаю чрезвычайно важным моментом. Не надо воспитывать таких актеров, которые будут только выполнять волю режиссера. Тут возникает вопрос мировоззрения, вопрос культуры.

Нам хочется воспитать большого актера, который должен и может раскрыть всю красоту советского человека с его мыслями, желаниями, идеями. Эти люди должны стать предметом и материалом нашего искусства. К этой цели мы все должны стремиться.

1964

93

О ТВОРЧЕСКОМ РЕЖИМЕ

Много глубоких и верных мыслей высказано по поводу системы Станиславского. На основе ее принципов создано немало великолепных спектаклей и ролей, и все же сегодня мы еще не вправе сказать, что полностью и успешно освоили то бесценное наследие, которое оставлено нам великим учителем сцены. И об этом необходимо сказать особенно сегодня, размышляя о творческих проблемах, о высоких задачах, которые ставит перед нами жизнь.

Хочется остановиться на основных моментах внутренней жизни наших театров. Разобщенно живут еще наши театры, забывая подчас о том, что мы все, вместе взятые, взаимно друг друга дополняя, способствуем дальнейшему процветанию советского театрального искусства. Ведь мы объединены общим, единым методом — методом социалистического реализма, все понимаем великую силу партийности нашего искусства. Свои достижения мы могли бы умножить, если бы сумели по-настоящему наладить творческую, взыскательную дружбу между театрами.

94

Вот слово, которое сегодня хочется вспомнить, — праздник! Нельзя мириться с тем, что будничными стали у нас иные наши рядовые спектакли. Как же могли мы допустить такой пониженный тонус нашего повседневного бытия? Я думаю, это происходит потому, что в своей повседневной работе мы часто недооцениваем сущности театра как искусства коллективного. Ведь главной, основной нашей заботой должно являться именно утверждение нашего театра как искусства коллективного.

Не надо забывать, что Станиславский первый в полную силу поставил и обосновал вопрос о внутритеатральной этике, как этике, основанной на коллективном самосознании театра. Некоторые наши товарищи несомненно недооценивают проблемы театральной этики. В наших театрах, как это ни досадно, встречаются еще такие «свободные художники», которые не понимают, что этика и дисциплина не нивелируют индивидуальности, но создают мощное творческое единство и являются первым законом жизни советского театра. Не абстрактного самосовершенствования требовал Станиславский, а суровой самокритичной взыскательности, строгости и чистоты, взаимного уважения, взаимной заинтересованности, высокого товарищества, при котором только и возможны подлинно творческая атмосфера, творческое единство.

Очень досадно поэтому, что мы подчас спорим о Станиславском, тогда как споры должны были бы уступить место упорному труду по освоению методики его «системы».

Ведь любое положение, любой термин Станиславского раскрываются в своем глубоком смысле только тогда, когда они становятся творческим достоянием артиста, когда артист начинает понимать их всем своим существом — органически, а не умозрительно. Станиславский противопоставлял литературному, теоретическому суждению о системе актерское постижение ее. Постоянный упорный тренаж, верная подготовка, работа над ролью дома, требовательная самодисциплина, воспитание в себе способности репетировать (а следовательно, потом и играть) «всегда, как в первый раз», способность сочетать в себе тончайший художественный контроль и расчет с непосредственностью — вот чего требовал Станиславский.

В своей статье «О значении внешней техники актера»¹

¹ "Советская культура», 1954, 9 сентября.

В. Топорков правильно напоминает и молодому и старшему поколению наших артистов требования Станиславского к внешней технике.

Станиславский не противопоставлял внешнюю и внутреннюю технику. Ведь, по его мысли, внутренняя жизнь человека — «жизнь человеческого духа» - должна выявляться через внешние проявления, просквозить через телесную видимость. И наоборот, внешнее проявление, зафиксированное в виде логически развивающихся физических действий, поступков, в свою очередь как бы рождает эту внутреннюю жизнь на сцене.

Всякое глубокое изучение внутренней техники обогащает эту взаимосвязь между внутренним и внешним в человеке-артисте. И наоборот, глубокое усвоение в процессе самовоспитания внешней выразительности есть одновременно воспитание художника изнутри. Нужно поэтому во всех театрах нашей страны, и прежде всего в театрах столичных, стоящих на вышке нашего искусства, решительно отказаться от недооценки повседневного тренажа, создать то, что называется творческим режимом театра.

К великому нашему счастью, за последние годы особенно остро выявилась необходимость и общей и специальной образованности актеров. Имеется в виду не только элементарная общая грамотность, но в первую очередь тот идейный уровень, который создает новый духовный тип советского актера.

Чехов когда-то сказал про МХАТ, что это «обыкновенный театр... только актеры в нем интеллигентные...». Тем самым он подчеркнул, что театр определяется духовным и интеллектуальным уровнем людей, его создающих. Облик человека-артиста волнует нас сейчас более всего. И если нами уже много сделано для того, чтобы организовать изучение актерами марксистско-ленинской философии, то тем более необходимо добиться, чтобы все они умели применять полученные знания в своем творчестве, повседневно ощущали его связь с действительностью, с поступательным движением жизни.

Необходимо далее подумать о том, что роль режиссера как «хоровождя», выражаясь языком Гоголя, и понимание театра как целостного симфонического искусства, к сожалению, ослабляется частично из-за внутренней раздробленности театра, из-за мелких, эгоистических интересов отдельных его актеров. Ведь нередко потребительские настроения проникают и в среду молодежи. Причина этого, в частности, коренится

в том, что некоторые организационные порядки, утвердившиеся в театрах, давно уже не отвечают сегодняшним задачам. Пора пересмотреть устаревшие традиции, пора, к примеру, перестать делить актеров по «положению», то есть по внешней значимости играемых ими ролей. Надо определять актеров по квалификации, то есть по их художественным и духовным достоинствам, и строить целостный театр, понимая всю важность в искусстве каждого мельчайшего слагаемого.

Огромное значение приобретает в этой связи воспитание правильного понимания молодыми артистами массовых сцен. Мы «играем» народ. В свете того огромного смысла, который актер вкладывает в это понятие, можно ли рассматривать исполнение народных сцен как задачу третьестепенную? А ведь есть, с позволения сказать, такие «заступники», которые почему-то пытаются уверить молодых артистов, что играть в массовках для них чуть ли не «позорно».

Неправильно воспитываем мы молодежь, когда малодушно поддакиваем ее небрежному отношению к «малым делам» в театре.

Если, с одной стороны, недооценка молодежи есть утрата театром перспективы своего развития, то, с другой стороны, равнение только на молодость, недооценка мастерства и труда, рождающего мастерство, поощрение честолюбия, нескромности, ячества — все это непростительный грех перед советским театром.

Театру надо вернуть праздничность, то есть атмосферу вдохновенного искусства, ради которого трудился всю жизнь Станиславский, надо положить вдохновенный труд в основу всего своего существования, сделать так, чтобы труд постоянно вызывал вдохновение.

Надо решительно и смело поставить проблему эксперимента, исследования и творческого риска в работе театра во всех его звеньях. И наша техника сцены во многих случаях требует коренного пересмотра. И вся работа с драматургами, о которой я сегодня сознательно не говорю потому, что это требует большого и специального обсуждения, в основе своей должна быть пересмотрена. В нее необходимо смелее вносить дух эксперимента, поисков. Театр должен стать в первую очередь лабораторией советской пьесы.

Пусть взамен самодовольной успокоенности (за нас, дескать, Станиславский все уже сочинил и решил!) мы, вдохновленные сущностью поисков Станиславского, всю свою жизнь

97

отдадим действительно полноценным, идейно целеустремленным творческим исканиям.

Всем нам — и руководимому мною театру имени Моссовета в том числе — нужно решительно перейти от разговоров о системе к воспитанию артистов в духе «системы». Надо построить режим театра так, чтобы артисты ощущали себя непрерывно связанными с действительностью, чтобы они имели возможность познавать жизнь не только в изложении лекторов и докладчиков, а встречались с самими творцами этой жизни — представителями науки, техники, сельского хозяйства, изобретателями и новаторами, с лучшими людьми литературы и искусства.

Все это недостаточно декларировать. Необходимо перейти от слов к делу. Только тогда советский театр справится с теми огромными задачами, к которым он призван сейчас: быть участником борьбы за оздоровление быта, борьбы за освобождение советского человека от предрассудков и суеверий, помогать партии в воспитании боевых строителей коммунизма. Это значит, что мы должны своим искусством, по-настоящему вдохновляющим, поэтически возвышенным, раскрывать подлинное величие советского человека.

1954

98

О ТОЧНОМ РИСУНКЕ РОЛИ

Сегодняшняя наша беседа будет посвящена вопросу о ритме и рисунке роли.

Тема эта возникла в результате моих наблюдений над нашими спектаклями. Ничего нового я не скажу, но из того, что я скажу, надо наконец сделать практический вывод. Дело в том, что самое простое и известное может быть самым трудным для осуществления.

Что такое штамп? Кажется, это всем ясно, а вместе с тем нет ничего труднее, чем бороться со штампом. Приходится без конца говорить об этом, чтобы актер возненавидел штамп и захотел от него избавиться. Или, например, исполнители пьесы «Волки и овцы» говорят: «Мы сейчас играем робко, но пройдет десять-пятнадцать спектаклей, и мы разыграемся». Однако по одним линиям они разыгрываются правильно, а по другим — неправильно. Правильно актер начинает разыгрываться тогда, когда органично осваивает внутреннюю линию роли. На первой, черновой репетиции он играет кусочки, на второй репетиции он эти кусочки

99

соединяет, образуются большие куски; затем возникает непрерывная линия, которая соединяет отдельные куски, и так создается целостная роль — образ.

Наряду с этим актер незаметно для себя может утратить ряд существенных элементов — рисунок, ритм, стиль роли. Каким образом с этим бороться? Как следить за этим режиссеру и актеру? Как сделать так, чтобы актеры бережно относились к рисунку роли? Я говорю не о недобросовестности или небрежности исполнителей, а о недостаточном самоконтроле, о недостаточном чувстве формы.

Мы должны снова и снова ставить вопрос о точной форме спектакля и о раскрытии в ней актерской индивидуальности. Вопрос состоит не в том, чтобы муштровывать актеров, чтобы вогнать их в определенную форму, из которой они не могли бы сдвинуться ни на один сантиметр. Это было бы плохо, актер мог бы задохнуться в такой форме.

Мы должны привить актеру чувство ритма, чувство рисунка, чувство стиля, чтобы в процессе творческой работы все эти элементы органически помогали осваивать роль и потом жить в ней свободно и точно.

Вот я смотрю спектакль «Волки и овцы». У каждого актера появилась масса мелочей, которые засоряют рисунок. Если, например, человек сидит спокойно на стуле, а потом сразу откидывается, это создает определенный ритм, четкий рисунок. Но когда человек, сидя на стуле, сначала поворачивается во все стороны, а потом откидывается, то эти добавочные мелкие движения разбивают, мельчат цельность рисунка.

Что такое ритм роли? Константин Сергеевич определяет ритм как мостик от мысли и действия к чувству. Он говорит: «Научитесь на сцене мыслить и действовать и если вы к этому научитесь владеть ритмами, тогда вы на коне».

В процессе работы товарищи забывают о том, что самое главное — это раскрыть подлинный темперамент, верный темпо-ритм роли. Если актер умеет мыслить и действовать, если у него есть фантазия и воображение, которые обуславливают его мышление, и если при этом он владеет ритмом, тогда он становится мастером внутренней техники. Значит, ритм это, если можно так выразиться, — форма чувства — средство его выявления.

Но вот актер пробует оформить свое чувство как таковое. Мы обычно называем вольтажем всякое возбуждение, которое

100

ни на чем не основано, например, актер горячится, говорит громко, но это не связано с мыслью образа, не основано на конкретном материале пьесы. Мы сплошь и рядом видим на сцене актеров бессмысленно возбужденных. Это страсть, лишённая мысли и направления, — она беспредметна. Это и есть вольтаж. Это дурное, дешевое «искусство», с которым мы боремся. Одними внешними признаками «переживания» актер не может создать полноценный, действительно живой образ. Он умеет владеть этими внешними признаками, он легко пользуется ими, но он не умеет овладеть подлинным, внутренним ритмом.

Вопрос идет не только о внешних признаках, не только о темпе, о быстроте, но и о внутреннем ходе. В какой интенсивности проходит у актера организация времени? Через эту организацию времени организуется и внутренний аппарат актера; значит, ритм — это есть известное чередование, ускорение и замедление действия или разговора. Естественно, что понятие ритма отчасти связывается и с понятием темпа. Естественно говорить о «темпо-ритме» (термин К. С.), потому что темповое повышение или понижение влечет за собой и ритмическое изменение. Если вы одну и ту же мелодию исполняете в разных темпах, то это изменение темпов перестраивает вашу мелодию.

Ритм, с одной стороны, организует внутренний рисунок актера, а с другой стороны, внимание зрителя. От ритмического рисунка зависит организация внимания зрителя. В этом отношении показывал чудеса такой исключительный мастер ритма, как Моисеи. Хороший оратор тоже воздействует на аудиторию при помощи ритма.

Мы часто видим, что у нас бывает перетянутая пауза, недожатый кусок. Зритель мало аплодирует, потому что, оказывается, здесь надо играть быстрее. Но для того чтобы сыграть быстрее этот кусок, может быть, надо было предыдущий кусок сыграть более медленно. У нас обыкновенно думают, что чем быстрее темп, тем публика лучше слушает. Иногда, для того чтобы зритель слушал более внимательно, надо как раз говорить медленнее. Если я разговариваю с вами ровным темпом, а потом делаю паузу и начинаю говорить тихо, тогда вы будете слушать меня внимательно.

На этом расчете ритмического рисунка строил свои роли Моисеи. Он делал совершенно потрясающие вещи. Чисто внешними техническими приемами он переключал внимание зрителя, заставлял себя слушать. Неожиданные паузы, подъем,

101

потом падение, ритмические колебания производили огромное впечатление на зрителя.

Когда я работаю над спектаклем, показываю актеру мизансцены, я стараюсь раскрыть смысл взаимоотношений и показываю эти мизансцены как выражение ритмического внешнего и внутреннего рисунка.

Возвращаюсь к вопросу о точном рисунке роли.

Исполнительница роли Анфисы делает лишние жесты, которые, может быть, и смешат публику, но разбивают цельность рисунка. Так ли уж это ценно?

Я, например, по ходу сцены заглядываю к вам в книгу и в это время почесываю свой нос — публика смеется. Потом я повторяю то же два-три раза безо всякого смысла, только для того, чтобы заслужить улыбку зрителя. Это засоряет текст. Когда я заглядываю к вам в книгу, то внимание зрителя сосредоточено на одном событии, но как только я начинаю почесывать нос, линия событий разрывается. Это все равно, что рисовать на портрете бородавки и не передать сущность образа. Это дешевое, натуралистическое, дурное искусство. Появление таких неожиданностей, выростание их в самостоятельные «перлы» не украшает игру.

У молодой актрисы, естественно, возникает желание что-то прибавить, что-то раскрыть в роли. Я сам стимулирую актерскую изобретательность, стараюсь проверить и зафиксировать удачные находки. Но в то же время нередко приходится сдерживать актера. В данном случае приходится говорить о том, что актер должен развить в себе чувство самоконтроля, он должен понимать, является ли то, что он вносит в свою роль, обогащением ее или это только ненужный завиток.

Постепенно от спектакля к спектаклю накапливаются у актера такие штучки. Публика аплодирует, актеру этого кажется недостаточно, и он начинает нагружать свою роль, для того чтобы вызвать смех. Это не первосортное искусство. Даже в комедийной роли не всегда самое главное вызвать смех, особенно учитывая, что аплодисменты нередко вызываются дешевыми приемами. Нашего советского зрителя во многих театрах портят, и он готов смеяться не по существу. Разве это хорошо?!

Или возьмем такой случай: актер в своей роли как будто не прибавил ни одного лишнего жеста, но главное он сделал проходным, и наоборот. Я, например, рисую портрет.

102

В этом портрете самое главное сделать очень выразительными глаза, а у меня получается, что глаза я только намечаю, а усы рисую со всеми подробностями. Так я не раскрою человеческую сущность.

Лаврова — молодая актриса, она не очень владеет ритмом, то есть не очень владеет разговором. Вот, скажем, она провела сцену Мурзавецкой с Аполлоном, потом с Павлином Савельичем, которому она велит позвать к себе Чугунова. Сцена с Чугуновым должна идти в другом ритме, чем сцена с Аполлоном; здесь события нагнетаются, доходят до накала, а затем после этой сцены входит Лыняев. Тут уже совершенно другое. Мурзавецкая сразу должна стать другой. Почему? Да потому, что у нее от новых обстоятельств и оценок возникает новый внутренний ритм.

Изменение ритма дает то богатство рисунка, при котором актер может быть все время в образе и не бояться, что этот образ утомит зрителя. А сейчас, получается, что в роли Мурзавецкой нет кусков, нет событий. Это уже не богатый, многогранный образ, это — элементарно, уныло.

Если актриса глубоко чувствует, но не выражает свое чувство ритмически, то до нас ничего не доходит, потому что искусство это не только переживание, но и внешнее выражение переживания. В этом заключается искусство театра; иначе мы могли бы не показывать спектакль, не играть его, а рассказывать о нем. А мы спектакль показываем, находим форму его выражения и звучания.

Ритм может быть выражен в движении, в позе. Мурзавецкая разговаривает с Чугуновым, сидя к нему очень близко, а с Лыняевым она принимает другую позу. Это и ее и зрителя переключает в новый ритм. Если же она будет сидеть нейтрально и с Лыняевым и с Чугуновым, то она не создаст нового куска. Сделать это очень легко, но Лаврова этого не делает. Может быть, внутренне актриса и старается переключиться, но у нее ничего не выходит, в то время как надо было бы только принять новое положение.

Если Беркутов, разговаривая с Чугуновым, все время сидит в одной позе, то зритель должен чувствовать, что все идет на сильном внутреннем напряжении. Ведь играем мы в конце концов для зрителя, и важно, чтобы зритель заволновался.

Бывают актеры, которые сами на сцене исходят слезами, а зритель скучает. Такому актеру при всем его волнении грош

103

цена. Если же актер владеет и внутренней и внешней техникой, а зритель волнуется — это искусство. Эти два явления, то есть искреннее волнение и внешняя техника, у хорошего актера совпадают. Одно сопутствует другому.

Актеру по пьесе говорят, что у него умер сын, он начинает бурно переживать, но это все ниже того, что зритель хочет видеть. Зритель хочет видеть актера потрясенным, а видит его только взволнованным.

Работая над той или иной пьесой, нужно думать и о стиле автора. Мы здесь касались вопроса о чувстве формы. Кто видел спектакль «Дама с камелиями» у Мейерхольда? Там одна девушка, разговаривая с другой, кладет свою левую руку на ее левое плечо. Это кажется пустяком, но мы так не делаем. А из таких мелочей складывается стиль.

В спектакле «Волки и овцы» я тоже искал движения и манеры, которые выражали бы эпоху. Когда Аполлон падает с забора и стреляет, то это сделано не потому только, что это смешно, а потому, что в этом, так же как и в других мелочах, выражен юмор эпохи.

Если у актера начинают появляться самостоятельные находки, новые мизансцены, которые лишены острого ощущения стиля, то это мешает художественной цельности спектакля.

Я хочу сказать, что бережное отношение к рисунку начинает у нас выветриваться.

Как следить за собой?

Для этого нужно быть художником, нужно любить свое дело, в первую очередь нужно настоящее внимание, потому что все начинается со внимания. Ясно, что я могу быть внимательным к тому, что меня интересует, к тому, что я люблю. Когда я начинаю утрачивать внутреннее внимание к тому, что я делаю, я начинаю распускаться.

Актер должен научиться каждый раз наполнять ритмический рисунок образа. Как должен актер работать от спектакля к спектаклю над ритмическим рисунком роли? Прежде всего нужно наполнять, то есть обновлять воображением тот рисунок, который уже задан. У актера часто бывает так, что целый ряд заданных кусков он еще не сыграл, но у него уже начинает появляться много нового. Это совершенно не нужно. Вот если бы актер выполнил тот рисунок, который задан, а потом на основе и в развитие заданного стал придумывать новое — тогда было бы хорошо. Но, к сожалению, этого нет.

104

Ценность нашего спектакля «Волки и овцы» в громадной степени заключается в том, что он по форме построен так, что может быть исчерпывающе сыгран внутри данного рисунка.

Если актер что-то прибавляет к своему рисунку, то это хорошо. Я люблю инициативность, но не тогда, когда она становится самодовлеющей.

И еще пример: представьте себе, что у вас есть один смешной кусок, который вызывает улыбку зрителя, но, если вы на коротком расстоянии будете иметь четыре смешных куска, получится перегрузка — не то, что нужно для данной сцены. Иначе звучит текст, иначе звучит смысл, все становится иным. Заданный рисунок не осознан изнутри, не осознан ритмически. Он не сыгран, потому что актерская фантазия еще недостаточно сумела оправдать этот рисунок.

В конечном счете, режиссер должен разбудить фантазию актера. Мейерхольд, показывая, заставляет актера если не все понять, то к первому спектаклю что-то донести. Он будит в актере ощущения художника при условии известной внутренней подготовительной работы. В процессе построения спектакля по внешнему рисунку актер дает толчок своей фантазии. От внешнего ощущения появляется внутреннее ощущение. Конечно, здесь нужен индивидуальный подход к данному актеру, к данному случаю. Только тогда это правильно помогает раскрытию роли.

Мы говорим об ансамбле, то есть о правильном общем рисунке спектакля.

Актер порой теряет вкус к роли, забывает найденное на репетициях. В результате утрачивается внутренняя теплота, актер играет механически, идет по внешнему рисунку. Постепенно он начинает идти на поводу у зрительного зала, нажимает на комедийные моменты, и спектакль получает иное качество. Если раньше спектакль стоял на грани тонкой эксцентрической мелодрамы с волнующими моментами даже в комедийных местах, то теперь он иногда звучит, как грубая комедия, которая вызывает только хохот.

Ущемлен спектакль, ибо оттуда вынут смысл, вынута ощущение событий, не раскрыты отношения между действующими лицами. Играются только страсти или повадки — только внешние признаки.

105

Все это говорит о необходимости культуры театра, культуры актера. Это относится и к каждому актеру в отдельности и к театру в целом.

II

Напомню вам в общих чертах, о чем говорил в прошлый раз, — о рисунке роли, о ритме, о темпо-ритме, который ведет к оформлению внутреннего рисунка, является, по выражению Константина Сергеевича, как бы мостиком от внешнего к внутреннему. Говорил о том, что у нас недооценивается значение точно найденного и хранимого темпо-ритма, и старался показать вам это на отдельных примерах. Наблюдая некоторых наших актеров, я вижу, что часто они не владеют ритмом, не владеют речью, умением строить интонацию так, чтобы ощущался подтекст.

Понятие подтекста связано с понятием о внешнем и внутреннем ритме. Скажем, человек узнает о каком-то чрезвычайно волнующем его обстоятельстве. Взволнованный он остается один. Но вот приходит другой человек, от которого он хочет скрыть свое волнение. Внешне он кажется совершенно спокойным, и только едва заметные движения рук или голос выдают его, потому что внутренне он продолжает жить в повышенном ритме. Это самый простой пример соотношения внутреннего и внешнего ритма. По сути говоря, в каждом куске роли имеется соотношение внутреннего ритма и внешнего поведения. Почти никогда человек в жизни, а следовательно и на сцене, не живет единством внутреннего и внешнего ритмов. Есть внутренняя жизнь человека и внешняя жизнь, которая является как бы маской, скрывающей его подлинное душевное состояние.

Очень редко бывают характеры непосредственные, и даже если мы имеем непосредственные сценические характеры, то и они прикрываются внешней формой, которая кажется нам их действительной сущностью.

Прежде чем овладеть приемами контрастного рисунка, внешним и внутренним ритмом, надо овладеть ритмом вообще. Надо остановиться на вопросе: чем выражается этот внутренний ритм и что он отражает?

И тут я возвращаюсь к подтексту. Вот мы, например, говорим такую фразу: «Здравствуйтесь, как вы поживаете? Почему

106

я вас так давно не видел?» Это буквальный текст, но слово «здравствуйтесь» мы никогда не произносим, как буквальное слово. Это слово стало пустой формой, мы давно забыли его первородный смысл. Это простое приветствие, но каждый раз оно может иметь другой подтекст. Приветствуя того или иного человека, я могу быть рад этой встрече, могу быть недоволен, огорчен, смущен. «Как вы поживаете? Что вы делаете?» — в подтексте этих слов я могу раскрыть отношение к человеку, к его поведению, к его прошлому. В подтекст можно вложить то, что не вкладывается в текст. Это достигается интонацией.

С. М. Волконский интересно анализировал законы речевой выразительности. Он не делил речь на текст и подтекст, но соединял это в единое учение об интонации, о выразительности, и в каждой интонации рассматривал не только смысл, но и эмоциональную нагрузку. Разбор интонации по чувству — это попытка вскрыть подтекст.

Так вот, подтекст может быть глубоко вскрыт с разных сторон. Степень значительности этой работы над текстом в первую очередь определяет ценность работы актера над ролью.

Я говорю фразу: «Я вас давно не видел; чем вы занимаетесь сейчас?» Говорю с определенной интонацией, но чем это обосновано, какие глубокие причины лежат в основе данной интонации, это неясно ни для меня, ни для вас.

Надо строить роль таким образом, чтобы, раскрывая подтекст в интонации, опираться на глубокий подтекст роли в целом, опираться на то, что мы можем назвать сверхзадачей, идеей роли.

Поверхностное звучание текста всегда дает ощущение поверхностности роли, пьесы. Сейчас, когда я так мучительно ищу выхода из нашей репертуарной напряженности, я особенно остро ощущаю это. Мне хочется сделать спектакль, который был бы лишен внешней орнаментации, внешней красоты и театральной занимательности. Я не знаю, удастся ли мне найти пьесу, которая отвечала бы моему желанию. Во всяком случае, мне хочется сейчас найти такую пьесу, в которой актер мог бы играть без всяких внешних прикрас.

Что значит роль готова? Это значит, что я не только могу играть данный кусок, написанный автором, но могу вообра-

107

зить действующее лицо в других обстоятельствах, могу импровизировать, то есть ощущаю мою роль, как кусок цельной человеческой жизни. Я знаю, как я встаю, как я ем, как я пью. У меня готов образ человека в его повседневной жизни, в его мыслях и желаниях.

Это значит, что я нашел внутренний ритм образа. Каждый настоящий актер таит в себе большое богатство ритмов, насыщенность жизненными впечатлениями, которые обосновываются мировоззрением и обосновывают мировоззрение.

Иногда мы называем это зерном роли — по сути, это внутренний характер, внутренний ритм, присущий данному действующему лицу.

Мы иногда думаем, что нужно играть ритм, а дело в том, что нужно овладеть ритмом и играть в ритме.

Когда-то Евгений Богратионович Вахтангов изумительно показывал французов, англичан, немцев. Он находил особую внешнюю выразительность для каждого человека, но прежде всего он находил его внутренний ритм. Вот, например, Евгений Богратионович изображал Сулержицкого. Можно изображать чисто внешние признаки человека, а он жил в образе Сулержицкого. Он не старался изображать его, он искал его внутренний ритм, и оттого становился похожим на Сулержицкого. Перед нами возникал живой человек с его внутренним миром.

Ценно, когда актер показывает, чем живет данный человек. Надо всегда стараться угадать внутренний характер роли, тогда все становится понятно. В пародии, в карикатуре можно внешне изображать человека, но когда мы хотим серьезно, глубоко раскрыть характер, тогда это не должно быть пародией.

У нас нет достаточного умения переключаться из одного ритма в другой. Мы не владем ни внутренней, ни внешней техникой, и нам придется много поработать в этом направлении.

Я наблюдал репетицию в одном театре. И понял, в чем ошибочность их метода работы. Актер репетирует, режиссер сидит в стороне. Я вижу, что актер взволнован, но режиссер не живет вместе с актером, не чувствует в данную минуту его ритм. Он холодно смотрит со стороны и громко заявляет: «Повернитесь правее» — и актер сразу сникает. Актер репети-

108

рует, а режиссер в это время кричит: «Что это за музыка? Почему нет света?» Это выбивает актера из творческого состояния. Конечно, об этом можно говорить, но надо подчиняться тому ритму, в котором живет актер. А когда режиссер так кричит, то извне возникает другой ритм. Актер что-то нашел в своем ритме, но его одернули, и не один, а несколько раз. У него вырабатывается привычка не углубляться.

Бывает, что у актера слишком развито чувство самоконтроля. Нужно, чтобы каждый актер нашел верное соотношение самоконтроля и самоотдачи. Актер должен уметь полностью отдаться воображению и в то же время контролировать себя.

Это мне кажется очень важным. Иначе ничего нового найти нельзя.

Мы должны помнить законы сценической выразительности, законы искусства театра, законы построения образа. Самую сущность образа нужно раскрывать каждый раз заново, в зависимости от материала пьесы, от идеи пьесы.

Станиславский никогда не пользуется готовыми рецептами. Он каждый раз находит что-то новое. Он выходит на сцену, как будто ничего не умея, как будто он вышел в первый раз. Он всегда боится — он боится произносить слова, он боится штампа. Он боится того, что уже было использовано, и поэтому у него рождается совершенно новое решение. Это и есть богатство художника. Так он дошел до предельного актерского мастерства.

Возьмите его исполнение в «Горе от ума», в «Провинциалке», в «Живом трупe». Это совершенно разные люди. Каждый раз, в каждом спектакле вы видите новый внутренний мир человека, необычайное богатство внутреннего содержания, мастерски выраженного.

В прошлый раз мы говорили о том, что Константин Сергеевич соединяет понятие темпа и ритма в одно понятие — темпо-ритм. Мы выражаем ритм в определенных формах. Внутренний ритм находит свое выражение в темпах. Комбинации различных темпов создают рисунок роли.

Я уже говорил о том, что в конце концов зрителю не очень важно, волнуется актер на сцене или нет. Важно, чтобы зритель волновался. Есть актеры, которые волнуются на сцене, но меня это не трогает, не заражает. Искусство начинается тогда, когда я нахожу такие формы, которые доходят до зрителя.

109

Вернемся к спектаклю «Волки и овцы». Вы разыгрались в этом спектакле, но получается что-то поверхностное, получается водевиль, все становится смешнее, легче, но мысль утрачивается. Исчезает внутреннее беспокойство, горячность, и мы начинаем играть другую пьесу, другую сущность.

А мне важно, чтобы этот спектакль был не просто забавной комедией, но глубже раскрывал смысл событий, изображенных драматургом.

Я говорю вам о сущности того искусства, которым мы должны заниматься. Я говорю о том, какими путями мне хочется двигать наш театр, какими путями можно подойти к настоящему искусству. Мы должны бояться пустых спектаклей, где все звучит поверхностно, все бряцает, звенит и производит внешне эффектное впечатление, но не имеет ничего общего с подлинно глубоким искусством.

1934

110

О КОМПОЗИЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Прежде всего нужно определить, что подразумевается под композицией сценического пространства. Я но собираюсь излагать эту тему в виде теоретического рассуждения, я хочу лишь поделиться кое-какими соображениями, которые мне кажутся существенными.

Понятие «композиция сценического пространства» говорит о некоем процессе в работе режиссера, который вплотную подводит к проблеме основных принципов образного решения спектакля. По существу говоря, — это работа с художником, работа над светом, над организацией всего сценического пространства, начиная с пола сцены и даже, может быть, за пределами сцены, то есть в оркестре, в зрительном зале, во всех местах, где происходит действие.

Чтобы глубже и вернее понять этот процесс, надо вспомнить главное о задачах режиссуры.

В своей практике я уже давно не отделяю вопроса, ради чего ставится спектакль, от непосредственного и образного ощущения материала, то есть, иначе говоря, мне трудно уловить, что возникает вначале — ощу-

111

щение основного смысла произведения или же целостный образ спектакля, вернее, контуры этого образа, общее представление о спектакле.

Я вспоминаю свой ранний режиссерский период, период вахтанговский. Вахтангов учил нас и требовал четкости в постановке и решении вопроса: ради чего ставится спектакль? А затем как производное от этого предлагал уточнить то, что он называл «постановочным принципом спектакля», то есть уточнить, какие принципы лягут в основу организации сценического пространства. Иначе говоря, установить принципы декоративного решения — решения зрительного образа спектакля. У меня же, в моей практике, эти моменты сливаются, я не могу их расчленивать, не могу сказать, что идет сначала и что потом. Больше того, на вопрос, «ради чего ставится спектакль?», то есть на вопрос идейного содержания, я не могу ответить краткой и точной формулировкой. Возникают более сложные, не укладывающиеся в точную формулу представления, мысли, которыми внутренне стимулируется вся творческая работа и в которых находишь для себя основания творчества. Это не вообще «некая мысль», которую хочешь выразить и которая открыта в самом произведении. Нет, она должна быть открыта и в произведении и обязательно во мне. Она должна быть созвучна тому, чем я живу. Надо найти, по-видимому, самое дорогое, самое глубокое в теме, в материале пьесы, в авторе, во всем, что явится основой для спектакля, найти что-то свое. Это свое начинает рождать образ, а не принцип постановки.

Что такое принцип постановки? Сделать спектакль явно театральным, без занавеса, с какой-нибудь специальной площадкой, или сделать его скупым по форме, реалистичным, или подвести его к принципу шекспировского построения, к «шекспировской сцене»... Это все, понемногу видоизменяясь, отходит от расчетливой точности, от точных формул, точных требований и превращается в вольное представление о будущем образе спектакля.

Я пришел в театр от живописи, и в первый период режиссерской работы мыслил, что моя режиссура будет включать в себя и декоративное решение спектакля. Мне казалось, что, если режиссер сможет сам осуществить работу художника, это придаст большую целостность спектаклю. А сейчас это представление у меня резко изменилось. Сейчас я считаю, что режиссер

112

должен быть способен найти единство всех элементов спектакля как слагающегося целого. Надо найти единство не только между актерами как отдельными элементами в системе образов пьесы, надо найти такое художественное, внутреннее единство всех участников и создателей спектакля, когда, создавая это единство, никто не будет утрачивать свою индивидуальность. Такое единство предполагает индивидуальное богатство отдельных звеньев.

Один из основных вопросов творческой практики режиссера — это вопрос о подлинной творческой индивидуальности. Индивидуальность — это не манерность, а внутренняя убежденность. Иногда режиссеры гонятся за своеобразием, стараются осуществить свою «индивидуальность» приемом натаскивания актера, навязывания художнику готового решения, как бы подминают их под себя. Такого рода «индивидуальность» вредна, она идет за счет уничтожения индивидуальности тех основных творческих сил, которые выявляют режиссерскую мысль, она уничтожает актеров и сама себя выражает только во внешних приемах приказательной режиссуры.

Я не собираюсь сейчас давать рецепты, как надо заниматься с актером, об этом гениально рассказал нам К. С. Станиславский. Не буду рассказывать подробно, как занимаюсь я сам. Раньше, помню, я очень много играл за актера, показывал, но сейчас стремлюсь иными средствами раскрыть, расшевелить самого актера, его ощущение себя в роли.

В процессе режиссерской работы с актером необычайно важно настолько разбудить творческое воображение актера, чтобы рисунок режиссера стал прямым выражением внутренней сущности, внутренней жизни исполнителя.

Актер иногда перекладывает создание образа на режиссера. Он думает: режиссер сделает все за меня сам. И говорит режиссеру: «Скажите, что вам от меня надо?» В этом случае актер живет малой долей самого себя, у него мало творческой души. Но эту творческую душу нужно раскрыть и заставить ее зазвучать в унисон с общим звучанием пьесы-спектакля.

Сплошь и рядом в рассуждениях К. С. Станиславского на тему «режиссер и актер» звучит напоминание, что не следует злоупотреблять системой как таковой. Система имеет смысл только в том случае, если она доводит человека до такой степени творческого кипения, когда начинается новое творческое существование, когда загорается настоящее творческое воображе-

ние. И вот когда «закипело», тогда кончилась система и началось искусство. Искусство начинается за пределами системы, лишь зарождаясь в процессе верного использования ее рекомендаций.

Это важно отметить, потому что очень много говорят о так называемых «популярных идеях системы», обучают ей режиссеров, и это приводит к тому, что множатся ремесленники и ремесленничество. Наша задача — бороться за творчество, будить животворящий дух, бороться за способность актера так раздвинуть пространство сцены, чтобы зритель забывал, что он сидит в театре.

В работе с актером основное положение К. С. Станиславского заключается в том, что актер должен прийти в конечном счете к результату. Вот так же точно нужно найти во всей режиссерской работе то, что привело бы к результату. Этот результат почти всегда должен быть до какой-то степени неожиданным, он должен быть как бы и проще и богаче того, что заранее можно себе представить. Конечно, если режиссером будет поставлена задача: у меня т а к а я-т о сцена, такие-то действующие лица, такие-то образы, то есть все заранее расставлено, и к этому надо только подвести «за ручку» и художника и актера и начать «воплощать» свои замыслы, тогда все индивидуальности будут подстрижены под одну гребенку. И вместе с тем режиссер обязательно сам себя обкрадет, так же как обкрадет и художника спектакля и актеров. Значит, процесс создания единства в спектакле должен заключаться не в том, что все исполнители послушны, — то есть, по существу, лишены индивидуальности и являются только покорными исполнителями замыслов режиссера, — а в творческом объединении индивидуальностей, создающих художественно-целостный спектакль.

Это важный принципиальный вопрос, его нельзя обойти, если говорить о режиссерской композиции сценического пространства. В нашем искусстве нет рецептов, как нет их вообще ни в каком искусств. Пользуясь знанием законов сцены и творческим поведением актера, накопленным опытом, нужно их положить в основу режиссерского творчества, осмыслить, поняв тот внутренний ход, который единственно и есть творческий путь создания сценического произведения. Но нельзя действовать по установленным раз навсегда правилам и рецептам.

Можно было бы говорить о том, что сценическое пространство, различные масштабы сцены и зрительного зала диктуют различные приемы сценической выразительности, различное использование света, различное построение мизансцен. Но не и этом сейчас дело.

Существует выражение, пущенное в ход Вахтанговым (режиссеры часто его употребляют): «Можно заставить стулья играть». Я могу расставить людей так, чтобы само расположение фигур выражало определенную мысль, определенные взаимоотношения — «играло». Есть элементарные режиссерские упражнения: можно взять разные вещи, раскладывать их на столе и посредством этих вещей рассказать об их владельце. Я могу, ничего не переживая, к любой фразе — например, «я вас люблю» — присочинить те или иные жесты, которые будут выражать то или другое. Я могу актеру дать эти жесты, могу «с голоса» дать интонацию. Я могу все это разработать и у меня будет партитура роли, выраженная в точном рисунке. Актер может это взять и всю роль именно так в режиссерском рисунке и построить.

Но какова должна быть взаимосвязь режиссерского рисунка и живого существа, скрывающегося за ним? Зритель, мало знающий актера, не всегда может это расчлнить, не всегда он видит, в чем тут дело. Зритель видит только, как выполняется рисунок, и если рисунок в какой-то степени соответствует индивидуальности актера, то это производит впечатление переживания. Но иногда вдруг становится видно, что за режиссерским рисунком личность актера, его глубокое человеческое содержание — самое ценное в актерском «я» — уничтожено. Тут кроется начало неверного понимания индивидуальности и личности актера.

Я вижу исполненную роль, но не ощущаю дыхания, не чувствую присутствия художника. Так и музыкальное исполнение может быть очень точным, и тогда мы говорим: музыкальное, культурное исполнение, но творчески немощное. Вы чувствуете, что не осуществилась «внутренняя музыка». Вы слышите только музыкальный покров, звучание нот, но там нет внутреннего смысла, внутренней сущности, которую должна выразить музыка.

Я вспоминаю дирижеров, которых мне пришлось слышать. Помню свое впечатление от Сергея Рахманинова и Сергея

Кусевицкого. У Кусевицкого все было внешне необычайно красиво, музыкально, и сам он красиво, пластично дирижировал, и музыка звучала превосходно. Но это все было принципиально отлично от того, с чего начинается искусство. А Рахманинов-дирижер — это совершенно иное. Выходил несколько вялый человек, нескладный, медленно прилаживая свое пенсне. Потом ударял палочкой о пюпитр, и как будто сквозь оркестр проходил магический ток. У вас было совершеннейшее ощущение, что оркестр стал единым и с дирижером и со зрительным залом. Для Рахманинова было характерно, что лирические места он дирижировал широко, вольно, свободно, а когда подходил момент наибольшего подъема, то внешне как бы переставал дирижировать. Стоял сосредоточенный, насыщенный и иногда делал властные движения — приказы к вступлениям. И музыка, казалось, была где-то за оркестром... Она становилась истинной музыкой, а не только звучащей ее «поверхностью».

Но мы и до сих пор еще не всегда умеем отличить «поверхность» от существа, и в музыке и в других искусствах — в живописи, в театре. За искусство мы принимаем собранные признаки образа там, где, по сути дела, искусства еще нет.

Если считать, что основа искусства — его духовная насыщенность, внутреннее содержание, внутренняя сила, то это определяет и метод работы режиссера с актером и метод его работы над спектаклем. Для себя я эту основу определяю словом «музыка». Это по та музыка, которая вводится в спектакль в качестве аккомпанемента. Слово «музыка» я отождествляю здесь с понятием «искусство», которое обладает большой внутренней силой. Это понятие гораздо сложнее и гораздо проще в одно и то же время.

Решение сценического пространства спектакля должно быть подчинено внутренней сущности режиссерского замысла. Но надо отойти от элементарных представлений о принципах построения спектакля, от рассудочных, холодных и, в сущности говоря, пустых схем.

Мне представляется так: когда начинает созревать внутреннее содержание спектакля, целостное в кажущемся противоречии отдельных его слагаемых, тогда начинается работа с художником, то есть только после начала работы с актерами, после того как пьеса начнет оживать в человеческих образах и после того как начинает определяться взаимосвязь пьесы и зрителей.

116

Ведь, в сущности, каждый автор устанавливает своеобразные отношения между действующими лицами и людьми (зрителями), которые их наблюдают. Так, условно говоря, в водевиле актер явно находится в дружеских отношениях со зрителем. Он включает зрителя в свой мир, и поэтому тут естественна театральность. В водевиле актер живет вместе со зрителем, советуется с ним: зрители — это его друзья. Так чувствует себя в водевиле каждый персонаж.

Системе взаимопонимания зрителей и актера подчиняется в свою очередь организация сценического пространства. В данном случае, в водевиле вовсе необязательна глубина сцены, на которой так весело, легко играют актеры свое «представление».

Но вот спектакль резко оторван от зрителя; зритель как бы существует вне того, что показывается на сцене, где все ограничено человеческими отношениями. Два человека общаются друг с другом и как бы ничего кругом нет. И вы тогда убираете, уничтожаете светом и другими приемами всякую конкретность обстановки.

Может существовать еще и иная взаимосвязь между зрителем и актером, между действующими лицами и людьми, сидящими в зале.

Возьмите чеховскую «Чайку». Там Чехов изображает людей в органической близости с природой. Не почувствовать эту близость самому, не дать ее почувствовать зрителю — это значит или не уметь, или не захотеть до конца полностью понять Чехова.

Чехов дает различные ремарки: это и характеристика персонажей и указания о шумах. Лай собак, пенис за сценой, шум деревьев, воющий в трубе ветер... Это все у Чехова не просто сценические эффекты. Когда вчитываешься в текст пьесы, понимаешь, что в этих деталях заключено представление о жизни. Чехов не изолирует человека, он связывает его с природой. И называет он пьесу «Чайка». Все человеческие судьбы пьесы ощущаешь в живом воздухе, в природе. Чехов берет городского человека Сорина, и этому городскому человеку трудно в лунную ночь. Уведите его отсюда — он будет другим. В комнате он будет себя чувствовать хорошо, а в саду — плохо. Для Чехова все это очень важно. И театр обязан театральными средствами передать среду, в которой действуют персонажи.

Итак, первый момент в организации сценического пространства состоит в следующем: режиссеру надо понять, почувствовать, угадать взаимосвязь, которая существует между сценическим действием, между людьми, средой — природой, вещами — и между актерами и зрителем.

До какой-то степени это совпадает с жанрами сценических произведений. Но это элементарное разграничение, и в каждом из жанров существуют еще свои внутренние закономерные деления.

Водевиль — наиболее неприкрытое театральное представление. Выходит на сцену загримированный человек — актер, он открыто «играет». Звучит оркестр, актер сейчас вам споет. Он может быстро снять усы, разгримироваться... Актер разговаривает со зрителем. Это по приемам в какой-то степени близко к некоторым спектаклям театра имени Моссовета. Вспомним спектакли Гольдони «Трактирщица» и «Забавный случай» — там есть и «отсебятина» и прямое обращение к зрителю. В общении со зрителем — многое от водевиля, и все же это другое. У Гольдони другой темперамент людей и событий, иное погружение в жизнь, иная взаимосвязь актера и зрителя, иная реальность театра, и отсюда — особый принцип режиссерского построения и использования сценического пространства.

И, с другой стороны, возьмите пьесы горьковские, чеховские (из которых «Чайку» я выделяю особо) или современные пьесы, все пьесы, в которых герои сосредоточены внутренне и зритель находится вне их, но потом, захваченный событиями, разрушает преграду между собой и актером и как бы сливается с действием, происходящим на сцене.

Самый высокий вид театрального искусства — трагедия, и одно из самых волнующих произведений — «Гамлет». Когда я представляю себе Гамлета на сцене, я вижу, как Гамлет (так же как Яго в «Отелло») выходит и разговаривает со зрителем — я вижу монологи Гамлета. Актер выходит и начинает монолог, исчезает всякая декорация, всякое сценическое пространство. Существует только человек, который думает вслух, и хотелось бы, чтобы зритель как бы вместе с ним думал. Мысли, которые высказывает этот человек, как бы рождаются в зрителе, и происходит слияние актерского искусства, актерского существования с существованием зрителя. И тогда хочется и светом и всеми приемами, которые доступны режиссеру, дать это ощущение разрушенного, исчезнувшего пространства.

Ничего нет, есть только этот сейчас существующий момент, когда идет проникновенный разговор между зрителем и тем человеком, который перед ним стоит.

Это не означает, что надо заменить образ неким внутренним существованием, которое не находит себе внешнего выражения, не находит формы. Нет, речь идет о том, что форма бывает неподвижной, холодной. Статуя Галатеи... Она неподвижна, холодна. И вдруг нечто исходит от нее. Это жизнь, громадная сила. Такая сила должна быть в разговоре актера и зрителя. Надо все силы сосредоточить на этом разговоре.

Я сейчас не случайно употребил слово: сосредоточить. Вы начинаете думать, как организовать сценическое пространство, какова должна быть его композиция. Нужно ли всю сцену заполнить постройкой, нужно ли заполнить ее меняющимися световыми формами, нужно ли оставить пол гладким или сделать его уступами, построить лестницы, дать различные поверхности из соображений чисто декоративных или условно живописных? Есть режиссеры, которые считают, что актерам нужно так стоять на сцене, чтобы это было красиво, будто существует какая-то условная красивость. В этом заключается их представление о так называемой сценической выразительности. Но, мне кажется, надо глубоко ощутить взаимосвязь актера со зрителем в каждом данном спектакле, ощутить взаимосвязь самих действующих лиц. На этих двух моментах должна строиться организация сценического пространства, или, точнее, не строиться на них, а из них возникать. Верное решение пространства должно возникать из верного решения взаимоотношений действующих лиц и зрителей.

«Верное решение», «верная организация» — все это слова, подходящие лишь в качестве рабочих терминов. Когда я в своих спектаклях ищу сценический рисунок, то во мне говорит моя давняя профессия художника. Я всегда чувствую контуры мизансцены, расположение фигур на сцене, соотношения между людьми в определенном рисунке. Но каждый раз, когда я начинаю работать над новым спектаклем, я хочу забыть все, что делал в предыдущих спектаклях. Когда я вижу, что в работе над каким-либо новым спектаклем возникает ситуация, похожая на ситуацию в одном из предыдущих спектаклей, я всегда сам себя останавливаю и проверяю: не возникла ли форма, взятая мною сейчас, как услужливый штамп? И тут же немедленно возникает вопрос о внутреннем ритме спектакля, о его внешнем ритме и о взаимосвязи формы с пространством.

Под настоящим искусством я подразумеваю то искусство, которое является выражением глубокой внутренней сущности художника, а не комбинацией отдельных форм и внешних признаков. И если речь идет о настоящем искусстве, то композиция сценического пространства не должна рассматриваться как нечто отвлеченное.

Есть режиссеры, которые думают: «У меня пойдет этот спектакль. Как я его сделаю, как я его решу? Я построю такой-то пол, тут будут лестницы». И начинается, в сущности говоря, ремесленничество. Перебираются в голове старые формы, а иногда придумывается какая-то особая форма, независимая от пьесы, и это называется решением спектакля. Режиссер заранее приготовил «решение» и теперь лишь думает, к какой бы пьесе его применить.

Существует целый мир овеществленных мыслей — вот что такое мир художника. И только тогда возникает внутреннее содержание вещи, а потом оно начинает воплощаться в ритме и в красках. Если же это так не происходит, то возникает формализм, который сосуществует рядом с натурализмом — оборотной стороной формализма. А формализм — это призрак искусства, простая форма, где нет никакой внутренней жизни и мысли.

Сейчас в искусстве театра возникает громадная потребность в оживлении человека, в укрупнении человека, в развитии человеческого мира. Ведь от человека все исходит и все к нему сходится. И от режиссера требуется громадная сила убежденности, которая рождается только внутри, в глубоком внутреннем содержании режиссерского творчества, во внутреннем видении и вместе с тем в очень бережном подходе к человеку, к актеру.

Театр осуществляется тогда, когда человек, выйдя на сцену, заставляет вас переживать те мысли и чувства, которыми он живет. И вся организация сценического пространства, весь внешний образ спектакля должны служить этому делу театра.

О ЦЕЛЯХ И ЗАДАЧАХ СОВРЕМЕННОГО СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

Прежде всего мне хочется обратиться к присутствующим с просьбой отнестись к моему выступлению не как к официальному и четко сформулированному докладу, а как к искренней попытке поделиться соображениями, рожденными нашей общей творческой практикой. О них следует говорить для того, чтобы совместными усилиями наметить конкретные пути дальнейшего подъема нашего театрального искусства. Думаю, что никто не ждет от меня пространного разговора о наших неоспоримых достижениях. Все мы свидетели больших сдвигов, происходящих в области советского, в частности, театрального искусства.

Я не собираюсь говорить о целях и задачах нашего искусства вообще. Они нам хорошо известны, они нашли великолепное отражение в партийных документах и решениях, начиная с основополагающей статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Основа их — вера в человека. На вере в человека основана и вся наша философия, наша борьба за коммунистическое общество. Без веры в человека нельзя быть коммунистом.

Историческая задача советского театра с предельной ясностью выражена в словах Ленина: «Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Поэтому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создаёт почву для культуры... На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию».

Ленин пишет о том, как возникнет это великое искусство. Оно не появится вдруг и сразу, его нельзя придумать, оно возникнет при определенных условиях. Первое условие — культура народа, выросшая в результате широкого «образования и воспитания», понятий, взаимно дополняющих друг друга. Это очень важно помнить; хочется подчеркнуть значение воспитания, не только образования, но и партийного воспитания. Речь идет о культуре зрителя, о культуре артиста. Рост, развитие, уровень театрального искусства в большой степени зависят от уровня зрительного зала. Вот почему проблема роста нашего театра — это и проблема нашего зрителя, его воспитания.

Речь сейчас идет о действительно новом, великом коммунистическом обществе, которое должно вырасти на почве культуры, о действительно новом (а не лженинаторском) искусстве. Ленин поразительно формулирует свое понимание коммунистического искусства. Это искусство, которое создает {то есть творит, не придумывает, а рождает), создает изнутри «форму соответственно своему содержанию». Здесь снимается противопоставление формы содержанию. Великое искусство — не только пережитое, а найденное, выраженное в соответственной форме. Величественной представляется в этой формуле мечта Ленина о театре. И если к этому прибавить, что Ленин, по словам М. И.

Калинина, считал, что театр должен заменить религию, то требования к театру подняты тем самым на гигантскую высоту.

Вот что пишет М. И. Калинин: «Помнится, было это пять лет назад. Я был на квартире у Владимира Ильича, и там мы разговорились о том, чем заменить религию? Владимир Ильич мыслил так, что, пожалуй, кроме театра, нет ни одного института, ни одного органа, которым мы могли бы заменить религию. Ведь мало религию уничтожить и тем освободить человечество совершенно от страшнейших пут религиозности, надо религию эту чем-нибудь заменить, и Ленин говорил, что место религии займет театр. Отсюда видно, какое огромное значение придавал Владимир Ильич театру».

Подлинное религиозное чувство владеет человеческой душой. Такую религию нельзя уничтожить запретом, ее можно только вытеснить, заменить чем-то властным, вдохновляющим, мощным.

Религия угнетала и унижала человека, подчеркивая величие божества и ничтожество человека. Наша же философия, которая должна найти свое отражение в искусстве, утверждает человека в его правах хозяина жизни, вернее, уничтожает власть над человеком сверхъестественных сил. Она утверждает величие человеческого разума, воли, творчества.

Мы знаем, что на протяжении всей истории человечества театр, особенно народный театр, возникавший на площадях, был врагом церкви, боролся с ней за человека. Сегодня это свое право руководить человеком театр получил в полной мере как свое основное назначение. Но так же, как и церковь теряет свою власть над человеческой душой, когда превращается в механический ритуал, искусство театра утрачивает всю силу власти над человеческой душой, когда пользуется штампами, когда теряет свою сущность. Именно о придании искусству театра огромной животворящей силы идет сейчас речь.

Я хочу подчеркнуть, что Станиславский, не будучи знаком с высказываниями В. И. Ленина, перекликается с ним, когда называет театр «книгой жизни».

«Книга жизни», то есть искусство и должно заменить религию, стать руководящим, вдохновляющим началом.

Мне скажут, что в театральном искусстве решающую роль играет драматургия, слово как величайшая воздействующая сила. Это бесспорно; но в то же время мы знаем, что одно и то же произведение можно осуществить хорошо и плохо. Мера хорошего так же безгранична, как и мера плохого. Конечно, из абсолютной словесной чепухи не сделаешь высокого искусства никакими усилиями.

Попробуем уточнить, каковы взаимоотношения между драматургией и театром. Если спектакль является лишь переводом на сценический язык написанной драматургом пьесы, то какова же роль режиссера? Если же приблизить роль режиссера к роли композитора, взаимоотношения театра и драматургии совершенно меняются. Мы знаем, что на плохие стихи Ратгауза Чайковский сочинял изумительные романсы. Либретто «Онегина» и «Пиковой дамы» порой ужасают своей антихудожественностью, а гениальные оперы Чайковского бессмертны. Конечно, здесь аналогия не полная. Я хочу лишь поднять значение театра и режиссуры в их взаимосвязи с драматургом.

Вот что говорит по этому поводу Гоголь: «Можно все пьесы сделать вновь свежими, новыми, любопытными для всех от мала до велика, если только сумеешь их поставить, как следует, на сцену. Это вздор, будто они устарели, и публика потеряла к ним вкус... Не потчивай ее сами же писатели своими гнилыми мелодрамами, она бы не почувствовала бы к ним вкуса и не потребовала бы их. Возьми самую заиграннейшую пьесу и поставь ее, как нужно, та же публика повалит толпой. Мольер ей будет в новость, Шекспир станет заманчивее наисовременнейшего водевиля. Но нужно, чтобы такая постановка произведена была действительно и вполне художественно...»

А Островский пишет: «Труппа, чтобы разыграть изящное драматическое произведение сообразно его художественному достоинству, то есть чтобы докончить, воплотить данные автором характеры и положения, возвратит опять в жизнь извлеченные автором из жизни идеалы, должна быть, прежде всего, слажена, сплочена, однородна». Вчитавшись в эти слова, поняв и приняв их, можно, не боясь быть превратно понятым, утверждать, что не только прямо об этом заявивший Мейерхольд, но и скромнейший Станиславский, создавая спектакли, был режиссером-композитором. В самом деле, «Горячее сердце» не просто Островский, это Островский по Станиславскому, «Свадьба Фигаро» не только Бомарше, но и Станиславский.

Вернемся к формуле Островского: режиссер должен «докончить», «воплотить данные автором характеры», «возвратить опять в жизнь извлеченные автором из жизни идеалы...» По Островскому, театр может и должен, довершая пьесу, обогатить драматурга своими средствами; то, что автор извлек из жизни, театр может сделать более глубоким, совершенным, значительным.

Я тут коснусь попутно еще одной темы: пора сказать о том, что философия произведения в искусстве выражается не в формулах, а в образах, что идейность произведения не в том, что персонажи пьесы

произносят всем нам известные формулы и «идейно» спорят. Идейность — в образном строе произведения. Никакая важная тема не воспринимается, если она художественно не выражена. Идейность составляет кровь сущность произведения, душу его, определяет его философию, поэтику, а не выражается в виде догм, произносимых со сцены.

В нашем движении вперед, в нашем идейно-художественном росте серьезную помощь может оказать театральная критика. Но, к сожалению, критики зачастую понимают свою роль однобоко, не исследуя причин недостатков, не подсказывая путей их преодоления.

Часто наша критика указывает нам лишь на недостатки. Разве можно, например, спортсмена, не обладающего силой и быстротой, научить приемам, указывая только на его недостатки при беге. Это можно сделать, прежде всего развивая его силы, способности, возбуждая в нем азарт, спортивное честолюбие. Разве лишь указывая певцу, что он неверно пост, вы научите его петь лучше? Вы исправите его, только развивая его голос и музыкальность. Надо не столько указывать на недостатки, сколько развивать способности и профессиональную технику. То же относится и к артистам. Между тем чаще всего им говорят лишь об их недостатках. Но, повторяю, это не может привести к положительным результатам, если не объясняет первопричин недостатков.

Это длинное вступление было нужно мне для того, чтобы подойти к основному вопросу, к определению основной причины нашего недостаточно быстрого движения вперед. Основная причина заключается в том, что мы постепенно утрачиваем ощущение целого. Утрачивается понимание того, что искусство театра — искусство коллективное, что в нашей борьбе за подъем театрального искусства должно быть снято противопоставление индивидуального и коллективного. Принципы, которые Станиславский считал основными в борьбе за подъем театра, сегодня, к сожалению, позабыты. Надо найти все действительные средства подъема театра изнутри. Надо создать такой внутренний строй жизни театра, так воспитывать коллектив, чтобы он одновременно рос и развивался и как целостный коллектив и как коллектив индивидуальностей, личностей. В нашем советском понимании личность и коллектив не противопоставляются. Только лжетолкователи нашего учения утверждают, что коммунистическая идейность, партийность ведет к нивелировке. Разве Ленин, Калинин, наши выдающиеся руководители, наши ученые и музыканты лишены индивидуальности? Но эти яркие личности приняли партийную дисциплину как сознательное и важное для общего дела самоограничение.

У нас еще бытуют ложные представления о личном, индивидуальном, своеобразном, о так называемом «своем лице» в искусстве. Часто судорожные поиски «собственного почерка» приводят к убогому манерничанию, стилизаторству, в то время как подлинная индивидуальность — это то, что на русском языке великолепно определяется словом «самобытность». Быть самим собой в искусстве великое дело, впрочем, так же, как и в жизни. В большинстве случаев человек пользуется чужими приемами, подсказами, чужой точкой зрения на мир, на явления. Конечно, точка зрения художника связана с эпохой, с окружающей жизнью, и в этом смысле он не одинок, но его отличает от всех остальных людей, нехудожников, большая зоркость и острота восприятия явлений, более стремительное и глубокое проникновение в жизнь. Это второе слово, которое следует запомнить, — «проникновение». Это слово одинаково относится и к процессу восприятия, познания жизни художником, и к качеству искусства. Таким проникновенным искусством было искусство МХАТ чеховского периода. Будучи проникновенным в процессе творчества, оно проникало в душу людей, обладало той покоряющей целостностью, о которой идет речь сегодня.

И еще одно великолепное русское слово хотел бы я вспомнить сегодня — «постижение». Одна из главных задач искусства — это познание действительности, тех законов, которым она подчинена, познание человеческой души. Но это познание носит характер постижения, то есть познания, которое осуществляется не одним лишь умом, а всем существом, становится как бы частью нашего жизненного опыта. Такое искусство, проникающее в жизнь, постигающее ее, высоко человеческое, будет великим искусством коммунистического общества.

Но где же пути к такому искусству? Что дает в этом смысле утверждение необходимости борьбы за целостность театра, за внутритеатральную этику? Почему это так важно? Тут мне придется опять вернуться к основам. Вспомните первое положение, выдвинутое Станиславским как предпосылка к творческому труду, — «сосредоточенность», мобилизованность, целеустремленность, множащая человеческие силы. По сути, идея целостности — это идея сосредоточенности, идея целеустремленного самоограничения ради приобретения силы, ради мобилизации сил. Целостность предполагает, что все силы коллектива объединены единой целью; а сама способность к сосредоточенности это и есть путь к глубине, путь к постижению. Поверхностное скольжение по фактам, этакий туристский подход к жизни и ее явлениям, бездумное восприятие их, неумение в них раствориться, понять их изнутри и дает в

результате поверхностное искусство, которое не может обладать силой воздействия. Весь смысл системы Станиславского должно понять как призыв к творческой сосредоточенности ради создания высокого искусства, к индивидуальной творческой сосредоточенности каждого члена коллектива и, что еще важнее, — к творческой сосредоточенности всего коллектива.

Одной из главных проблем актерского и режиссерского мастерства является проблема целостного образа спектакля и проблема частей этого целого, которая может рассматриваться двояко: можно делить спектакль на акты, составляющие его, и как бы «вдоль» — то есть на роли.

В этой связи возникает проблема перевоплощения нахождения образа, создания внутреннего мира героя. Станиславский считает самым важным внутреннее содержание образа, которое рождает внешнюю выразительность, характерность. Он требует органического рождения образа, перспективности образа, роли («я» — в новом для себя движении своей личной биографии из вчера в завтра).

При недостаточно глубоком подходе к этому методу возникает самоповтор. Актер, не проникшийся до конца требованиями Станиславского, говорит текст просто от себя, делая его своим в самой минимальной степени, не преображаясь изнутри, не осваивая логику мышления, поступков, чувств действующего лица.

Мы сегодня вправе считать главной задачей актерского и режиссерского новаторства — более глубокое проникновение в образ. В этой связи напомним убийственное выражение Станиславского: «По сцене ходят какие-то недоноски». Проблема образного мышления и образного строя спектакля — одна из самых существенных проблем, потому что квазинаучность многочисленных толкователей «системы» подменяет ее живой дух застойной рассудочностью «по поводу», литературным подходом к искусству актера, с чем боролся Станиславский.

Тема сосредоточенности непосредственно связана с темой увлеченности, одержимости в творчестве. Только при условии творческой сосредоточенности может возникнуть та атмосфера единства всех участников коллективного искусства театра, которая определяется словами Станиславского — «проще, легче, выше, веселее», причем тут существенны все четыре звена. Я часто вдумываюсь в эту формулу и поражаюсь, как тут все верно и точно. И самым сложным, самым существенным мне все же кажется третье звено — «выше». Но если это «выше» заносит человека в холодную абстракцию, то «веселее» возвращает его на землю. Сосредоточенность, по Станиславскому, — первое условие вдохновения.

А что такое вдохновение, великолепно сказал Пушкин:

«Вдохновение есть расположение души к живому принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии.

Критик смешивает вдохновение с восторгом. Нет, решительно нет. — Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающего частями в их отношении к целому».

Так вот это вдохновение, эта мобилизованность всех частей (отдельных актеров) и целого (коллектива театра) ради того, чтобы быть способным располагать частями в отношении к целому в процессе создания спектакля, есть необходимое условие для возникновения высокого искусства. И так я понимаю все учение Станиславского.

Я хочу также подчеркнуть, что вся система Станиславского, воспринятая не творчески, а «в лоб», взятая как рецептура, превращается в свою противоположность. Созданная как предпосылка к творчеству, она основана на центральном положении: «сознательными средствами к подсознательному». Эти сознательные средства являются лишь подсказом, подспорьем к нахождению актером в себе верного подхода к творческому процессу. Становясь холодной рецептурой, система тормозит этот творческий процесс.

Хорошо говорил Л. М. Леонидов:

«Представьте себе человека, который решил приготовить яичницу, взял сковороду, положил масло, яйца, посолил, но он позабыл, что нужно зажечь огонь!»

Зритель в театре присутствует при самом течении жизни, творческий процесс как бы происходит у него на глазах. В требовании творческой жизни на сцене — принципиальное отличие системы Станиславского от других систем артистической игры, где решает точность и выразительность изображения. Сама жизнь как бы возникает, протекает перед вами. Это течение жизни Станиславский определил так: «Не существует «сейчас», есть движение из «вчера» в «завтра». Содержательность этого «вчера», его значительность, глубина и сила; и значительность, глубина и сила ощущения «завтра», перспективность жизни образа, его целеустремленность, — вот что определяет его «сейчас»,

характеризует его, выявляя значимость, историческую, идейно-философскую, поэтическую ценность внутренней жизни человека. Гениальной формулой Станиславского можно проверить не только работу актера в роли, ею можно проверить значимость всей творческой деятельности художника. «Вчера» художника — это его связь с историей, с народом. Его ощущение «завтра» осознанное, а может быть только еще подсознательное, определяет его ценность для «сегодня». «Вчера» художника — это его культура, не просто начитанность и образованность, а подлинная культура; не просто сумма знаний, а ставшая сущностью философия жизни, основанная на связи с народом, с судьбой народа, дающая художнику историческое зрение, способность предвидеть, делающая его участником исторического процесса.

Теперь мы подошли к вопросу о тех свойствах театра, которые отличают его от кино и телевидения, составляют его силу, определяют его незаменимость. Эта сила в неповторимости, единственности происходящего «здесь, сейчас, сегодня», созданного творческим воображением события. Чтобы наглядно расшифровать мою мысль и разъяснить некоторые стороны моих соображений, хочу подчеркнуть праздничность театра, праздничность в противоположность будничности, обыденности, повседневности.

Сама природа телевидения такова, что зритель наблюдает его передачи как бы «между делом», отвлекаясь чаепитием и карточной игрой, разговорами и т. д. Отсюда растрепанность зрительского внимания, которое так же необходимо зрителю для осуществления настоящего праздника в искусстве, как и творящему на сцене артисту. Мне кажется, что подчас телевидение, воспринимаемое вот так «между прочим», является самым страшным врагом искусства. Оно как бы зачеркивает всякую возможность возникновения искусства, так же, как механическая запись, не вовремя и неуклюже применяемая, превращает великое искусство в пародию. Я помню, как однажды в каком-то доме отдыха, кто-то, чрезмерно заботившийся об эстетических впечатлениях отдыхающих, установил перед домом непрерывно и оглушительно орущий громкоговоритель, удручающе действовавший на окружающих. Отдыхающие воспринимали это как подлинное бедствие. А между тем пел Шаляпин! Так же и телевидение способно вызывать подчас не столько восторг, сколько отвращение к искусству театра.

Когда Станиславский говорил, что театр начинается с вешалки, он имел в виду создание творческих условий для восприятия искусства, при которых ничто не будет отвлекать зрителя от происходящего на сцене. И это на практике забыто нами. Будничное настроение внутри театра создает будничное настроение у зрителей, которое поддерживает и усиливает будничное, отнюдь не вдохновенное исполнение актеров. А потом мы удивляемся, почему в театрах серо и скучно!

Театр, устремленный в «завтра», театр, ощущающий свою связь с историческим «вчера» народа, театр, смелый в постановке и решении вопросов, в приемах игры и режиссуры, театр, идущий впереди своего времени и увлекающий своего зрителя в «завтра», — вот какой театр нам нужен. Вот в каком плане должно говорить о новаторстве театра. Новаторским, стремящимся найти наиболее мощные средства воздействия на своего зрителя, всегда был передовой русский реалистический театр. Наш советский театр, стоящий на позициях социалистического реализма, обязан экспериментировать, искать, исследовать.

Что значит штамп? Форма выявления, набившая оскомину и тому, кто ею пользуется, и тому, кто ее воспринимает. Это форма, переставшая отражать сущность, ибо сущность все время меняется в процессе развития, а штамп — это однажды хорошо найденный, но уже устаревший, отмерший прием. Это оболочка явления, механический прием, которым продолжают пользоваться, забывая, что он утратил свою первородную силу. Новаторство — это поиски соответствий между жизненным явлением, влитым в качестве объекта искусства, и формой его отображения средствами искусства, между психологией зрителя и охраняемым мышлением художника и т. д. Все это сложные, трудные темы, требующие специального обсуждения. Но важно одно безусловное положение прежде всего — проблема выражения современных передовых идей в искусстве.

Новаторство — это способность и умение услышать и увидеть в мире новое, те процессы, которые определяют движение истории, движение человека из «вчера» в «завтра», и средствами искусства выявить это новое так, чтобы оно дошло до сознания и до сердца зрителя, повлекло его за собой.

И мастерством надо овладеть и обладать, чтобы оказаться хозяином в этом завоевании зрителя. Мастерство и подлинное новаторство неотделимы, и в основе их лежит знание, понимание зрителя, его интересов и чаяний. Такое мастерство возникает в результате сосредоточенного, увлеченного творческого труда, в непосредственной связи художника с жизнью, проникновения в жизнь, слияния с нею. Теперь я хочу сказать о некоторых практических выводах, вытекающих из всего мною сказанного.

Эти выводы касаются прежде всего организационных вопросов.

Совершенно очевидно, что, поскольку театры являются лабораториями по воспитанию актера, поскольку проблемы режиссуры, то есть художественной целостности спектакля, решаются в театре, постольку и кино, и телевидение, и радио заинтересованы в том, чтобы эту лабораторно-исследовательскую и воспитательную работу театров поднять на наибольшую высоту.

Если сегодня еще трудно решить вопрос кардинально, то, во всяком случае, надо уже сейчас налаживать более верные организационные взаимосвязи.

Во-первых, надо покончить с элементарными формами этой взаимосвязи, с передачей спектаклей по телевидению непосредственно из театра, или допускать это лишь в крайних случаях, специально предварительно подготавливая эти передачи. Ведь сплошь и рядом они до оскорбительности искажают спектакль, уничтожают все достижения театров, вызывают недоумение и раздражение. И одновременно с этим часто оказывают решающее влияние на дальнейшую судьбу спектакля, наносят театрам огромный материальный ущерб. Передачи же специальных программ, поиски для телевидения форм, учитывающих его специфику и возможности, проводятся сегодня предельно ограниченно. Между тем телевидение и радио имеют свои особенности, используя которые можно придать этим видам искусства подлинную силу.

Итак, учитывая необходимость всяческого координирования деятельности театра, кино, телевидения и радио, следует организационно уточнить особенности театра как мощной лаборатории искусства актера и режиссера. Внутри театра должна вестись исследовательская работа и работа по поднятию мастерства. Нужно создать внутритеатральные лаборатории — кабинеты, где проводились бы занятия по движению, голосу, внутренней технике, где изучалась бы закономерность принципов развития актерского искусства.

Одной из основных должна быть лаборатория по драматургии. Наши взаимоотношения с драматургами сегодня еще совершенно случайны. Эта проблема до сих пор не нашла своего организационного решения. Сознание нашей общей ответственности за судьбы советского театра остается пока что декларативным и не привело к решительным мерам. Считаю, что эта тема должна быть выдвинута для специального обсуждения. Напоминаю только, что периоды расцвета мирового театра всегда определялись тесным содружеством актеров и драматургов, сплошь и рядом сочетанием в одном лице драматурга и актера, как это было у Шекспира и Мольера, в греческом театре, в итальянской комедии. У нас на примере Островского, Чехова, Горького мы видим, что взаимная заинтересованность, ощущение единства театра и драматурга приводили к подлинно высоким результатам. Идея Горького о создании спектакля в совместной работе театра и драматурга до сих пор не только не нашла своего полного развития, но и не изучается, хотя ныне, при возросшем сознании актера, не желающего быть простым исполнителем чужой творческой воли, она особенно актуальна. Ее актуальность и жизненная необходимость как бы возникают из потребности театра стать более совершенным и мощным искусством. Иначе говоря, мы не можем ждать, пока драматурги придут сами к мысли о необходимости сотрудничать

132

с театром. Мы, театральные деятели, должны заставить драматургов как бы заново полюбить театр, открывая перед ними те новые возможности, которые возникают в нашем искусстве. Ведь у нас подчас еще действуют дремучие представления о театре и драматургии, основанные на отмирающем убеждении об ограниченных возможностях театра, о его связывающей специфике. Советский театр, используя кино и телевидение (а не подчиняясь им), обогащая их достижениями арсенал своих изобразительных средств, может и должен найти новые формы создания спектакля, устанавливая новые формы взаимоотношений внутри спектакля, между словом, образом, музыкой, живописью и т. д.

Однако возвращаюсь к организационным вопросам.

Должно на новом уровне поставить проблемы единства коллектива и художественной целостности искусства театра. Пора понять, что система Константина Сергеевича познается на практике. Это система воспитания, это режим, а не абстрактное рассуждение. Отсюда возникают предложения о создании р с ж и м а театра, отличного от того, чем характеризуется сегодня жизнь театров. Рядом с репетиционной работой обязательна непрерывная работа актеров над собой, которая должна повысить их умения. С другой стороны, необходимо развивать связи театра с жизнью, организовать встречи с современниками, двигающими нашу жизнь вперед в различных областях культуры, пауки и техники.

Для того чтобы работа над собой сочеталась с общим развитием актера, мне представляется, что театры должны создавать внутренние уставы, которые должны как бы утвердить цементирующую единство коллектива театральную этику. Так называемые «правила внутреннего распорядка», достаточные для элементарной производственной практики театров, недостаточны для его подъема на новую ступень. Каждый театр должен создать свой внутренний устав, продумав его тщательнейшим образом и так, чтобы он не противоречил нашему законодательству, чтобы он не был «в обход» законодательству, но правильно ставил вопросы и в то же время был бы действенным, а не оставался простой декларацией на бумаге.

Сегодня, как никогда, остро стоит вопрос о массовых сценах. Играть массовые сцены — значит играть народ, коллектив. Но массовая сцена, состоящая из статистов или неумелых

133

мальчиков, из второсортных артистов, без яркой индивидуальности, не может создать верного, глубокого представления о народе. Участие в массовых сценах обычно и внутри театров, и в профсоюзе, и в министерстве, и в суде (если дело доходит до суда) рассматривается как нечто чуть ли не обидное для актера. Как же можно тогда говорить о создании действительно народных спектаклей? Ведь при кажущейся обыденности (с обывательской точки зрения — «серости») массы, масса — это народ, который живет огромными, мощными переживаниями. Душу народную, а не только его бытовую обыденность, может сыграть по-настоящему только настоящий артист. Душу народную в массовых сценах можно выразить в результате страстного увлечения и упорной работы, включая в эту массу и старшее, и среднее, и молодое поколение артистов, относясь к этому с величайшей ответственностью. В противном случае массовые сцены никак не поднять до уровня высокого искусства. Нужно дать руководству право включать в массовые сцены ведущих актеров.

Конечно, значение народных сцен для спектакля громадно. Но до сих пор отношение к участникам массовых сцен во многих театрах неправильно. В этой связи приведу пример об отношении к Массовым сценам Немировича-Данченко: он отменил спектакль из-за болезни одной участницы массовой сцены.

Вне сферы нашего внимания остается еще одно обстоятельство: это режим идущего спектакля. Мы знаем, что идущий спектакль, как правило, развивается сравнительно недолго, а потом начинает увядать. Между тем основное отличие искусства театра от искусства кино — именно в жизни спектакля. Надо сделать так, чтобы спектакль непрерывно развивался. А сплошь и рядом случается, что спектакль, который, может быть, еще недостаточно созрел, но все же целостен, позднее, при индивидуальном созревании отдельных актеров, начинает терять свое единство. Актеры как бы утрачивают ощущение центра, к которому должна сходиться вся пьеса. Спектакль «растаскивается», и мы присутствуем при осуществлении знаменитой басни «Лебедь, рак и щука». По этому поводу у меня есть свои соображения. Я провел ряд опытов, которые, мне кажется, могли бы дополнить систему обычных репетиций и войти в творческий режим театра.

Перед нами также стоит проблема тишины во время репе-

134

тиции, Тишина сегодня не представляется главным условием творческого труда. Актеры приучаются работать и в шум и гаме. Сейчас в театре касса, реклама, административная суетня подчас важнее репетиций. Вспомним Станиславского: все должно объединиться вокруг подготовки к спектаклю, все подчиняется творческому процессу осуществления спектакля.

Но если необходима тишина, техническая организованность по внешней линии, то по линии внутренней должна быть полная подготовленность артиста к репетиции. Надо поставить вопрос о верных взаимоотношениях в работе между режиссером и актером. Актер имеет огромную долю самостоятельности в работе над ролью. Ведь, в конечном счете, играет артист, и только он сам может подготовить себя самого, иногда по подсказке режиссера. Режиссер уточняет место актера в спектакле, направляет его, помогает ему почувствовать себя частью целого. Но актер обязан работать сам.

Я уже говорил о сосредоточенности и целеустремленности, о подчинении всех частей «завтрашнему дню», заложенному в спектакле. Для того чтобы с этим справиться, в театре должна быть создана самая жесткая военная дисциплина в отношении всех цехов.

В этом смысле чрезвычайно неблагоприятно в технических цехах. Благодаря общей нетребовательности и дурному в этом смысле воспитанию малейшая требовательность воспринимается

как обида и служит поводом для ухода из театра. Режиссер всецело зависит от технических цехов. Небрежность исполнения, неточность рисунка, приблизительность, вялость — все это не считается грехом, все в порядке вещей, и это отражается на качестве спектакля, дурно влияет на внутреннюю атмосферу его.

Я помню те счастливые времена, когда любое нарушение в МХАТ встречалось грозой, гневом Станиславского. Нарушитель немедленно с позором удалялся из театра. Сейчас требовательность режиссера воспринимается как нетерпимость. Конечно, основным фактором является творческая и производственная дисциплина всех работников театра, я имею в виду артистов, помощников режиссера, оркестрантов, заведующих цехами, осветителей, то есть тех, кто обязательно должен чувствовать, что он делает большое дело в искусстве. В этом отношении театр должен быть единым.

135

Прежде всего о труппе. Стационарность труппы — благое дело, но иногда оно превращается в свою противоположность. Актера внутренне вялого, безразличного, равнодушно исполняющего свое дело юридически нельзя освободить из театра, и он это хорошо знает. Нельзя освободить из театра человека, не разделяющего твою страстность в искусстве, хотя своим отношением он вредит делу. Пусть актеры не подумают, что я всю вину перекладываю на них. Это касается в не меньшей мере и режиссеров, недостаточно активно работающих с актерами. Устав должен распространяться на всех.

Пока художественные руководители не будут рассматриваться и не будут вести себя как подлинные руководители, пока их требовательность будет рассматриваться как чрезмерность, коренного перелома не наступит. Только на основе объединенной, целостной труппы возможно и должно возникнуть в театре настоящее движение вперед. Ведь для того чтобы театр двигался вперед, его деятельность должна строиться на пробах, экспериментах, исследованиях. На таких экспериментах и исследованиях строил всю свою работу К. С. Станиславский. Подлинной традицией передового русского театра было всегда новаторство, то есть поиски нового.

Наряду с углубленной творческой, новаторской работой наши театры должны развивать свою выездную деятельность, которая из года в год должна приобретать все более значительный характер. Тут идет речь не о «коммерческих» выездных спектаклях в московских и подмосковных клубах, а о подлинно выездной работе, о посещении театрами больших колхозов, районных центров. Приезд театра должен являться большим праздником, событием. Должно поставить вопрос о создании плавучих театров или театров на автобусах, о передвижных сценах и т. п. При этом выезды театров должны сопровождаться лекциями, выставками, музыкальными выступлениями, передвижными библиотеками, консультациями и т. д. Формы работы таких театров должны быть многообразны и увлекательны. Участие в таких выездах возлагает на актера новую обязанность — быть не только исполнителем роли, но и пропагандистом общей культуры, проводником советской идеологии и политики. Такие передвижные театры, если они будут созданы с любовью и с настоящим пониманием дела, с чувством подлинной ответственности, могут сыграть огромную роль в общем подъеме культуры нашей страны.

136

Но, может быть, самым главным результатом такой выездной деятельности театров будет установление более глубоких связей с жизнью, познание строителей этой жизни, их трудностей и чаяний.

Хочу подчеркнуть, что перспективы развития всех искусств, о которых идет речь сегодня, таковы, что театр все более и более будет приобретать значение творческой лаборатории, сохраняя свою, отличную от кино и телевидения специфику. Одновременно идет постепенное «укрупнение» актера. Актер, неинтересный по своей индивидуальности, незначительный по содержанию, по мастерству, естественно будет вытесняться интересными актерскими индивидуальностями. Неизбежно мелкие, неинтересные спектакли (а следовательно, и театры) будут вытесняться технически более совершенными кинокартинами и телевидением, а интерес к крупным актерским индивидуальностям, к замечательным большим спектаклям будет возрастать. Праздничность искусства станет потребностью народа.

Раз мы установили конечную цель театрального искусства — борьбу за духовный подъем народа, раз мы хотим придать искусству театра огромную силу воздействия, мы должны думать о том, как использовать своеобразие театра, способного на непосредственную связь со зрителем. У всех ищущих режиссеров есть потребность расширения возможностей театра, есть желание использовать новые

средства воздействия. Театр как искусство синтетическое может и должен по-новому связать отдельные слагающие спектакль элементы и создавать новое искусство, новые более гибкие театральные формы. Хочется остановиться еще на вопросе воспитания молодежи, вопросе передачи творческой эстафеты. Вначале я привел слова В. И. Ленина о необходимости широкого образования и воспитания для возникновения культуры, для возникновения искусства. В первую очередь это широкое образование и воспитание должно относиться к новому поколению актеров. Им необходимо образование и воспитание, в частности именно воспитание. Мы, педагоги, знаем, сколько волнений и тревог вызывает у нас наша молодежь. Советское государство делает все для нее, и у части молодежи возникает уверенность в том, что это в порядке вещей. К сожалению, эта уверенность не всегда сочетается с чувством ответственности и долга. Рождаются потребительские настроения: развиваются самомнение,

137

эгоизм, свойства, недопустимые в передовом советском человеке. Проблема воспитания театральной молодежи в свете всего мною сказанного составляет предмет особого обсуждения.

Все, что я говорил сегодня, не исчерпывает темы — это лишь начало большого разговора, но разговора не отвлеченного. Основные, исходные мои положения, как мне кажется, бесспорны. Каждый из нас хочет максимума, не хочет соглашаться с тем, чтобы искусство театра оставалось недостаточно сильным, раз оно способно на огромную мощь. Каждый из нас может средствами искусства гораздо активнее помочь великому историческому процессу, который совершается сегодня в нашей стране, — движению к коммунизму.

Мы, советские театральные деятели, — участники, общего великого процесса, и ценность каждого из нас в том, насколько мы содействуем этому процессу. Личные интересы естественны, но не о них надо сейчас думать прежде всего. У каждого из нас свой собственный путь в искусство, но сегодня хочется почувствовать то, в чем мы едины, почувствовать себя участником общего наступательного строя.

1958

138

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ

Почти двадцать лет назад проходила первая всесоюзная режиссерская конференция.

Опыт двадцати лет жизни советского театра был плодотворным, значительно более плодотворным, чем мы часто готовы предположить. И поэтому возвращение к прежним темам не будет для нас простым повтором.

В этом зале присутствуют лучшие представители театрального искусства страны. Каждый из нас может сделать превосходный доклад на тему о традициях и новаторстве, каждый в той или иной степени решает эту проблему в своей творческой практике. Но есть вещи, о которых должно говорить, и так говорить, чтобы живая мысль, живое чувство пробили бы толщу привычных, ставших банальными, набивших оскомину слов и выражений театрально-газетного лексикона. Что-то важнейшее, и как-то по-особенному, надо сказать сегодня, и прежде всего нужно говорить о самом главном, о том главном, что нас всех объединяет.

Нас объединяет ощущение исторической ответственности — всех вместе и каждого из нас в отдельности — за судьбу совет-

139

ского театра, за его сегодняшний и завтрашний день. Великая историческая миссия, которую В. И. Ленин возложил на советский театр, не догма, а программа, вернее — наша сверхзадача, паша главная цель.

Сегодня на конференции мы должны вести прямой, откровенный разговор. Так вот, признаемся, многие из своих высоких позиций мы подчас сдаем. Стремясь сделать искусство театра доступным,

демократичным, мы говорим, что нельзя отрываться от народных вкусов, от вкусов широких масс. И так возникает «ширпотребное» искусство, сдача вкуса, будто бы из соображений принципиальных, а на самом деле из-за недостаточной воли к преодолению трудностей, из-за недостаточной верности высоким целям. Я хочу подчеркнуть, что это отнюдь не проповедь или отповедь. Говоря мы, я включаю сюда и себя, а может быть, о себе думаю в первую очередь.

Мы должны всегда помнить слова К. С. Станиславского о вдохновенном труде. Тонус нашей творческой жизни нередко бывает вялым. Мы иногда допускаем на сцену такие серые, пустые, лишенные вдохновения спектакли, о каких не посмели бы и помыслить при жизни Станиславского.

Мы оглядываемся вокруг себя — жизнь стремительно развивается, возникают прекрасные черты нового, советского человека. Но рядом с этим прекрасным живет и уродливое: хамство, зазнайство, взяточничество, стилиаги, спекулянты, воры, обыватели и пошляки, оскорбляющие пашу жизнь. И мы не хотим мириться с их существованием! Маша преданность великой сверхзадаче обязывает нас быть непримиримыми. Подымать и восхвалять светлое, бичевать темное, обрушиваться на него с гоголевской страстностью. Помните ого слова о наших великих сатириках? «Огнем негодования лирического зажглась беспощадная сила их насмешки». Да, ярость, огонь, вдохновение — все эти проявления классического русского творчества — должны быть и сегодня пашей силой, нашим боевым оружием.

Я упомянул о вдохновении, но разве мы всегда чтим его? Холодный цинизм ремесленного расчета, спекуляция на обывательских чувствах, вернее, на доверчивой наивности, доходящей подчас до глупости, — вот что часто живет в нашем театре.

Станиславский обращал искусство к пароду, сам — великий сын народа, которому он преданно служил, он считал святотатством торговлю искусством, все эти модные на Западе абстрактные и формалистические кривляния, рассчитанные на

140

доверчивость и чванную глупость так называемых знатоков и эстетов, которых так зло высмеял Андерсен в своей гениальной сказке «Новое платье короля». Наш народ видит, что король гол, и отвергает формализм. Но я оговариваюсь: отпертая формализм, нельзя под это понятие подводить все, что сегодня недостаточно доступно, однако действительно является искусством.

Формализм страшен не там, где его легко разоблачить. Ведь мы его меньше ощущаем в искусстве натуралистическом (ибо формализм и натурализм это две стороны одного и того же явления), в том бездушном и бездумном фотографировании поверхности явлений, который у нас часто сходит за реализм. А сдобренный стопроцентными газетными сентенциями, этакий махровый, тенденциозный натурализм сходит за социалистический реализм! Социалистический реализм — искусство действенное, ответственное за нате движение из вчера в завтра. Слова Константина Сергеевича: «Пет нашего сейчас, есть движение из вчера в завтра» мы должны взять на вооружение. Ведь верно попять с е г о д я ш н и и день может тот, кто живет ощущением движения истории из ее вчерашнего дня в з а в т р а ш н и й, в будущее.

Руководствуясь задачами будущего, мы должны преодолеть мнимое, ложное противопоставление подлинных традиций и новаторства. Есть традиции и традиции. Есть традиции, которые стали ремесленным заимствованием из года в год повторяемых трафаретных, утративших связь с жизнью сценических решений, приемов, штампов, и есть традиции, которые мы охраняем и чтим, как священную эстафету. Традиции это как бы вчерашнее нашего искусства, новаторство — движение в завтрашний день его. Вчера советского театра — это не только Станиславский, это Пушкин и Гоголь, это Щепкин и Островский, это Толстой, Чехов и Горький. Это все передовое, лучшее в нашей литературе, музыке, театре, это великое русское искусство, которое о судьбе человеческой, о судьбе народной, о правде и справедливости властно говорило на весь мир, которое верило в эту правду и справедливость, которое помогало подготовить Великую Октябрьскую революцию в нашей стране. Только так, по большому счету, мы ценим наше прошлое. Поэтому справедливо было бы сказать, что подлинной традицией передового русского искусства, и может быть прежде всего именно театра, было постоянное новаторство, то есть поиски

141

средств наиболее мощного проникновения в жизнь, постижения ее, отражение познанного в искусстве и в самом воздействии искусства на жизнь. Эта потребность в новаторстве была потребностью художников, ощущавших себя частью своего народа, стремившихся быть наиболее близкими и нужными своему народу. Искусство для таких художников было делом самой жизни. О такой связи с народом и о таком новаторстве говорит нам сегодня партия. Но те из нас, кто эту кровную, духовную историческую связь заменяет «хождением в народ» — такими туристскими поездками и поверхностным подсчетом странностей и чудачеств, встречающихся в жизни, — никогда подлинной глубины души народной не поймут и новаторами не будут.

Традиция — это и накопление умений, опыта, мастерства, расширение этих умений, освоение законов, которым подчиняется искусство. Величие Станиславского в том, что он познал, вскрыл эти законы в области театра и создал школу реалистического мастерства. Страстные исследования и смелые эксперименты всегда были его спутниками. По-пушкински вдохновенно соединив в себе Моцарта и Сальери, творил он свою систему и свой театр. Он был! Но он есть, он существует сегодня для нас, как был и есть рядом с нами Вахтангов, как был и есть Мейерхольд, как с нами сегодня изумительный советский художник Михоэлс, и Таиров, и Марджанов. Да сколько имен следовало бы нам сегодня вспомнить, имен талантливых новаторов, тех, кто создавал славу советского театра в истории мирового театрального искусства.

И сегодня живут талантливые советские режиссеры, которые, опираясь на животворящий опыт жизни, создают и развивают современное театральное искусство. Хочется назвать в первую очередь А. Попова, мудрого и упорного художника, создавшего столько подлинных ценностей в советском искусстве. А вот — Н. Охлопков. Как бы кто к нему ни относился, не отнять у него буйного темперамента новатора, мощного таланта, подлинной преданности делу советского народа и партии. А рядом — М. Кедров с его фанатической нетерпимостью ко всему, что не МХАТ, но в своей нетерпимости он во многом справедлив. У меня нет возможности назвать, а тем более охарактеризовать всех здесь сидящих замечательных режиссеров. Сколько их! Г. Товстоногов, Н. Акимов, В. Плучек, Б. Равенских, двое Симоновых — Рубен и Евгений, Д. Алекси-

142

дзе, В. Аджемян, Э. Смильгис, М. Крушельницкий. Сколько индивидуальностей, сколько интереснейших режиссерских манер и идей! Но во всем этом нас поражает не только богатство неповторимых индивидуальностей, но великое многообразие, и одновременно монолитность многонационального театрального искусства нашей страны.

Я думаю, настало время консолидировать все эти творческие силы, объединиться во Всесоюзное театральное общество.

Многого достигли наши советские режиссеры, гораздо большего, чем нам кажется, когда, требовательные к себе, мы досадуем на субъективное ощущение медленности пути. Пожалуй, правильно было бы сказать: достигли большего, чем нам кажется, и меньшего, чем могли бы. И именно потому прежде всего, что мы по ряду причин, объективных и субъективных, ослабляем нашу сверхзадачу, мельчим ее. И в этой связи мне хочется напомнить, что одним из требований Станиславского к художнику было требование быть самим собой — такое простое и такое жесткое требование! Подражательная способность артиста легко заимствует чужое, подчас искренне принимая его за собственное. И заменяет существование изображением. Самобытность — это отказ от манерности, от погони за оригинальностью. Это прежде всего воспитание себя как участника коллективного искусства театра, при котором снимается кажущееся противоречие-целостного искусства театра и актерской индивидуальности. Единство театра, его целостность — то, что мы в прошлом называли студийностью, — становится сегодня в сознании советского художника и режиссера, организатора этого единства, настоящей партийностью.

Тема единства театра с огромной силой была развита Станиславским, особенно в его этике, а сегодня нашла новую глубокую аргументацию в работах советского режиссера А. Д. Попова и осуществляется на практике лучшими режиссерами нашей страны. Но эта тема ждет еще своей разработки, а не только аргументации.

Товарищи! В связи с малым сроком, предоставленным мне, я вынужден говорить кратко, почти тезисно. Но я чувствую, вы ждете от меня не только общих рассуждений, а главным образом рассуждений о том, что практически надо делать сегодня ощущая движение нашего театра из вчера в завтра. Только в этом аспекте — практически принципиальном — я и поделюсь рядом соображений.

Есть вещи, которые кажутся совершенно очевидными. Ну, скажем, тема восстановления прав художественных руководителей театров, которые должны быть в лучшем смысле этого слова хозяевами театра. Конечно, это относится к тем театрам и к тем главным режиссерам, которые способны, достойны быть такими руководителями и обладают для этого необходимыми данными. Этот вопрос нельзя решать прямолинейно и шаблонно. К каждому конкретному случаю надо подойти особо, учитывая своеобразие личных качеств директора и главного режиссера. Важно, чтобы не деляческое, а идейно-творческое начало было законом жизни каждого советского театра. Руководителям театров надо дать право прежде всего более гибкого формирования труппы. Стационарирование, сыгравшее свою положительную роль в том виде, как оно сегодня существует, становится тормозом в развитии жизни театра. Осевшие, неприкосновенные артисты — «хозяева театра» — сплошь и рядом становятся больше обывателями, чем художниками, перестают работать над собой. Самодовольно благоустроенные, старея, они теряют квалификацию, но не теряют права хозяйничать в театре, тормозят возможности его обновления, омоложения. Пора потребовать от профсоюза, чтобы он заботился не только о благополучии артистов, членов союза, но в первую очередь с государственных позиций думал о судьбах театра, об интересах зрителя. Советский театр признан представлять культуру нашего народа на международной арене. Что же, плохое исполнение надо комментировать в программках профсоюзными соображениями заботы о человеке?

Далее надо поднять права художественных руководителей в их требовании творческой дисциплины, непрерывного повышения мастерства. В интересах каждого честного передового советского артиста, по-настоящему культурного и партийно-мыслящего, — быть не участником случайной труппы, а членом подлинно творческого коллектива. Установление правил внутреннего распорядка профсоюзного уровня еще не создает коллектива. Принятие настоящих внутренних уставов театров, подъем внутритеатральных этических норм поведения, творческих режимов представляется мне делом не завтрашнего, а сегодняшнего дня. Постоянная работа над собой, неустанный артистический тренаж, постановка исследовательской работы, творческих экспериментов возможны только в таких сплоченных, слаженных коллективах. К сожалению, ни министерство, ни

директора театров, ни профсоюзные деятели не хотят понять важности всего этого. Они считают, вопреки Станиславскому, что актеры, окончившие ГИТИС или другую школу, не нуждаются в последующей работе над собой. Почему-то для любого искусства — для оперы, балета, цирка — необходимость постоянного тренажа всеми признается закономерной, а в отношении драматического артиста кажется излишней.

Эта точка зрения подчас заражает и актеров, которые теоретически за тренаж, по практически соглашаются с отрицателями его. Дескать, нет для него времени, нет специальных средств.

Сейчас по всей стране подымается необычайно интересное рабочее движение — коллективноопытничество. Оно исходит из простой предпосылки: возьмите десять-пятнадцать рабочих, выполняющих одну и ту же работу. Все они работают не одинаково умело, не одинаково быстро, не одинаково совершенно. Но у одного лучше выходит одна часть работы, у другого — другая. И вот, если собравшие], имеете, по-товарищески бескорыстно, без утайки они поделятся опытом, передадут друг другу свои умения, это обогатит каждого, подымет работу всех десятерых. Лозунг коллективноопытников: «Лучшее от каждого — коллективу, лучшее от коллектива — каждому». Но ведь это же принципы Вахтангова! Так он понимал подлинную студийность, не в самопоении избранных, а в высокой этике товарищей, в бескорыстной самоотдаче в труде.

У себя в театре после долгих, многолетних настояний я построил в глубине зрительного зала нечто вроде режиссерского пульта, застекленной смотровой ложи, откуда можно, не мешая зрителю, смотреть и обсуждать игру актеров и, кстати, оттуда можно режиссерски регулировать спектакль (по телефону) — передавать помрежу и осветителю свои замечания. Так можно проследить, каков характер движения актера в различных ролях, заметить его самоповторы, ограниченность его жестикуляции, речевые ошибки, тут же, не мешая зрителям, обсудить все это и сделать не только выводы, относящиеся персонально к данному актеру, но и обобщения.

Однако это было встречено в штыки моим бывшим директором, который заявлял, что'я, видимо, окончательно выжил из ума, требуя неслыханные вещи.

Исследование, эксперимент обязательны для советского театра. Исследователями и экспериментаторами были Станислав-

145

ский и Немирович-Данченко, поэтому они и создали великое искусство МХ АТ.

Сегодня театр вступает в своеобразное соревнование с родственными ему искусствами кино и телевидения. Впрочем, думаю, что сегодняшнее соревнование дело сравнительно непродолжительное. В недалеком будущем между этими искусствами возникнут иные взаимоотношения. Во всяком случае, и сегодня театр должен не просто прислуживать кино и телевидению, снабжая их артистами и постановками. Он должен, сохраняя за собой приоритет в актерском и режиссерском искусстве, взять от кино и телевидения то, что полезно театру, что расширяет его возможности и в то же время утверждает его своеобразие как искусства единого, неповторимого, непосредственного, рождающегося в контакте со зрительным залом, и следовательно, обладающего ценностями, не известными ни кино, ни телевидению.

Сегодняшняя техника наших драматических театров подчас убога, допотопна. Надо принять меры для технического укрепления и обновления наших театров. Надо, чтобы и свет, и звук, и цвет, и объем, и шумы, и музыкальный ритм стали еще более мощными средствами организации зрительского внимания.

Повышение изобразительных средств — наша серьезная задача.

Но театру нельзя замыкаться в рамках узкопрофессиональных интересов. Его должно пронизывать живое дыхание жизни. Наши артисты должны воспитывать в себе качества такого актера, о котором мечтал Горький, качества артиста — сотворца спектакля.

Идеи Горького, предполагающие полное взаимное уважение и признание в содружестве драматургов с театрами, на мой взгляд, до сих пор еще не находят своей полной практической реализации. В жизни театров только частично осуществляется это содружество в процессе работы над незавершенными или завершаемыми совместно с автором произведениями. Так, например, работали мы увлеченно с Н. Виртой над спектаклем «Дали неоглядные». Содружество — это вовсе не деликатное и благодушное приятельство, это содружество требовательное, мужественное, по в то же время глубоко товарищеское. Много волнений вызывает проблема режиссерской смены. ГИТИС неплохо подготавливает режиссеров. Упомяну лишь несколько имен режиссеров, воспитанников ГИТИСа: Г. Товсто-

146

ногов, Б. Покровский, А. Гончаров, А. Искандеров, А. Гинзбург, А. Эфрос, С. Туманов, Б. Эрин, Г. Ансимов, А. Шатрин, Б. Львов - Анохин и многие другие.

Наши молодые режиссеры, лучшие из них, хотят творить, искать, открывать. Пусть подчас это получается несколько наивно. Сама тенденция подойти творчески, новаторски к своим обязанностям режиссера заслуживает всяческой поддержки, а это не всегда так бывает. Впрочем, виновниками неналаженных взаимоотношений с коллективами и руководителями театров бывают сплошь и рядом сами молодые режиссеры. Когда мы говорим сегодня о театральной этике, о требовательности и о передаче эстафеты молодому поколению, то мы хотим, чтобы наши молодые товарищи свою оснащенность понимали не как личное и неприкосновенное достоинство, которым можно кичиться, чтобы они умели уважать достойнейший труд деятелей искусства периферии, которые наслуживают глубокого уважения и настоящего восхищения. Если думать серьезно об ответственности на режиссерскую сцену, то нужно нам всем с помощью Министерства культуры обстоятельнейшим образом обсудить этот вопрос на специальном совещании и продумать конкретные меры для наиболее эффективного его разрешения. Увы, у нас подчас еще бытует точка зрения, что, поскольку общепризнанно, что актер есть основа театра, роль режиссера не столь уж значительна, мало того — иногда вредна. Некоторые артисты порой даже договариваются до того, что Станиславский принес больше вреда, чем пользы (!). В этом виноваты, конечно, вульгаризаторы «системы».

Настоящий режиссер обязательно должен быть педагогом, но для «большой режиссуры» этого мало. Мало быть лишь интерпретатором произведения, переводчиком его на сценический язык. Большая

режиссура приближается, скорее, к роли композитора. Таким режиссером-композитором был и Станиславский,

Станиславский отлично понимал, что у каждого большого художника есть свой особый, ему присущий стиль, его язык в искусстве. Поэтому, работая с художником А. Головиным, он дал ему задание в «Женитьбе Фигаро» увидеть Испанию глазами француза Бомарше. На данном примере я хотел бы остановиться потому, что в «Женитьбе Фигаро», одном из последних своих творений, Станиславский вдохновенно решал стилистическую образную задачу. Те, кто помнит спектакль, знают,

147

что это не был в обывательском смысле слова реалистический спектакль: декорации были условно нисаны, сцена вращалась на глазах у зрителя, костюмы были сделаны из раскрашенного холста. В этом богатстве, в этой свободе режиссерского и художнического решения Станиславский утверждал право режиссера на смелые поиски. И если актер сегодня не хочет быть только послушным исполнителем, то и передовой режиссер, режиссер-новатор, не просто рабски следует за автором, но находит свои средства образного выражения темы и содержания. Это очень важный пункт наших взаимоотношений с современной и классической драматургией.

И когда мы подходим к Шекспиру, мы не считаем, что его надо восстанавливать музейно, во всей неприкосновенности. Во многом Шекспир принадлежит вчерашнему дню и не звучит сегодня. Заставить его зазвучать как современного автора, погрузившись в мир его образов, в его время, вызвать Шекспира в сегодняшний день можно, только подойдя к этому творчески.

Может быть, говоря о режиссере-композиторе, я высказал довольно опасную мысль. Представляю себе, как начинающий режиссер или режиссер ремесленного толка, не имеющий что сказать в искусстве, подходит этак свысока к классике или к своему современнику-драматургу с дерзкой претензией режиссера-композитора. Но ведь раньше чем претендовать на высокую роль такого режиссера, творца спектакля, надо научиться глубоко читать драматурга, понимать его до конца, чувствовать и его мысль и его слово. Как часто бывает, что произносимые со сцены слова беднее написанных. Вы читали их глазами и представляли себе, как они должны быть произнесены, а в театре вы слышите обедненный текст. Убогое режиссирование искажает, уродует художественный замысел драматурга, к которому нужно относиться с предельным уважением.

Я не случайно говорю именно о тексте, о самом важном в искусстве театра. Снова и снова будут возвращаться к заботе о языке, о великолепном русском языке, который не используется на сцене во всем своем бесконечном богатстве. Это потому, что мы приучены и приучаем своих актеров много и о многом рассуждать и недостаточно страстно воспитываем в них художественный слух, зоркость восприятия действительности, вкус к поискам изобразительных средств, способных отражать эту действительность.

148

И здесь мы подходим к теме взаимосвязи искусства и жизни, к взаимоотношениям, которые существуют в театре между сценой и зрительным залом. Наш парод бесконечно одарен и чуток, зорок и восприимчив. У него необычайно развито восприятие искусства, он всегда распознает штамп. Наша молодежь остро реагирует на все новое, свежее. У нее сильна потребность в необыкновенном, увлекательном, силен протест против серого, скучного, обыденного искусства. И мы, советские артисты и режиссеры, зная это, чувствуя это, должны понять нашу ответственность за формирование зрительского вкуса, за формирование духовного мира наших зрителей.

А вкус — это больше, чем нам подчас представляется. Это чувство прекрасного, которое но взвесишь на весах, не измеришь в сантиметрах, не проверишь на ощупь. Но это нечто очень важное, дорогое, необходимое подлинному художнику. Это то, что отличает подлинного художника от плохого и посредственного.

У советского театра взаимоотношения со зрителями тесные и увлекательные. Мне кажется, их надо и дальше развивать как можно интенсивнее. Театры должны как можно шире включать зрителей в свою творческую работу, знакомить их со своими поисками. Этим они будут содействовать формированию вкусов зрителей. Только в тесном единении театра и зрителей, театра и народа может осуществиться настоящий подъем советского театрального искусства.

ДУМАЯ О ГЛАВНОМ

Говорить о главном, о том, что определяет на сегодняшний и день развитие советского театра, - значит говорить и о драматургии. О чем мы расскажем со сцены, кого мы покажем, какие взаимоотношения, какой круг интересов будет определять характеры людей, за что будем мы бороться своими спектаклями - все это решает прежде всего драматургия. Можно найти множество оправданий отставанию нашей драматической литературы от жизни. Не формальному отставанию, так сказать по срокам, — оно неизбежно, ибо на претворение фактов, увиденных в действительности, в произведения сценического искусства обязательно уйдет несколько месяцев. Речь не об этом. В торопливом стремлении поспевать за фактами наша драматургия порой мельчит. Пьесы превращаются в беглые зарисовки из журналистского блокнота, точно передающие события, факты, но лишённые обобщений. Но ведь не только о фактах, а о людях нам надо рассказывать со сцены, о событиях, отражающих главное в движении истории нашего государства «из вчера в завтра».

Я очень люблю это выражение К. С. Станиславского, который пользовался им в качестве педагогического термина, мне же оно кажется необычайно объемным, многозначным и широко применимым. Каждый человек имеет свою биографию, свое «вчера», определяющее круг его интересов, намерений, его стремлений «в завтра», так сказать «размах крыльев», душевную масштабность, человеческую ценность. Это относится и к писателю, поэту, художнику. Глубина его корней во вчерашнем дне и мощь его проникновения в завтрашний определяют содержательность и силу его таланта.

Проникновению в жизнь, слиянию с ней учит нас, актеров и режиссеров, творческий метод Станиславского. Верно примененный, он в процессе работы над спектаклем разоблачает пьесу, если она фальшива, не талантлива, не глубока, или помогает обогатить ее, раскрывая средствами театра подлинное жизненное содержание, заложенное в ней. Вот почему мне представляется, что тесная и глубокая дружба писателей и театров может помочь развитию нашей драматургии.

Мне уже приходилось рассказывать, как однажды поразил нас Станиславским. Театр в те дни принял к постановке одну из современных пьес, не помню точно — не то «Квадратуру круга» В. Катаева, не то «Страх» А. Афиногенова. С неверием шли артисты на первую репетицию. Что, мол, может рассказать о современном человеке Константин Сергеевич, замкнутый болезнью в тесных рамках своего Леонтьевского особнячка, незнакомый с интересами, которыми живет советская молодежь?! Какими же взволнованными, какими «перевернутыми» выходили исполнители после репетиции! Станиславский проявил великолепное понимание нашей жизни, самого сокровенного и важного в ней. Умение понимать, постигать, расшифровывать смысл событий, разгадывать внутренний мир человека — вот что увидели мы на этой репетиции. Думается мне, эти качества (не говоря о профессиональных актерских) стремился воспитывать Станиславский своей творческой методикой, умножающей человеческое дарование, зоркость художника, его восприятие и понимание действительности.

Все мы, зрители и артисты, хотим искусства большой правды. Мы хотим, чтобы наш театр, а следовательно прежде всего наша драматургия, показывал советских людей во всем их величии, со всеми теми новыми человеческими качествами, которые глубочайшим образом отличают их от людей вчерашнего

дня. Показывали их новую точку зрения на мир, их новые интересы, мысли, желания, намерения... Но ведь жизнь не только рождает новые понятия, она пересматривает старые — некоторые совсем отбрасывает, многим придает иное содержание. И каждого человека, образ которого мы хотим воплотить на сцене, мы должны ощущать в кругу близких ему новых или обновленных мыслей, образов и понятий.

Мы часто сетуем на то, что показанные на сцене советские люди духовно бедны. Да, мы не умеем еще рисовать широко, вольно и верно жизненные явления во всем их масштабе, раскрывать творческие процессы, определяющие эти человеческие характеры. Новые духовные «миры» людей создают новые интереснейшие взаимоотношения, вызывают к жизни новые чувства, похожие и непохожие на то, что бывало раньше. Когда мы говорим: любит, ненавидит, хочет, стремится, отвергает, борется, трудится, — это лишь словесная оболочка понятия. Понятия же, содержащиеся в этих словах для сегодняшних людей, резко отличаются от тех, которые вкладывали в них люди прошлых веков или вкладывает сейчас наш зарубежный идейный противник. Здесь, с моей точки зрения, огромная область для творческих раздумий художников, артистов, режиссеров и драматургов. И раздумья эти должны еще больше сблизить писателей и театры, стремящихся к решению единой проблемы.

Процесс сближения драматургов и театров должен протекать в свете решения величайших задач, диктуемых нам временем. Выполнение обязательств, которые берет на себя наше искусство, — быть воспитателем и вдохновителем народа — должно побудить нас к еще большей творческой близости. Ведь и советские артисты вместе со зрителями не хотят довольствоваться мелкими, фальшивыми, недостоверными образами, которые им приходится порой играть. Их возмущает разрыв между тем, что они видят в окружающей жизни, и тем, что им преподносится в качестве материала для творчества. Почему драматурги не передают тот размах чувств и мыслей, который поражает нас в наших современниках, создающих спутники и космические ракеты, осуществляющих планы, некогда казавшиеся фантастическими, живущих увлеченно, смело, взволнованно... А мы вынуждены со сцены рассказывать о душевно элементарных кустарях-одиночках, о перестраховщиках или «сухарях».

152

Мне понятны трудности, с которыми сталкиваются наши драматурги. Может быть, порой они боятся, что их мысли будут искажены при перенесении пьесы на сцену? Драматурги лишены возможности фиксировать в тексте интонации, подсказывать точные акценты, которые определяют верную расстановку сил в спектакле. Театру представляется возможность многообразного толкования пьесы. Может быть, именно эта боязнь неверного прочтения иной раз и диктует упрощенность, в свою очередь приводящую к примитиву, а следовательно, — к неправде?

Искусство имеет свои законы и свои задачи. Приведу несколько строк из статьи К. С. Станиславского: «...самую большую помощь в деле пропаганды эстетики в широких массах могут принести театры. Им даны самые богатые возможности, самые сильные средства для художественного воздействия на тысячи зрителей одновременно».

И далее:

«Люди идут в театр для развлечения, но незаметно для себя выходят из него с разбуженными чувствами и мыслями, обогащенные познанием красивой жизни духа».

Ни на минуту не надо забывать, что искусство театра обязательно должно быть увлекательным. Работа творческих коллективов в новых условиях — без государственной дотации, я уверен, вернет театру способность привлекать зрителей, вовлекать и увлекать их в мир своих идей и образов. Раз театр будет рассчитывать только на самого себя, ему захочется шире использовать разнообразные, свойственные лишь ему средства! воздействия на зрителей...

Хочу здесь затронуть еще одну существенную тему — тему целостности театрального искусства, тему обязательного для него единства. И в этой связи снова возвращаюсь к высказыванию Станиславского:

«Впечатления, получаемые в театре, неотразимы, потому что они создаются не одним только искусством актера, а почти всеми существующими искусствами, взятыми вместе; не одним человеком, а одновременно целой толпой участников спектакля.

Сила театра в том, что он коллективный художник, соединяющий в одно гармоническое целое творческую работу поэтов, артистов, режиссеров, музыкантов, танцоров, статистов, декораторов, электротехников, костюмеров и прочих деятелей сцены. Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздей-

153

ствует одновременно, общим дружным натиском на целую толпу зрителей театра, заставляя биться сразу, в унисон, тысячи человеческих сердец».

А в наших спектаклях сплошь и рядом бывает так, что один исполнитель своей игрой нарушает целостность спектакля, а следовательно, и наш метод и мощную силу целеустремленного искусства.

Целостность и цельность театра начинаются с целостности труппы, способной в своем единстве проникать в жизнь, сливаться с ней, воздействовать на нее. Мы часто забываем о художественной дисциплине. А между тем, чем больше будут повышаться требования к искусству театра, тем более сплоченной и единой должна быть труппа, тем более высокой должна быть и дисциплина в театре. В этой связи растет и значимость в спектакле массовых сцен, участники которых должны быть не статистами, а артистами, и значимость каждой эпизодической роли...

Идейно-художественное, организационное, морально-этическое единство театра является необходимой предпосылкой к достижению целостности спектакля. Необходимо поднять дух коллективности в практике наших театров. Большую надежду я возлагаю на сознательность наших художников сцены.

...В нашей стране все увеличивается число по-настоящему творческих театров, искусство которых зиждется на глубоком освоении реалистических традиций театром, являющихся подлинными лабораториями актерского и режиссерского творчества, накопивших интереснейший опыт совместной работы с драматургами. В таких театрах все чаще возникают и будут возникать новые формы сценических представлений, в которых будет сочетаться в синтетическом единстве искусство актера и режиссера, живописца и музыканта и, конечно, драматурга. Такие театры способны прокладывать пути к возникновению в нашей стране великого коммунистического искусства. И наша задача — искать новые пути развития этих творческих коллективов, искать смело, уверенно, целеустремленно — так, как нас учит Коммунистическая партия.

1959

154

РАДУЮЩЕЕ И БЕСПОКОЯЩЕЕ

На улице, где я живу, на днях появилась афиша: «При Доме культуры медеплавильного электролитного завода создается Народный театр. В театр принимаются все желающие, независимо от возраста и образования». Народный театр! Какое глубокое содержание таится в этих словах! О каких поистине гигантских сдвигах в развитии советской культуры свидетельствует рождение этих театров нового типа. И когда думаешь об их судьбе, об их значении в нашей сегодняшней жизни, обращаешься мыслью к первым годам революции. Какие задачи ставил тогда В. И. Ленин перед театром, что требовал от деятелей искусства? «...Приближения театров к народным массам и их социалистическому идеалу». Так было указано в историческом декрете «Об объединении театрального дела», подписанном Владимиром Ильичем сорок лет назад.

И вот я читаю на афише слова: «Народный театр». Эти театры особенно широкое распространение получили после XXI съезда, уделившего столько внимания вопросам культуры.

155

Дело это само по себе не новое — театральная самодеятельность существовала и раньше. Новое здесь в масштабах, какие принимает это движение, в энтузиазме участников этих коллективов, в тех требованиях, которые они предъявляют сами себе. Самодеятельный народный театр не может существовать как маленький замкнутый коллектив. Его основа — массовость. Ведь стремление выразить себя в искусстве будет охватывать все большие массы людей по мере нашего приближения к коммунистическому завтра.

Девиз этих театров — упорный труд, высокая дисциплина, стремление к совершенствованию мастерства. Отсюда регулярность, систематичность как основной принцип работы — систематичность занятий и репетиций, регулярность спектаклей — все то, что отличает настоящий театр.

Как известно, всякое новое дело легко погубить неправильными шагами. Мы стоим сейчас у истоков большого культурного начинания. Сделано уже немало. Но многое вызывает у меня не только радость, а и тревогу.

Ростки коммунистического искусства! Как радуют они нас, какую налагают на нас заботу о том, чтобы не зачахли они от засухи равнодушия, не погибли от лишней влаги неумеренных похвал, ненужных восторгов.

Все ли продумано до конца, все ли ясно нам и принципах организации народных театров, достаточно ли отчетливо представляем мы себе их судьбу, пути, которыми должны они идти? Не спешим ли мы подчас, объявляя народным театром только еще становящийся на ноги кружок и забывая, что искусство — это не однолетнее скороспелое растение, что его нужно выращивать долго и терпеливо. Все должно здесь измеряться меркой искусства! С тревогой я узнаю о том, что в таком-то месте запланировано создать в такой-то срок столько-то самодеятельных народных театров. Причем нередко авторы этих проектов в цифрах не стесняются...

Следует помнить ленинское выражение «Лучше меньше, да лучше», ибо в конечном счете «лучше» — самый верный путь к «больше». Один хороший самодеятельный театр способен вызвать к жизни еще десятки таких же ярких коллективов, а плохой, серый, ремесленный отвратит от искусства тысячи и тысячи людей.

А угроза серости и ремесленничества становится реальной, как только к делу приложат руку люди нетворческие, равно-

156

душные, больше всего озабоченные тем, чтобы отчет выглядел внушительно, чтобы все «галочки» было расставлено... Так появляются театры-скороспелки, ничем не отличающиеся от самодеятельных кружков, которыми они еще недавно числились. Что дает эта охота к перемене названия? Может быть, «на так безобидна, что о ней и не стоит говорить? Нет, она опасна, как всякое иное очковничество. Когда людям, приглашенным в театр, показывают прежний любительский спектакль, интерес к такому театру падает, а замечательная идея, прекрасный почин компрометируются.

Как уже говорилось, одним из признаков самодеятельного народного театра является систематичность его работы. Но ведь для этого надо накопить репертуар. А это под силу лишь большому коллективу, который в состоянии готовить одновременно несколько спектаклей. И очень опасно, когда маленький коллектив начинают, что называется, гонять в хвост и в гриву — здесь прекратится всякий творческий рост, возникнет профессионализация самого дурного толка.

Не меньшей опасностью грозят народным театрам парадные смотры, на которых соревнование порой вырождается в состязание, а дух доброжелательства и заинтересованности в искусстве подменяется завистью и даже враждебностью. К тому же эти смотры нарушают ритм студийной работы, вносят дух ажиотажа. Я не против смотров как таковых, но я категорически против шумихи, их сопровождающей. Смотры должны быть творческими отчетами, а не борьбой за «место», за премию.

Думая о рифах, которые встретятся на пути народных театров, хочется предостеречь своих товарищей-профессионалов от одной досадной, а сейчас уже просто опасной традиции. Я имею в виду захваливание, умиление, ненужные восторги по поводу той или иной работы самодеятельного коллектива. Ведь, что греха таить, сколько раз мы прощали и актерам и режиссерам самодеятельности ту или иную ошибку, срыв, успокаивая себя тем, что это, мол, любители, зачем же их расстраивать, лучше-то они, как видно, не могут.

И как здесь показательна история, случившаяся несколько лет назад на смотре областных драмколлективов в Москве. Шло обсуждение спектакля Рогачевского Дома культуры «Последние» М. Горького. Выступавший первым народный артист, давний энтузиаст самодеятельности, произнес традиционно хвалебную, очень доброжелательную речь. После него

157

взял слово тоже народный артист и начал так: «Играли вы, товарищи, плохо». Фраза его утонула в громе рукоплесканий участников постановки. После обсуждения они окружили его, говоря, что им обидно было слушать похвалы за работу, несовершенство которой было ясно им самим, что они ждут от мастеров искусств не снисходительно-доброжелательных похвал, а справедливой, изыскательной критики.

Да, настало время серьезно разобраться в процессах, происходящих в самодеятельности. В первую очередь речь, конечно, идет о процессах творческого порядка. Мне хочется обратить внимание на весьма симптоматическое заявление Б. Ященина, руководителя самодеятельного театра в селе

Бессоновка Пензенской области. Пережив радости большого успеха первых двух своих значительных спектаклей, их коллектив понял, что обольщаться этим нельзя, что необходимо вплотную заняться углубленной творческой учебой. Борьба с дилетантизмом, с любительщиной, кустарщиной — на этот путь становятся лучшие самодеятельные народные театры. Дух исканий, взыскательности, самокритики — залог несомненных успехов в будущем.

Профессиональные театры обязаны прийти на помощь народным. Прийти не благими пожеланиями, не добрыми словами, а делом.

Меня увлекает, например, идея создания так называемых народных театров-спутников, когда профессиональный театр берет на себя заботу о росте, о совершенствовании ставшего ему близким, родным самодеятельного театра.

Здесь мне вспоминаются рассказы жителей села Нерль о том, какое горячее участие принимал в свое время в жизни сельского драматического кружка их земляк Юрий Михайлович Юрьев. Он помогал им репетировать, снабжал их литературой, костюмами, гримом и даже сам играл в их спектаклях! По инициативе Юрия Михайловича в селе Нерль был построен отличный клуб, в котором до сих пор с успехом выступает согретый его любовью драматический коллектив. Это делал один человек, а сколько может сделать целый театр, по-настоящему увлеченный этой огромной и светлой целью!

За примерами ходить недалеко. Уже много лет ведущие актеры новосибирского театра «Красный факел» руководят кружками художественной самодеятельности в рабочих клубах. Благодаря их помощи некоторые театральные коллективы уже

158

приблизились по мастерству к профессиональным и заслуженно получили звание народных театров.

Недавно на сцене МХАТ драматический коллектив завода «Красный пролетарий» показал пьесу В. Розова «В поисках радости!».

И этот общественный просмотр нового спектакля самодеятельного драматического коллектива станкостроителей на сцене МХАТ не был случайностью. Вот уже около десяти лет завод и театр связаны крепкой дружбой.

Разве это не пример для нас!

Что же должны представлять собой народные театры?

Я согласен с А. Арбузовым, который говорил, что они должны в первое время носить характер студии, воспитывать своих актеров, художников, осветителей.

Да, именно со студий надо начинать! Я не знаю другого пути для воспитания и закалки коллектива, для того чтобы он стал подлинным театром.

Будущее народных театров во многом зависит от того, кто будет ими руководить. Над этим сейчас следует подумать самым серьезным образом. И не столько думать, сколько действовать. Время не ждет. Необходимо использовать все, что удалось накопить за первое время работы народных театров. Разве не плодотворно начинание профсоюзных работников Челябинского тракторного завода, создавших курсы по подготовке руководителей художественной самодеятельности? Такие курсы и семинары возникают и в других местах. Легко предвидеть, что число их будет расти и расти. И как велика ответственность профессиональных режиссеров, актеров за то, чтобы эти курсы работали с наибольшим эффектом, чтобы они стали настоящей школой для талантливых людей, отдающих свои силы, досуг благородному делу воспитания масс посредством искусства сцены.

В домах народного творчества возникают сейчас постоянно действующие консультационные пункты для режиссеров и членов трупп народных театров. Здесь тоже необходимы наша повседневная помощь и поддержка.

Очень важно, чтобы студийная работа в самодеятельных театрах велась на высоком уровне, чтобы руководили занятиями люди творческие, квалифицированные, чтобы артисты народных театров выработали в себе потребность много читать и размышлять, чтобы они следили за специальной литературой.

159

Мы должны помочь нашим народным театрам-спутникам овладеть профессионализмом, воспитывать уважение к театру я в самом коллективе и в массе зрителей. Прав был Н. Погодин, говоря, что различие между профессиональным и самодеятельным театром не принципиальное, что оно заключается лишь в

том, что у одних — это основная профессия, а у других пристрастие, которому они уделяют свой досуг. Но в том и другом случае их труд имеет смысл лишь тогда, когда это подлинное искусство, когда к решению творческих задач люди подходят, вооруженные опытом и знанием.

Дружба между профессиональной и любительской сценой должна крепнуть изо дня в день. В этом залог успеха развития народных театров. А возможности их поистине безграничны!

Ведь это только начало!

Давайте же, говоря словами Д. И. Писарева, представим «воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться...».

Воображение рисует мне колхозный или заводской Дворец культуры со своим театром, литературным кружком, киностудией, телевизионным центром и радиоузлом.

Картина эта столь же заманчива, сколь и реальна. Все зависит от нас. От нашей любви к искусству, от нашего упорства, от нашей воли, от нашего желания еще больше приблизить театр к народным массам.

1959

160

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД СОВЕТСКОЙ ПЬЕСОЙ

Сегодня мне представляется особенно важным найти то существенное, общее, что характерно для работы над современной пьесой в советском театре, кем бы из режиссеров она ни осуществлялась. Советским режиссерам важно не столько разъединиться по признакам индивидуального своеобразия, сколько объединиться в понимании сегодняшних задач искусства. Понимать необходимость такого объединения — значит стремиться в творчестве к методу социалистического реализма, который можно и должно противопоставить в многообразии его индивидуальных проявлениях как нечто целое и единое искусству дореволюционного русского театра и современному театру буржуазного мира. Определить сущность, признаки, конкретные свойства этого метода — наиболее важная наша задача.

Тридцать два года, прожитые советским театром, — это не просто накопление качества, театральных познаний, всяческих новшеств и улучшений, это целостный, огромный период становления советского театра.

161

В самом деле, если мы попробуем по элементам разобраться в содержании понятия «советский театр», мы увидим, что речь идет не о совершенствовании ранее известного, а о принципиально новом, заново возникшем. Пусть мы до сих пор еще говорим о «хорошей» и «плохой» игре и в пашен критике и оценках пользуемся подчас, обычном, издавна заведенной терминологией, но так же, как мы сейчас можем говорить о социалистическом человеке, о человеке новой формации, отличая его от человека несоветского, так же точно мы должны отличать старый, дореволюционный и современный буржуазный театр от театра советского.

В первую очередь это отличие определяется разностью целей, разностью взаимосвязи театра и зрителя и отсюда — разностью метода и репертуара.

О чем говорил старый, обывательский, буржуазный театр? О мелких домашних добродетелях, комнатных чувствах, торгашеских интересах. Он вызывал сентиментальные, дешевые слезы и краткую, пустую радость.

Конечно, я имею в виду средний, типичный дореволюционный русский театр. Было бы огромной ошибкой недооценивать слагавшуюся десятилетиями школу реалистического, правдивого русского театра.

История Малого театра с его замечательными актерами Щепкиным, Ленским, Ермоловой — это борьба за идейность искусства, за национальный театр, за реалистическую правду и чистоту. Островский, которого обычно даже театроведы расценивают исключительно только как драматурга, был настоящим реформатором, идеологом русского театра. Когда читаешь его высказывания о театре, они поражают глубиной, силой, жизненностью. Многие из них звучат так, как если бы они были высказаны в наши дни. Островский во многом предвосхитил учение Станиславского, которое должно рассматривать как

завершение борьбы передового русского театра за демократичность, за понимание высоких просветительских задач искусства, за реализм, за право вторгаться в жизнь и перестраивать ее. Малый театр и его школу и особенно МХАТ и гениальную систему Константина Сергеевича Станиславского можно рассматривать как подготовку, естественное творческое обоснование, как предпосылку развития и расцвета современного советского театра. Наш театр призывает людей к борьбе за великие идеалы Ленина. Он раскрывает величие коллективного челове-

162

ческого сознания, вторгшегося в действительность и сноси волей создающего новую историю человечества. А раз это так, то совершенно очевидно, что наш театр не просто лучше, но принципиально иной, чем тот театр, который существовал до Октября. Это театр, который в первую очередь устанавливает особые взаимоотношения со своими зрителями. Это не театр развлечения или эстетствующего снобизма. Советский зритель ждет сегодня от своего театра покоряющей силы, художественной мудрости, высокого государственного разума.

Коллектив театра — это объединение советских художников, связанных общностью творческих устремлений, это не простое собрание людей, а целостный, единый организм. Отсюда и качество, вернее — сущность театрального искусства, созданного на основе нового, современного советского сознания, свободного и целеустремленного, оплодотворенного великими идеями Ленина. Однако в практике наших театров еще много такого, что не может быть причислено к действительно передовому, что тащится от старого, дряхлого наследия и подчас только гримируется под новое. Нам сейчас важно зорко различать границы нового и старого, различать их и в творческих приемах, и в педагогической методике, и в психике актера, разоблачать, преследовать и нещадно громить все это гниющее старье.

Передовой советский театр — это боевой театр, театр сосредоточенного идейного насыщения, разящей и вдохновляющей силы. Если мы вспомним, какую политическую силу представлял советский театр в дни Великой Отечественной войны, когда он вдохновлял советских людей фронта и тыла на борьбу с врагом, когда он образно вскрывал сущность советского патриотизма, помогал людям сохранить бодрость и волю к победе в самые трудные дни их борьбы на честь и славу Родины, если мы вспомним его окрыляющую помощь в борьбе советского народа за осуществление пятилеток, за идейную чистоту человеческого сознания, если мы представим себе мысленно весь круг интересов, тем, сфер воздействия, которых касается современный советский театр, то мы должны будем признать, что он уже сегодня осуществляет огромную политическую деятельность. И это его воспитательное значение, конкретное, целеустремленное, воинствующее, и есть его новая сущность, его назначение, его великое достоинство, его будущее.

Такой театр предполагает актера, у которого высокая техника виртуозного мастерства подчинена задачам государствен-

163

ной значимости; это не может быть актер-исполнитель, «послушный воск» в руках режиссера, не умный, не образованный, пошлый мещанин и обыватель, самодовольный позер или одержимый фанатик. Это также и не сухой, расчетливый аналитик, начетчик, бездушный формалист или эстет. Это не одиночка, занятый споем личным успехом. Новый, советский актер — это поистине; «слуга своего народа». Участник великого дела построения коммунистического общества в нашей стране. Советский театр — вдохновитель и воспитатель своего народа.

Мое несколько отвлеченное вступление мне было необходимо, чтобы сделать понятной цепь рассуждений о работе над современным спектаклем. В сущности, следовало бы конкретно рассказать о том, как я работал над той или иной постановкой. Но у меня нет обычая записывать свою работу: не сохранились ни предварительные записи замыслов, ни последующие анализы проделанной работы. Лишь когда я сейчас стараюсь вспомнить прошлые спектакли, я не могу восстановить процесс работы, не могу возобновить в памяти детали спектакля. Остается только общее, основное о каждой постановке, и мне легче сейчас, отдавая себе отчет в прожитой мною творческой жизни, уловить эти изменения в подходе к советскому репертуару от первых моих спектаклей к сегодняшним. И в этой линии развития моего понимания современной темы, требований к театру, к самому себе в советском спектакле я, в сущности, нахожу основание для моих принципиальных утверждений о том, что советский театр сегодня — это театр не просто новый, качественно отличный от дореволюционного, но принципиально,

глубоко, разительно иной. И это новое понимание современного советского театра определяет всю систему театра, все те сдвиги в режиссерско-педагогической методике, которая у меня первоначально была ученически-мхатовской с вахтанговским уклоном к театральности, а сегодня приобрела возникшую в практическом опыте самостоятельность.

В этом утверждении нет самоуверенного убеждения в том, что мои сегодняшние работы лучше предыдущих. Возможно, что в ряде сегодняшних работ мне не удалось добиться осуществления поставленных перед собой задач, и в этом причина их несовершенства. Сделанные же прежде работы во многом, по признанию широкой театральной общественности, удачно разрешили поставленные в свое время творческие задачи. Важна не удача того или иного спектакля, а различие между

164

идейно-творческими задачами, поставленными театром, различие, более глубокое, нежели удача или неудача того или иного спектакля.

Я хочу, чтобы меня правильно поняли. Мы прекрасно знаем, что может быть более талантливый, более яркий, но незначительный, несодержательный спектакль. И может быть не счет, удавшийся, не доведенный до конца, недостаточно яркий, но глубокий и сложный по замыслу спектакль.

Я вспоминаю свою первую постановку современной пьесы «Простая вещь» Б. Лавренева. Это было в молодой студии, основанной мною в 1924 году и носившей название Театра-студии под руководством Ю. А. Завадского. В этой студии воспитались и выросли такие актеры, как В. П. Марецкая, Н. Д. Мордвинов, Р. Я. Плятт, О. Н. Абдулов. Театр начал с классики, и лавреневская «Простая вещь», осуществленная молодой студией в 1927 году, к 10-летней годовщине Октября, в сущности, была первой серьезной, ответственной работой молодого театра над советской пьесой. Это была несомненная удача. Великолепно, сильно, остро, талантливо сыграл Соболевского Н. Д. Мордвинов. Это был образ врага, решенный выразительно, и я бы сказал — несколько декоративно. Но было ли это глубоким проникновением в сущность белогвардейщины, представителем которой являлся Соболевский? Играл бы Мордвинов Соболевского сегодня так, как он сыграл его тогда? Я убежден, что сегодня Мордвинов нашел бы, может быть, менее эффектное, но более глубокое решение этой роли.

В спектакле Соболевскому противопоставлен Семенухин, подпольщик-коммунист, человек ясного сознания, способный политически верно оценить каждую конкретную ситуацию. Этот образ в спектакле вышел бледнее прежде всего потому, что он был режиссерски недораскрыт.

Когда я сейчас мысленно восстанавливаю спектакль, вспоминаю, как мы его строили, что мы в нем искали, какие черты характера или отдельные характеристики нам казались решающими, я вижу, как все это было элементарно. Я убежден, что сегодня и мне, и Мордвинову, и советскому зрителю образ Соболевского, осуществленный театром в «Простой вещи», показался бы наивным не в силу незрелости актерского искусства раннего Мордвинова, но по своей трактовке, по тому, что мы сумели тогда рассмотреть в жизни этого образа. Мягкий кошачий шаг, полированные ногти, роковые глаза, стальная бес-

165

страстность жестких интонаций — все это сегодня, воскрешенное живой памятью, кажется наивным, детским лепетом.

Сейчас мы с других позиций подходим к раскрытию роли в спектакле. Разросся масштаб понимания роли. Может быть, этот масштаб, осознанный нами как заданная современному театру творческая задача, еще не по плечу и отдельным актерам и театру в целом. С этой задачей, в силу сложности, театр, может быть, не всегда или не полностью справляется. Но она сегодня стоит на очереди. Она является основным смыслом и целью нашего современного советского искусства. И мы должны это понять, ощутить со всей силой и убежденностью. Если в ранних спектаклях меня занимали в первую очередь постановочные моменты, которые мне казались почти равнозначными актерскому исполнению по сложности и своему месту в общем зрительском восприятии спектакля, то сегодня они отходят на второй и даже на третий план. Их должны вытеснить мощная воля, мысль, целеустремленность живого, действующего на сцене актера-человека.

В «Простой вещи» театр увлекала сюжетная линия, драматургически напряженная история о том, как, перерядившись французом Леоном Кутюрье, подпольщик Орлов стремится выручить из беды принятого за него крестьянина. Напряженная авантюристность, роковые встречи, мнимое опьянение,

манжеты с надписями, контрразведка с ее дураком полковником — вот весь нехитрый арсенал спектакля. Но, конечно, и тогда главной причиной успеха спектакля были его идейность, стремление театра на основе талантливой повести Лавренева раскрыть тему «простой вещи» — преданность большевика своему партийному делу, верность революционному долгу.

Увлеченная, талантливая работа режиссера спектакля Н. П. Хмелева с актерами велась в основном в русле психологического раскрытия событий. Мое участие как сорежиссера, по-видимому, придало всей работе тот налет некоторой театральной остроты и выразительности, который в конечном счете и определил образ этого спектакля. Был ли этот спектакль большой правдой жизни? Конечно, нет. Я совсем не собираюсь сейчас развенчивать эту работу молодой студии: в нее было вложено столько горячности и жизненных творческих сил, столько любви, искренности, труда, азарта, что и сегодня о нем вспоминаешь взволнованно и благодарно. Это была первая встреча моя и моих учеников с современной темой.

166

Я вспоминаю сейчас сложнейшую работу над «Любовью Яровой» в норный год пребывания театра в Ростове. С самой маленькой сценической площадки в Москве — на самую большую в Союзе, и еще такую трудную, с отвратительной акустикой, которая потребовала специального акустического режиссерского расчета: говорящего актера каждый раз надо было располагать лицом к публике, конечно, стараясь, чтобы зритель этого не ощущал. Незначительный поворот в сторону, вбок — и сидящим в зале уже ничего не слышно. Необходимость такого расчета, естественно, осложняла работу и в известной мере поглощала режиссерское и актерское внимание. Однако не это сейчас важно. В «Любови Яровой» Мордвинов ярко и талантливо играл Ярового, но некоторые черты Соболевского еще сохранились в нем, еще осталась внешняя характеристика врага: некая демоничность повадок, преувеличенная холодность рассчитанного злодейства. Роль Любви Яровой играла В. П. Марецкая. Но и ей не хватило в этой роли глубины и политической страстности. Л Яровой она не сумела раскрыть те черты героической советской женщины, которые впоследствии нашли такое полное, волнующее выражение в ее исполнении Вари («Встреча в темноте») и в лучших ее ролях в кинофильмах: «Член правительства», «Она защищает Родину», «Сельская учительница».

Да, конечно, трудности ростовской сцены, необходимость преувеличенной выразительности мешали сосредоточиться на главном, отвлекали от него. Внутренний духовный мир событий подменялся декоративно-театральным показом, и тут, в сущности, возник вопрос о влиянии размеров зрительного зала на искусство актера. Я помню, как в пашей маленькой студии мизансценой становилось тончайшее движение актера, быстрый взгляд, едва уловимая улыбка, комнатные подробности мимики. На ростовской сцене поворота головы было недостаточно для того, чтобы акцентировать кусок: детали, полутона растворялись в пространстве. Оперная преувеличенность интонаций и жеста, убивавшая возможность правдиво, органично существовать в психологически обыденной ситуации, вывихивала актера, ставила перед ним исключительно трудные, а подчас и непреодолимые задачи.

Ростовом завершилась 15-летняя судьба Театра-студии под руководством Ю. А. Завадского. В 1939 году вместе с группой моих лучших учеников я вошел в состав театра имени Моссовета-

167

та. Первой моей постановкой советской пьесы на сцене этого театра была афиногеновская «Машенька» (1940) 1.

Годы Великой Отечественной войны были для советского театра, для театра имени Моссовета и для меня как его руководителя годами решительного пересмотра многих, давно усвоенных позиций. Мы глубоко и заново осознали ответственность театра перед жизнью, перед народом. Это чувство как бы по-новому открыло глаза советскому художнику на место искусства в жизни Советской страны, на средства и методы самого искусства.

Мысль и воля, целеустремленная, стойкая, воинствующая, стали основным содержанием советского театрального искусства. Просто, ясно поставленные вопросы, проблемы сегодняшнего дня (наиболее характерным спектаклем этого периода является «Фронт» Корнейчука) на время как бы отодвинули на второй план психологическую пьесу.

Но вот появилось «Нашествие» Леонова. Психологическая тема снова возникла в театре, но приобрела новое качество — внутреннюю напряженность, боевую страстность. Спектакль «Нашествие» для меня и для актеров явился одним из наиболее принципиальных и важных, можно сказать переломным. Автор поставил перед актерами сложные и глубокие задачи. В леоновском «Нашествии» легко скатиться к увлечению странностями, своеобразием, порой чудачеством отдельных характеров, если не распознать глубокую правду и жизненность общего замысла произведения, если по суметь добраться до истинных причин жизненно обоснованного, реалистически воспроизведенного автором лихорадочного существования людей в страшные дни немецкой оккупации. Работа над этим спектаклем потребовала от театра пересмотра ряда своих исполнительских приемов. Она поставила актера перед необходимостью заглянуть в себя поглубже, что возможно только в сосредоточенном и увлеченном творческом состоянии. Эта работа разбудила в актерам живые чувства, их кровную связь с народом. Истинная народность леоновского творчества но сразу далась театру. Талантливые режиссеры спектакля О. И. Пыжова и Б. В. Бибииков верно почувствовали сущность и характер пьесы и провели

1 См. статью «Встречи с А. Н. Афиогеновым» в настоящем сборнике, стр. 225.

168

чрезвычайно плодотворную и необходимую предварительную работу с актерами в период эвакуации в Казахстане. Но потребовалось еще много времени и труда, чтобы добраться до того окончательного варианта, который был показан уже в Москве. Пришлось произвести ряд актерских замен. Конечно, и этот окончательный вариант далеко, на мой взгляд, не равноценен пьесе и не вскрыл все ее возможности. Я как режиссер, исполнители спектакля и весь коллектив нашего театра расцениваем работу над «Нашествием» как одно из самых значительных событий в жизни театра, прежде всего потому, что эта пьеса потребовала от актеров увлеченности и сосредоточенной политической страстности.

В пьесе А. Штейна «Закон чести» академик Верейский говорит: «Равнодушным людям нечего планету засорять». Это особенно применимо по отношению к работникам искусства. Равнодушному, несомненно, не сыграть леоновских образов, не понять их, не приблизиться к духовной атмосфере, к обострению всех чувств и желаний, к тому духовному подъему, который составляет истинную сущность событий и людей «Нашествия». Повторяю: не «душевные переливы», не узорчатость рисунка, а верность, народность, сила увлекли нас. Так возник в спектакле замечательный Фаюнин Ванина, одно из лучших актерских достижений этого поразительного художника. В образе Фаюнина как бы слились воедино характерные черты мелких и крупных предателей, иудушек, подлых изменников, трусов, вся гниль, весь смрад последышей старой царской России — в необычайно остром, индивидуально неповторимом актерском решении.

Я не буду здесь подробно говорить о других исполнителях спектакля, хотя все же не могу обойти Федора — Астангова, как мне кажется, в основе своей очень близкого к авторскому замыслу, может быть, несколько менее русского, чем того-хотел автор, но убедительного лихорадочной напряженностью своей душевной жизни.

Главная задача режиссера состояла в том, чтобы в этой сложности и напряженности столкновений и характеров сохранить верное и отчетливое звучание центральной темы спектакля, темы глубочайшего, исконного патриотизма русского человека, выросшего в советское время и приобретшего новое содержание, новую внутреннюю ценность, иначе говоря, темы советского патриотизма. Я остановился подробно на «Нашествии» потому,

169

что этот спектакль явился значительнейшим этапом в развитии театра, в его понимании своих задач в решении советской темы. В леоновском «Нашествии» психологичность и глубина в трактовке темы — не самоцель, не замкнутое в себе искусство, а только средство, жизненна» фактура событий, социально осмысленных, насыщенных идейной страстностью, политической целеустремленностью. Это не значит, что до «Нашествия» в решении советской темы театр избегал психологической правды в решении образов и событий. Даже во «Фронте» Корнейчука, пьесе, написанной памфлетно, театр стремился основных героев

этого произведения решить предельно правдиво и убедительно. А «Русские люди» Симонова, превосходная пьеса, которая несомненно еще вернется на советскую сцену, требует от театра показа сущности русского характера во всей его красоте, чистоте и силе, следовательно, может быть решена только театром, умеющим вскрыть душевный мир человека. Если я выделил «Нашествие» как особенно существенный, этапный спектакль, то это потому, что, в отличие даже от Симонова, Леонов создает столь сложный рисунок душевных переживаний своих героев, что порой «душевные переливы» (пользуясь выражением Леонова) как будто составляют самую суть его пьесы. И ошибка многих театров, не понявших этой особенности пьесы, а может быть и не справившихся с ней, заключается в том, что театр либо упрощал Леонова, либо, запутавшись и переплетая человеческих взаимоотношений леоновского мира, лишал пьесу идейной ясности, а следовательно, и политической силы, искажая Леонова, давал основание; своей трактовкой упрекать его в «достоевщине».

Мне хочется остановиться на послевоенных работах театра. Чрезвычайно интересной, поучительной, содержательной была работа театра с А. Софроновым над пьесой «В одном городе». Поэт-лирик оказался в драматургии комедиографом с сатирическим уклоном. Первый вариант пьесы, безусловно талантливый и острый, грешил чрезмерным авторским стремлением написать смешную пьесу. Эта погоня за смешным шла во вред правдивому показу современности. Работа театра с драматургом была направлена к тому, чтобы пьесу сделать по-настоящему правдивой, а следовательно, и действенной. Естественно, просто живут и действуют герои пьес Софронова, паши современники. И вот интересно, как не сразу актерам далась эта простота. Театру пришлось пересмотреть свое пони-

170

мание психологической глубины и верности, понять, что так называемые переживания еще не являются синонимом подлинной психологической правды. Театральная преувеличенность, стремление к интонационному подчеркиванию значительности переживаемого, соблазнительные для иных актеров, тут были резко противоположны. Излишний психологизм обнажал оторванность актера от жизни, потому что штамп есть не что иное, как потерявшее связь с жизнью ремесленничество. Там, где связь с сегодняшней, новой жизнью потеряна или ослабла, невольно возникает погоня за театральным. В частности, великолепный артист П. И. Гсрага, стремясь к максимальной, но неизбежно условной выразительности, наделил своего Ратникова (в первый период своей работы над ролью) тупостью, чванством и глупостью. Это был очень яркий, но карикатурный и нежизненный образ. Не надо думать, что понимание действительности и чувство правды зависят только от жизненной настроенности актера. Гсрага был абсолютно убежден, что он правильно создает образ. Талантливый актер, честный гражданин, он не различил в себе черт некоторой художественной отсталости, тормозящих возможность нового понимания современности.

Чувство нового — это не просто поверхностная наблюдательность и умение внешние признаки нового выдать за сущность. Такой путь не приемлем для советского театра — это путь формальный, естественно сосуществующий с натурализмом. Знание жизни, то, что сегодня становится решающим условием действительных творческих достижений, не может быть поверхностным. Знание жизни, глубокое, истинное понимание ее возможно только тогда, когда художник не противопоставляет себя ей как посторонний наблюдатель, а живет этой жизнью и сливается с ней, когда он таком же, как и все настоящие советские люди, труженик и строитель, когда его сознание пронизано великим учением нашей партии. Партийность театра есть прямое выражение понимания театром тех великих задач, которые поручены ему сегодня народом. В сущности, только с этих позиций и можно оценивать работу драматурга и работу театра. Так называемый эстетический критерий исполнения ни в коей мере нельзя выдвигать как самостоятельный, замкнутый в себе критерий. Он приобретает конкретность только в своей органической связи с партийной целеустремленностью, с идейной боевой насыщенностью нашего искусства.

171

И если я сегодня пытаюсь осмыслить свой личный режиссерский путь, то он мне представляется так: от самодовлеющей психологической глубины рисунка, от поисков своеобразных человеческих состояний, переживаний, от увлечения театром как самоцелью, если угодно — от утверждения, что любое искусство несет в себе подлинные элементы благородства и света и тем самым полезно и нужно советской действительности, к пониманию более конкретного назначения искусства, к пониманию

психологического искусства только как средства выявления больших социальных тем. И отсюда пересмотр методологии, пересмотр всей системы внутритеатральных творческих отношений и приемов театральной педагогики. И наконец, понимание театра как партийного дела. И все мои педагогически-воспитательные методы имеют целью прежде всего вскрыть в актере партийную зоркость и целеустремленность в решении стоящих перед ним задач. С этих позиций должно пересматривать и развивать и систему К. С. Станиславского. Если в системе Станиславского мне раньше нравилась формула: сознательными средствами — к подсознательным творческим процессам, и в этой формуле — призыв к таинственному, подсознательному, если на следующих этапах сознательное стало доминировать, то сегодня в ней должно поднять сознательное на такой высокий уровень, когда оно из рационально сухого, а следовательно рассудочно холодного, превратится в подлинно творческое, насыщенное всей полнотой жизненной зоркости и острого слуха художника-партийца, строителя коммунистического общества.

Театр — коллективный художник. Каждая клетка этого организма, каждый живой человек, составляющий этот коллектив, должен быть ответственным за содержание искусства, осуществляемого коллективом в целом. Сегодняшний театр не потерпит в своей среде актеров-недоучек, «актеров нутра», подменяющих подлинный ум глубокомыслием, подлинную страстность животным темпераментом, духовный подъем ложной, трескучей патетикой, актера — ремесленника и дилетанта, который засорял старый русский театр, оскорблял великое назначение театра.

Советский актер сегодня — это передовой человек своего времени. Он упорно и настойчиво вооружается глубоким пониманием творческих процессов. Он изучает историю партии и марксистско-ленинскую диалектику, познает законы истори-

172

ческого развития общества в свете марксистско-ленинского учения. И это новое его сознание определяет качество его искусства. Конечно, есть еще и в нашем советском театре рецидивы идейного отставания. Еще сталкиваешься с каким-то старомодным непониманием того, что происходит сейчас в мире, в Советской стране, в советском театральном искусстве. Вдруг обнаруживаешь в высказываниях и в процессе творческой работы театра остатки старого сознания, старых эстетических предрассудков и приемов работы: актеры вытаскивают из своей памяти устаревшие образы, прокисшие наблюдения и выдают их за знание жизни. Наблюдательность и рост актеров подчас отстают от «стремительных темпов современной жизни, и это жестоко мстит прежде всего им самим, спектаклю и советскому театру в целом.

Если в системе Станиславского не так давно нам прежде всего казалось важным отыскивать линию физических действий роли, то сегодня в последовательном развитии их нам чрезвычайно важно жить тем, что у Станиславского называется сверхзадачей роли. Сквозное действие. Но ради чего оно? Вот это ради чего, эта целеустремленность, — не просто литературное определение, но понятое органически, всем актерским существом, становится сейчас существенным, определяющим искусство советского театра.

Повторяю, высокая, одухотворенная интеллектуальность, волевая целеустремленность, — вот те свойства, которые сегодня мы любим в современном человеке, в современном художнике и актере, вот те свойства, которые и определяют его творчество.

Воображение! Вне воображения нет творчества — это аксиома. Но сегодня нам важно понять, что актерское и режиссерское воображение, оторванное от жизни, не направляемое разумом и наблюдательностью, не целеустремленное, не сосредоточенное, растрепанное и безудержное, нам не нужно. Воображение, насыщенное страстностью понимания, нацеленное на осмысливание действительности, на предугадывание завтрашнего дня, воображение, основанное на правильном понимании прошлого, страстно верующее в завтрашний день советской действительности, устремляющее нас к коммунизму, — вот то конкретное понимание вдохновения и воображения, которое обязательно сегодня в нашем театре.

Партийность искусства — это его содержание, его методика, цель, сущность. До сих пор это простое, казалось бы, такое ясное положение не стало еще полноценным содержанием нашей

173

сегодняшней творческой жизни. Вероятно, этим и можно объяснить то, что отдельные наши театры (в частности, и театр имени Моссовета) при наличии огромной потенциальной творческой силы все еще часто топчутся на месте, не достигают тех результатов, к которым обязывает их народное доверие.

Я не теоретик, не театровед, не театральный критик, а практический работник театра и не претендую на точность формулировок, но мне представляется необходимой и своевременной постановка вопросов, затронутых в этой статье. Конечно, недостаточно ставить вопросы, их надо разрешить. В рамках краткой статьи мне самым существенным казалось поделиться своим творческим опытом как обоснованием моих обобщений. Но это чрезвычайно трудно, ибо творческий педагогический опыт всегда конкретен.

Вот почему удивительно четко сформулированные высказывания и советы Станиславского нередко бывали неверно прочитаны, неверно трактованы. Не надо забывать (а у нас это порой случается), что конкретность педагогики вовсе не в очевидности быстрых результатов. Как часто мы ошибаемся, приветствуя не глубокие, но видимые успехи, не умеем различать в неэффектной черты подлинности, не имеем терпения и мудрости ждать, поверхностное принимаем за новое, оригинальничание — за самобытность. Это относится и к нашей оценке ученических работ. Не следует забывать, что если паша молодежь учиться, то мы, старшие; поколение, переучиваемся, и это не такой простой процесс.

Неумение видеть новое, применение старых, отсталых критериев к оценке произведений искусства — довольно частое явление в нашей практике. Это связано с использованием устаревших педагогических приемов воспитания актера, приемов, возникших в период увлечения режиссерским решением, прежде всего посредством мизансцены жеста, так называемой внешней выразительности. Эти рецидивы формального подхода уводят смысловое значение, идейное содержание роли и пьесы в целом как бы на второй план и связаны с недооценкой авторского текста, с недооценкой звучащего на сцене слова.

Вообще надо признать, что мы до сих пор еще чрезвычайно мало ценим авторский текст и неглубоко работаем над ним. Сравнительно небольшое количество режиссеров-речевиков основывает свою работу на несколько подновленной методике Сергея Волконского, давно во многом устаревшей, и на субъек-

174

тивно, неотчетливо систематизированных традициях речевой культуры московских и ленинградских театров.

Мы недооцениваем в методике Станиславского его заботу о речи и слове. Увлеченные методом физических действий Станиславского (кстати говоря, также весьма произвольно и односторонне трактуемым), мы забываем, что во все периоды своих творческих поисков Станиславский первым и основным в искусстве актера считал мысль и рожденное мыслью слово.

Не аморфная болтовня, а действенное, мощное, насыщенное чувством, образное художественное слово, цепь слов, взаимосвязь их, живая текучесть словесной ткани, вернее, не ткани, а самой жизни, в потоке целеустремленных мыслей-слов — вот истинная и первая сила актерского искусства, вот его наиболее мощное средство воздействия.

Если напечатанное, а следовательно, как бы лишённое интонации слово в определенных текстовых сочетаниях приобретает образную, живую интонацию (возьмите пушкинские стихи, прозу Гоголя, Чехова, Горького, возьмите произведения талантливых современных поэтов и прозаиков), то осязаемая чутким читателем интонация печатного текста неизбежно произвольна. Театр же эту интонацию рождает вслух, он создает музыку интонаций, которая придает слову, потоку слов новый смысл, новое добавочное содержание.

Мы должны признать, что в нашем современном театре подчас у лучших его представителей, произнесенное звучит беднее написанного. Воображаемая читателем интонация богаче актерских интонаций. Так часто мы слышим со сцены обедненного Островского, Чехова, Горького. А ведь задача театра, задача передового советского театра — вскрыть недослышанные интонации, заставив их звучать, вскрыть недопонятые мысли и подтексты, вернее озвучить авторские образы, стоящие за словесными знаками.

То, о чем я сейчас говорю, — огромнейшая область актерского мастерства, досадно недооцененная современным театром. Наша режиссура и актеры больше чем о слове думают о мизансцене. Я ни в коей мере не хочу принижать значение мизансцены, но, к сожалению, та мизансцена, о которой думает большинство театров и актеров, касается внешней стороны, поверхностной и сомнительно понятой «выразительности», которая приводит к шаблону, штампу, лишает спектакль глубины, силы, прозрачности. Ведь мизансцена и текст должны как бы

просвечивать внутренним смыслом, а они подчас подменяют собою мысль.

Советский человек, человек завтрашнего дня, — человек неограниченных духовных богатств, новых плодотворных, целеустремленных мыслей, желаний, чувств человек борьбы. Он создает новым мир вокруг себя, он по-новому понимает людей, явления, события, и это его понимание насыщает знакомые слова неожиданно новым звучанием, рождает новую интонацию. Услышать, распознать эту интонацию, найти ее и произнести — вот задача, стоящая перед современным актером. Знаменитое требование Станиславского «играть от себя» до сих пор еще понимается иногда как попустительство бесконечно скучному самоповторению. Не этого ждал Станиславский от актера. Он требовал органического, полного существования актера, его духовного «я» в роли. Он как бы требовал самозабвенной отдачи себя, своего «я» творческому процессу создания роли. Он требовал от актера, в сущности говоря, творческого перевоплощения, создания как бы особого мира вокруг неумирающего, животворящего, сущего актерского «я». Иначе говоря, он требовал от актера понимания, проникновения, требовал творческого процесса, а не штампованного, тупого ремесла. Он требовал существования, а не изображения жизни, не подражания ей. И работа над словом, над речью есть работа над мыслью, над внутренним миром человека, над системой его взаимоотношения с людьми, природой, окружающей его действительностью.

Человек в мире, в истории, в природе, человек, идущий из прошлого в будущее, должен стать доступным актерскому искусству. Станиславский указал нам пути к этому искусству. Нам должно его развивать, углублять, ширить. Нам, режиссерам, надо учиться создавать то единство спектакля, в котором индивидуальная глубина и сила отдельных актерских решений множит целостное единство впечатления. И путь к такому единству только через слово, только через мысль, только через понимание. «Не то» и «не о том» — вот что досадно часто преследует вас, когда вы сидите на спектакле и слушаете и смотрите актера. Не о том говорят словами, по о том говорят жестами. Мелко, неверно, пусто.

Вот пробегаю я мысленно годы, прожитые руководимым мною театром, и еще раз из маленького подвальчика выхожу на просторы ростовской сцены.

Не может полноценно прозвучать и дойти до человеческого сердца слово, произнесенное на такой громадной сцене, в таком громадном театре. Простая азбучная истина, к сожалению, так досадно забывается современными нашими театральными строителями. Преувеличенная интонация, если она не обратилась в песню, преувеличенная жестикация, если она не обернулась танцем, рожают холод и условность. Еще, пожалуй, шекспировский стихотворный текст и декоративность поступков шекспировских героев как-то удерживаются на такой сцене, хоть и приобретают неизбежную холодную пластичность. А психологические пьесы, современные пьесы требуют сосредоточенности и многогранности. Любая сцена, так сказать, нормальная, то есть рассчитанная на зрительный зал в тысячу — тысячу двести зрителей, предполагает некоторую «гримировку» и жеста, и слова, и всего человека. Но это тонкая гримировка. Повышенная выразительность органична соответственно повышенному тону актерского существования в условиях сценического творчества. Она и рождает ту подлинно сценическую правду, отличающуюся от жизненной правды, за которой иногда гоняются наши театры и которая никогда не может быть большим искусством и оказывается лишь мелкой «правденкой». Мне приходится ограничиться постановкой ряда вопросов, чтобы не выйти за пределы темы моей статьи, а между тем эти вопросы требуют глубокой специальной разработки. Это — вопросы развития системы МХАТ в условиях современности, это те требования, которые жизнь предъявляет театру.

Перед современным советским театром открыты огромные перспективы, и от всех нас, режиссеров, педагогов, актеров, требуется сегодня труд, смелость, истинное новаторство, не то ложное новаторство, стремление к оригинальности во что бы то ни стало, создание каких-то дутых собственных систем, напыщенное стремление не быть ни на кого похожим, а то новаторство, которое предполагает глубину искусства в его народности, ценность его в его высокой доступности и силе воздействия.

Индивидуальное, особое, неповторимое, естественно, присуще таланту, и быть самим собой, быть самобытным — вот к чему должен стремиться каждый художник. Смелости, яркости, разговора по

душам, от сердца к сердцу, а не манерной «индивидуальной» гримасы, часто принимаемой за сущность, ждем мы от советского художника.

177

Величие искусства Советской страны — в широте дыхания и в том новом слухе и зрении, которые с каждым днем приобретает советский человек.

Бессмертны слова Пушкина о творчестве:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Таким пророком был сам Пушкин. Мы знаем живого Пушкина, с его конкретностью, с его жизнелюбием и человечностью. Мудрого, трезвого пушкинского вдохновения, целеустремленной мысли, сосредоточенной воли, умных чувств, вдохновения, насыщенного нашей современной философией, разящего врагов и воодушевляющего друзей, истинного партийного искусства ожидает от нас страна, ждет сегодня от своего театра советский народ.

И вот этому искусству, достойному великой эпохи, в которой нам посчастливилось жить, должны мы все посвятить свою жизнь.

1950

178

«ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА

Работа над «Чайкой» имела для меня большое принципиальное значение, и не только как моя первая встреча с Чеховым. «Чайка», несомненно, самая лучшая, но и самая трудная из всех пьес, которые мне приходилось когда-либо осуществлять на сцене. Ее трудность прежде всего в том, что она ставит необычайно сложные задачи перед актером. Для того чтобы играть Чехова, актер должен быть прежде всего интеллигентным, в самом высоком смысле этого слова (в том смысле, в котором Чехов говорил о МХАТ, что это обычный театр, «только актеры там интеллигентные»).

В «Чайке» нет главных действующих лиц и фона: все взаимно переплетается, всё и все соподчинены друг другу. Все развивается вокруг образа «Чайки», но здесь нет героя и героини в обыденном смысле слова. Все здесь важно.

Сокращения в тексте, которые сделал Камерный театр, исказили пьесу. После постановки «Чайки» Камерным театром я еще больше убедился в том, что если так сильно сократить текст и оставить в основном линию рассуждений об искусстве,

179

то это обеднит пьесу. Чехов ставит вопрос значительно шире и глубже. Если спектакль остается в пределах рассуждений об искусстве, если спектакль не является картиной жизни, то нет и чеховской «Чайки», хотя тема творчества и является в пьесе чрезвычайно важной.

Ошибкой Камерного театра было то, что он взял лишь тему творчества, опустив, как я уже сказал, ряд больших, не менее важных и тесно переплетающихся мыслей.

Нельзя также сказать, что Чехов выразил себя в Тригорине. Мне кажется, что Чехов выразил себя и в Тригорине, и в Треплеве, и даже в Сорине.

Для меня совершенно очевидно, что Тригорина со всеми его великолепными свойствами писателя Чехов в себе не любил. Тригоринская терпимость в искусстве: «Всем хватит места», мне кажется, Чехову менее близка, чем непримиримость и страстность Треплева. Тригоринскую сытость, лень и равнодушие Чехов вряд ли мог считать своей истинной сущностью. Но все же Тригорин — настоящий писатель. Он делает все на высоком профессиональном уровне.

Страсть к Нине его чуть не подняла. Однако у него не хватило душевной силы, чтобы порвать с прошлым и начать новую жизнь. Лишь на короткое время он оказался способен понять искреннее чувство. («Отчего в этом призыве чистой души послышалась мне печаль и мое сердце так болезненно сжалось?»)

Когда Нина говорит ему: «Пусть Вы недовольны собой, но для других Вы велики и прекрасны!» — ему делается неловко, он смущен. Это не соблазнитель, не донжуан. Он человек обаятельный, всеми уважаемый. Его читают и ценят. Но для Тригорина искусство не является делом жизни, а остается ремеслом, правда, очень высоким. В нем нет страстности. А в искусстве обязательно надо быть не только страстным, но и лиричным — тогда оно становится делом жизни.

Для Треплева искусство могло бы стать делом жизни, но у него все рушится, потому что для художника одного таланта и благородных стремлений недостаточно, потому что его искусство совершенно оторвано от жизни. И эта оторванность от жизни приводит к трагическому концу.

Треплев — грань, на которой соприкасаются гений и бездарность. Несмотря на то, что искусство Треплева оторвано от жизни и поэтому он терпит крушение, мне все же кажется, что в образе Треплева непременно должно быть обаяние дарования.

180

Мне хотелось, чтобы представление его пьесы в первом акте дало бы основание Дорну сказать: «Тут что-то есть».

Актор, играющий Треплева, должен непременно дать образ в развитии. Действительно трагично будет, если вначале Треплев абсолютно верит в будущее, а потом сломается. Если же он с самого начала мрачен, то получится слабее. В первом акте Треплев должен быть способен на громадный подъем, ему кажется, что он перевернет мир. Хотелось это показать как неудавшийся взлет. Он в декадентстве видит возможность протеста против старых форм искусства. Действие «Чайки» происходит в 1896 году. Это самое начало декадентства. Треплев не видит в декадентстве пошлости, ему чудится трепет, мятежность, порыв. Но его искусство остается на поверхности, не соприкасается с жизнью («Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах»). Его искусство отвлеченно, лишено всякой конкретности.

Для Нины искусство действительно становится делом жизни. Мы не знаем, талантлива она или нет. У нас на репетиции был однажды В. Г. Сахновский и выдвинул, по-моему, совершенно неправильное положение. Он утверждал, что Нина бездарна. Это неверно, и вот почему: если исполнительница решит, что она должна играть бездарность, но сама актриса талантлива, то зритель все равно не поверит, что Заречная бездарна, потому что он ее полюбит. Если Нина будет неинтересна для зрителя, то судьба ее станет для него не важной. А зритель должен ей сочувствовать, верить в ее возможности. Если исполнительница талантлива и свой личный талант приложит к образу Нины, зритель воспримет Мину мороз призму таланта актрисы. Вы можете думать, что Нина неопытна, но вы обязательно почувствуете в ней призвание.

Образ Нины самый сложный в пьесе. Воплощение образа Нины требует особой актерской индивидуальности. У меня в спектакле такой актрисы не было. А. Касенкина способная молодая актриса, с хорошими душевными качествами, которые сквозят в ее исполнении. Но она еще только приблизилась к образу Заречной. Что касается первой исполнительницы этой роли в нашем спектакле — А. Караваевой, то она больше увлекалась не образом Нины, а актерским переживанием как таковым и своим собственным, личным страданием, и этим уводила пьесу не в ту сторону.

181

«Чайка» направлена против пошлости, против легкой славы. Пьеса говорит о большом и истинном служении тем идеям, мыслям и чувствам, которые защищает художник.

Основная тема, которая жива в «Чайке» до настоящего дня, — это тема истинных ценностей в искусстве, истинной ценности творческой человеческой личности.

Мне кажется, что в сложной системе образов и их взаимоотношений, в системе тем и отдельных подтем это самое важное и нужное, вернее, основной смысл, основное содержание пьесы. Речь идет о глубоком подтексте, который значительно глубже, чем обыденная моралистика. Это глубокое, проникновенное ощущение законов человеческого существования в искусстве и в жизни.

«Чайка» — пьеса о жизни, которая неотрывна от искусства, о том, что человек и его искусство взаимно определяют друг друга.

Мне давно хотелось поставить «Чайку». Но когда я почти решил взяться за нее, у меня возникло беспокойство: не будет ли она трудна для восприятия? Не слишком ли нечетко решены в пьесе все вопросы? Не окажется ли она слишком туманной для нашего зрителя? Мне казалось, что для зрителя, которому по вине наших драматургов на сцене часто показывают образы упрощенные: либо положительные, либо отрицательные, — эта чеховская «неопределенность» будет, пожалуй, трудно воспринимаема. Мне казалось, что я и самое до конца не понимаю. А в процессе работы с актерами все прояснилось; пьеса стала необычайно ясной, прозрачной. Актеры, так же как и я, подошли к пьесе настороженно. Эта настороженность постепенно исчезла. Некоторое беспокойство внушала тема декадентства, которая чужда нашему зрителю. Зрителя надо было к этой теме подготовить, чтобы она ему не мешала, чтобы он не слишком много раздумывал над этим вопросом и не отвлекался от основного. Когда я приступил к работе, мне уже было ясно, что в «Чайке» все решает человек с его переживаниями и мыслями. Дух Чехова должен быть выражен не в гримировке, не в походке актера, а во внутренней сущности образа.

По мере того как я стал погружаться в пьесу, мне стало очевидно, что представление о «чеховских» полутонах, вялых чувствах, серых людях абсолютно неверно. Это особенно неверно применительно к характерам. Как раз у Чехова необыкновенно глубокие, строгие, большие чувства, красивые

182

чувства, в самом лучшем смысле слова. Моей основной задачей было разбудить все это в актере, приблизить его к природе таких чувств. В работе над «Чайкой» возникло и окрепло мое внутреннее убеждение в том, что по глубине и силе чувств, переживаний драматургия Чехова находится где-то совсем рядом с Шекспиром. Это стало для меня особенно ощутимым в работе над образом Нины.

Когда встречаешься с материалом, который глубоко волнует, тогда стараешься понять пьесу как бы заново, откинув все обычные, давно сложившиеся представления.

Надо сказать, что обычно замысел возникает у меня только в процессе работы с актерами. Я начинаю работать над пьесой после одной-двух читок с исполнителями. Я никогда не делаю никакой предварительной работы дома. Бывали случаи в моей практике, когда я что-то задумывал заранее. И по моему ощущению, это были не лучшие мои постановки. Я никогда заранее не решаю, в какой методической последовательности буду репетировать данную пьесу, сколько времени займет тот или иной период, например так называемый застольный период — период условных мизансцен, репетиции на сцене. Я не решаю заранее, в какие сроки начнут определяться планировочные места. Все становится на свое место в результате органической работы.

Актер — самое главное в спектакле. И нужно найти такую меру соотношения всех элементов спектакля, при которой внимание зрителя не будет отвлекаться от актера. Это особенно важно для «Чайки».

К. С. Станиславский рассказывал, что в «Чайке» он часто выручал актеров, когда они недотягивали, чисто внешними эффектами: крик коростелей, кваканье лягушек, лай собаки, то есть он создавал впечатление определенной среды. Значит, если отсюда изъять актера, все эти внешние эффекты сами по себе будут действовать па зрителя. Мне же хотелось, чтобы внимание зрителя было постоянно обращено только к актеру. Когда я начал работать над спектаклем, актеры меня просили: «Давайте, не будем читать о том, что было сделано МХАТом». Им казалось, что это будет мешать их работе. Лично мне это нисколько не мешает.

«Чайка» трудна еще потому, что от актеров различно индивидуальности она требует единого понимания пьесы. Однажды в разговоре О. Л. Книппер-Чехова очень хорошо

183

сказала, что исполнителю почаще нужно вспоминать пьесу в целом.

Что я попытался сделать? Собрал зрелых, сложившихся актеров в систему целостного спектакля. Порой им бывало очень трудно. В. В. Ванин играет маленькую роль Медведенко, а он актер громадного таланта и кипучей энергии. Ему тесно в роли. Во время репетиций я давал ему полную свободу пробовать и так и эдак. Я никогда ему не мешал, иногда только кое-что подсказывал, предлагал, направлял в ту или другую сторону. И благодаря тому, что я его не ограничивал, не останавливал, он все время сохранял интерес к работе, все время придумывал что-то новое.

В. П. Марецкая играет Машу. Эта роль для нее необычна. Вначале она не знала, как будет играть. И я не знал. Если бы я ей подсказывал, пользуясь при этом известными приемами, а она тоже пользовалась бы давно известными ей приемами, то получилось бы весьма неинтересно. Это было бы простым повторением прошлого. Если же внутри человека рождается что-то новое, то рождается и новый ритм, а новый ритм рождает новое движение, вызывает новую форму и новое содержание, которые и создадут в конечном счете и новый образ. Я подсматриваю это в актере, отбираю и развиваю.

Вера Петровна в роли Маши постепенно перешла от некоего среднего состояния томления к более простому выражению чувств. И так как она внешне все меньше и меньше выражает страдание, то оно углубляется и приобретает все большую значительность.

С. М. Ф. Астанговым (Треплев) мне тоже пришлось вести большую работу, потому что он, хотя и очень талантливый актер, но привык играть в одиночку.

Основная предпосылка моей работы — ведущая роль актера — является общей проблемой внутренней актерской техники, проблемой укрупнения актера. Актер должен быть не просто исполнителем, не воском в руках режиссера, но творцом образа. При распределении ролей нужно учитывать не только индивидуальные свойства каждого актера, собрании индивидуальностей, то есть расстановку сил в спектакле. Для зрителя очень важно, чтобы каждый актер занимал соответствующее место.

Различные актеры готовят роль и одолевают ее по-разному и в разные сроки. Иногда образ получается очень выразитель-

184

ным, но не совсем верным. Он может оказаться не совсем верным в том смысле, что, как я уже неоднократно говорил, для нас важна не изолированная роль, а целостная система образов. В спектакле, в пьесе мы имеем систему взаимоотношения, некую солнечную систему. Необычайно важна точность соотношения ролей и точность игры. А для Чехова также и точность реалистических подробностей. Их нельзя играть приблизительно, их нужно играть реалистически точно. И в то же время смысл «Чайки» лежит за пределами отдельных ролей. Он звучит только тогда, когда все роли встали в известное равновесие.

Когда наш современный актер играет Чехова, он как бы совершает экскурс в жизнь уже далекую. Поэтому необходима большая внутренняя работа для воскрешения мира человеческих отношений, мыслей, желаний, на основе которых можно было бы построить спектакль.

Один актер играет и вы чувствуете, что, по существу, он сейчас не живет, и те мысли, которые он высказывает, — чужие мысли. Он произносит их вроде как свои, но не живет в кругу этих событий, не существует в роли. Тут возникает вопрос о степени контроля, который обязательно должен быть у актера. Но контроль должен быть очень тонкий, чтобы зритель его не ощущал. Понимание отдельных кусков, отдельных линий роли и понимание роли в целом — это все и определяет ценность игры. Предположим, актер должен сыграть, что ему жарко. Но ведь, кроме того, он должен играть еще что-то другое. Он одновременно мыслит, живет чем-то. И тут главной должна быть не жара, а его внутренняя жизнь, на чем он и сосредоточивает свое внимание и в чем он должен актерски и человечески пребывать. Это самое основное. Очень часто актер говорит «не о том». В первом акте, например, Треплев говорит о матери: «Скучает. Ревнует... Психологический курьез — моя мать. Бесспорно талантлива, умна... но попробуй похвалить при ней Дузе!.. Нужно хвалить только ее одну...» Треплев произносит эти слова перед началом своего первого спектакля. А актер как бы забывал о главном. Получалось, что он думает только о матери, забыв, что ему нужно проводить другую мысль, забыв о том, что сейчас, в данное время, он в основном живет своим спектаклем, забыв о связи этого куска с пьесой.

К. С. Станиславский часто говорил: «Вы играете результат». Что это значит? Вот, например, человек раздражен. Если

185

актер играет раздражение, то это будет изображением поверхностного результата. А нужно найти наиболее точное выражение физического действия, которое соответствует глубокой причине этого раздражения. Некоторые актеры не умеют насытить свои действия глубоким содержанием. Поэтому у них получается лит!) фотография, внешняя видимость. Это и есть результат, а не глубокое раскрытие образа.

Для того чтобы актер играл не только рисунок роли, а как бы сквозь рисунок, от него требуется большая внутренняя сосредоточенность. Есть актеры, которые играют как бы р е ж и с с е р с к и. Такой актер все выражает в заданном рисунке, оставаясь холодным. Чехову такое искусство противопоказано. Это не значит, что драматургия Чехова не требует четкого рисунка роли. Но мне представляется, что в чеховском спектакле актер должен существовать сквозь рисунок, сквозь текст. Здесь требуется внутреннее существование, глубокая и высокая творческая сосредоточенность.

У К. С. Станиславского есть рабочий термин: актер должен играть «как если бы он». Мне кажется, что в чеховском спектакле «как если бы он» должно быть такой внутренней убежденностью, которая превращалась бы во второе существование, чтобы мера актерского контроля была необычайно тонкой, чтобы актер действительно существовал на сцене, чтобы он умел подлинно мыслить, слушать, отвечать, оценивать сегодня, впервые.

Жизнь роли очень сложная штука. Па сцене сплошь и рядом актер не понимает своего героя. Он понимает как бы внешним умом, а глубокого понимания у него нет. Настоящим пониманием роли для актера является необходимость для него данного поведения.

Мне задают вопрос, каковы взаимоотношения между режиссерским планом Станиславского и моим, в какой мере я хотел быть новатором? По моему глубокому убеждению нужно только стремиться как можно точнее осуществлять те задачи, которые ты себе поставил и ради чего работал над спектаклем. А оригинальность не может быть задачей настоящего художника. Мог ли, например, Достоевский или Тургенев думать о том, чтобы не быть похожим на Пушкина? Если твои задачи, мысли, идеи новы и ты нашел средство для их выражения, то это и будет новаторство. Истинное новаторство обогащает не только ваши внешние впечатления. Новаторство и искусство — это нахо-

186

ждение более глубокого хода к зрителям и к актеру, хотя внешне это может и не быть эффектным. В этом спектакле я не ставил себе задачи ни следовать традициям МХАТ, ни отрицать их. Я хотел осуществить «Чайку», сыграть Чехова так, как я его понимаю. В основном, шел от текста. А в тексте столько задано, что если бы все это стало жизнью актера, то и этого достаточно. Я старался выполнить в точности все, что написано у Чехова, даже ремарки автора. У Чехова в ремарках указаны совершенно неожиданные паузы. Например, Аркадина делает неожиданно паузу, потом начинает говорить о постороннем. Затем сразу, без всякой паузы, переводит разговор: «Где мой сын?». Ведь это же характер. Ясно, что здесь никакой паузы и не должно быть. Или, например, у Сорина сплошь и рядом нелепо и некстати прорывается смех. В этом тоже сказывается характер. Такие ремарки автора я считаю для себя обязательными. Что же касается средств выразительности, я заранее не решал, какими они будут. Например, я не мог заранее установить в последнем монологе Нины, в чем найдет себя актриса: в неподвижности, в шепоте или в метании. Это я целиком предоставил исполнителям.

Надо сказать, что на репетициях я старался больше присматриваться к актерам, давать им играть, и как можно меньше показывать и подсказывать. Обычно режиссеры сами занимают половину репетиционного времени. Да и я раньше был очень говорлив. Актеры едва успевают следить за режиссерскими указаниями. Сейчас у меня с актерами совершенно иные отношения. Я мало говорю, мало подсказываю, чтобы каждый внес как можно больше своего. У Чехова надо, чтобы ничто не было исполнено, а чтобы все было органично. В этой связи перед актерами возникает необычайная трудность в произнесении текста. Мне кажется, что текст начинает лучше звучать тогда, когда он как бы возникает впервые, в данную минуту. Это требует большой актерской работы. Правильная работа по внутренней линии приведет в конце концов к точной мизансцене и к точной интонации. В работе над спектаклем у нас появился целый ряд новых рабочих терминов. Существует известное всем понятие — «подтекст». Условно говоря, если можно говорить «подтекст», то можно говорить и «поджест» и «подмизансцена».

Я проводил репетиции с группами по два-три человека. А потом, когда соединил отдельные куски, то оказалось, что

187

соединение подготовлено. Здесь не столь важен порядок проведения репетиций, как внутренняя подготовленность актера.

В ходе работы все понемножечку накапливается и в конце концов количество переходит в новое качество. В актере рождается внутренне новый человек, рождается то, что мы называем зерном роли. Много прибавляется, когда актеры начинают репетировать в костюме и гриме. Это важный момент в работе над спектаклем.

Очень трудный период, когда начинаешь как бы терять ощущение власти над материалом — тот самый «адовый» период, когда все прилаживается: монтировка, шумы, свет, музыкальные куски, когда нет еще ощущения того целого, которое должно получиться в конечном счете. Бывает и так, что отдельные вещи, которые в свое время на репетициях не выходили, вдруг получаются.

Тут возникает серьезный и принципиальный вопрос: обязательно ли дожать, доработать спектакль в процессе репетиций или же пусть он созревает на публике? Я думаю, что вообще законченность в театральном искусстве — понятие очень сложное. Мне кажется, что если думать не только о немедленном эффекте, то можно выпустить спектакль, который в обыденном смысле слова недостаточно закончен, с тем, чтобы он дозревал на встречах со зрителем. Важно только, чтобы он был правильно построен.

Например, у нас на первом спектакле выяснилось, что мы слишком тишим. А пока играли в пустом зале, все казалось хорошо. Чехов не терпит театральных приемов и интонаций. Я лично предпочел, чтобы актеры тишили, чем уверенно и мастерски прогоняли всю пьесу. В дальнейшем эта трудность мало-помалу была преодолена.

Я неустанно следил за каждым спектаклем. Самое важное так подготовить спектакль, чтобы он имел непрерывную тенденцию роста. Надо проложить рельсы, по которым все дальше, все вперед и вперед может катиться роль. Я указываю актеру направление. Здесь действуешь всякими средствами: и обращением к внутреннему слуху актера, к его чувству ритма и в основном к его внутреннему ощущению роли. И так вот понемножечку направляешь исполнителя по тем рельсам, по которым идет роль. А дальше идет он сам. Актер может сначала играть робко, но верно. Потом начинает разыгрываться: как будто самому становится легче; но пьеса разъезжается. В этом вся.

183

сложность. Получается, как будто, с одной стороны, идет развитие, а с другой — это развитие разрушает целостность спектакля. Поэтому бывает так: от первых спектаклей остается впечатление не очень хорошей игры, а в последующих спектаклях, хотя все стали хорошо играть, что-то пропало. Это бывает потому, что актер, сам того не замечая, начинает прилаживать роль к себе.

Задача режиссера — создать такой каркас внутреннего действия, внутренних соотношений, который бы все это держал.

Итак, принципиально важно постоянно двигать вперед спектакль к поставленным перед ним внутренним задачам. Мне хотелось, чтобы спектакль был живым, и задачу его целостности я попытался разрешить не за счет жесткой фиксации. Мне хотелось, чтобы каждый актер играл по-своему, индивидуально и обязательно принес бы что-то свое, но чтобы это свое было подчинено единству спектакля. Поэтому я избегал всяческого навязывания решения роли, хотя это было очень трудно. С одной стороны, если предоставить актеру большую свободу, при которой ему будет легко и он будет себя очень хорошо чувствовать в роли, он может уйти в неверное толкование. А при обратном ходе может получиться мелко, неинтересно.

Несколько слов об оформлении.

Я не ставил перед собой такой формальной задачи, как стилизация. Она меня не интересует. Это, конечно, не означает отказ от формы, так как искусство вне формы не существует. Но прежде всего должен быть найден внутренний стиль. Без внутреннего стиля не найти внешнего. Надо идти от внутренне-то стиля к внешнему, а не наоборот. Иначе получается стилизаторство.

Я также долго бился над мерой театральной условности и чувства правды (например, при показе треплевского спектакля). Это в равной степени относится и к оформлению и к актерской игре.

Как оформление, так и много другое, что было уже сделано раньше в МХАТ и в Александрийском театре, меня совершенно не устраивало. Меня интересовали не фотографии прежних спектаклей, а подлинные материалы чеховского времени: журналы, домашние альбомы и т. д.

Оформление у Чехова не является моментом подсобным. Чехов дает точные ремарки: лай собаки, вой ветра, шум дождя. Он требует участия природы. Она у него живет. Это ощущение

189

должно обязательно присутствовать в спектакле. Костюмы, конечно, не нашего времени, а соответствующие эпохе действия. Но мне не хотелось слишком подчеркивать то, что в модах того времени отличало костюм от нашего.

Музыка в «Чайке» в основном психологически бытовая, она занимает в спектакле довольно незначительное место, больше в виде подспудных отзвуков. Единственным законченным музыкальным куском является вальс, который играет на рояле Треплев в последнем акте. Композитору Ю. С. Бирюкову удалось органично ввести его в ткань спектакля, и он хорошо запоминается.

Я и сейчас не считаю «Чайку» завершенным спектаклем, так как задачи, которые я перед собой поставил,— очень, трудны.

По моему мнению, эта пьеса Чехова, как и некоторые другие драматические произведения, по-настоящему до сих пор не сыграна, так как театр не достиг еще необходимой человеческой и актерской значительности. По этой же причине до сих пор по-настоящему еще не сыгран «Борис Годунов».

В осуществлении подобных спектаклей можно добиться лишь частичного успеха, так как нет еще общей высокой актерской техники. Здесь нужен ансамбль: недостаточно, чтобы только один-два исполнителя стояли на высоком уровне. Вот почему такие спектакли в целом бывают рте совершенными, а лишь более или менее удачными.

В частности, труппа театра имени Моссовета еще недостаточно едина; она состоит из актеров разного плана и разной силы. Может быть, мы рано взялись за такой спектакль. Но мне казалось, что было бы неправильным откладывать работу до достижения некоего совершенства.

Мне казалось, что «Чайка» имеет актуальное значение для искусства нашей страны, так как образы Чехова содержат общечеловеческие черты. В пьесе ставятся общечеловеческие проблемы. Мне казалось, что если пьеса будет верно сыграна, то она оставит глубокий след в сердце зрителя; что созданные актерами образы надолго останутся в его сознании, будут продолжать жить и сталкиваться и в конце концов совершат свое дело.

1944 — 1945

190

МОЯ РАБОТА НАД «ОТЕЛЛО»

Когда театр принимается за какую-нибудь работу перед коллективом прежде всего встает вопрос — ради чего мы взяли эту пьесу? И дело здесь не во внешних причинах. Если мы ответим, что у нас ость актер, который может сыграть главную роль, или что сейчас надо ставить Шекспира на советской сцене — этого недостаточно. Перед нами должны стоять более глубокие задачи, нас должны волновать более серьезные вопросы, для того чтобы работа стала действительно важным делом для всего творческого коллектива. До тех пор пока режиссер и актеры не определяют для себя основную тему произведения, пока эта тема не войдет в их сознание настолько, что станет их личным достоянием, и мысли автора их собственными мыслями, до тех пор не будет настоящего творчества. Это не значит, что я заранее создал некую концепцию взаимоотношений Отелло и Яго, с одной стороны, Отелло и Дездемоны, с другой стороны,— взаимоотношений, в которых раскрываются два враждующих мира. Все было не так. Над «Отелло» я работал еще раньше, когда наш театр был в Ростовс-на-Дону

191

Там заглавную роль играл тот же Н. Д. Мордвинов, но остальные исполнители были другие. И художник и композитор были другие.

«Отелло» был вторым спектаклем из намеченного мною шекспировского цикла. До того мы поставили «Укрощение строптивой», и работа над «Отелло» была для нас как бы возвращением в знакомый и близкий мир людей, родственных нам по своему ощущению жизни, по ощущению себя в этой жизни. Шекспировский человек и шекспировский актер возникли перед нами как чрезвычайно пленительный образ.

Я не случайно говорю «шекспировский актер». Такое определение идет издавна, со времен моей юности в студии Вахтангова. Это его определение, с которым он начинал каждую работу. Он и нас

приучил к тому же. Вот почему мне всегда хочется определить профиль актера, какие-то особые качества и свойства актера, который должен в данном случае играть Шекспира. Обычно мы делили актеров на бытовых и классических, комических и трагических. Но мне больше нравится определять актеров как шекспировских или чеховских, как актеров Островского или Достоевского. Конечно, это не значит, что актер может играть только одного автора. Но такой актер, работая над данным автором, должен приобрести особые свойства (и не только технического порядка), которые помогут наполнить и вырастить сценический образ, сделать его как бы вторым существом актера.

Мне хочется, чтобы актер сумел как можно глубже войти в роль, чтобы он пришел к тому ощущению, которое К. С. Станиславский назвал актерской верой и непосредственностью, чтобы, выйдя на сцену, он мог сказать: «Я — Отелло». Для того чтобы прийти к такому существованию в роли, особенно в шекспировской пьесе, недостаточно длительного репетиционного периода. Это должно прийти и придет в процессе целого ряда верно сыгранных спектаклей, когда каждый из этих спектаклей будет своего рода репетицией, но не простым повтором вчерашнего, а новым существованием в предлагаемых обстоятельствах.

Мне кажется, что в спектаклях Шекспира, больше чем в каком-либо другом произведении западной классики, от актера требуются наивность, вера и сосредоточенность. В этом новом существовании актер должен забыть все обычные рассуждения о том, что и для чего он делает, если можно так ска-

192

зать, всю «внешнюю кухню» системы. Шекспировский актер должен от репетиции к репетиции, от спектакля к спектаклю развивать в себе все необходимые свойства и прежде всего глубокое чувство существования — «я существую».

Мне представляется, что по сравнению с чеховскими героями, которые живут около жизни, — почти все действующие лица Шекспира остро ощущают окружающий мир. Они живут внутри этого мира, и в то же время он проходит через них, как некая ось, пронизывает все их существо. Они осуждают или принимают этот мир. Они стремятся подчинить его себе, переделать его по своему желанию. Так существует мир Отелло и мир Яго, и каждый из них борется за свой мир в себе самом и во всех окружающих.

В этом самая большая трудность для наших актеров, когда они играют шекспировский спектакль. В этом, собственно, и заключается первая задача — задача укрупнения шекспировского актера. Дело совсем не в том, чтобы голос стал более звучным или жест более широким. Эти внешние признаки должны возникнуть сами, как результат самоутверждения. Актер должен накапливать в себе те внутренние силы, которые дадут ему возможность по-настоящему зазвучать со сцены. Каждый исполнитель шекспировской роли должен ощущать себя как бы центром спектакля. Когда-то такое самочувствие было характерно для гастролеров. Они знали, что они центр спектакля, что они несут все его содержание и от них зависит вся сила впечатления. Тогда это определялось самим положением гастролера. Вероятно, такое самочувствие было у Сальвини, когда он играл Отелло. По существу, он играл всех своих партнеров. Перед зрителем была Дездемона, но она играла не сама по себе, а через отношение Отелло. Он был в центре спектакля.

Я вовсе не думаю, что задача, которую я пытаюсь здесь определить, легка. Одному театру разрешить ее невозможно. Эта задача стоит на очереди перед всем советским театром. С предельной остротой предстала она перед нами в работе над Шекспиром.

Это не значит, что один актер будет играть, а остальные только подыгрывать. Задача укрупнения актера должна решаться не за счет уменьшения остальных участников спектакля. Личность Отелло, Яго, Дездемоны укрупняется в борьбе этих людей, заключающих в себе целый мир чувств и мыслей. И не только

193

образы главных действующих лиц должны быть укрупнены. Мне хотелось, чтобы каждый исполнитель этой трагедии приблизился к ощущению шекспировского мира. И тут же я думаю о близости к нам Шекспира, с его ощущением и приятием жизни, с его гуманизмом, с его верой в человека и в жизнь.

Из этой огромной, пожалуй, для нас еще недоступной силы любви к жизни и к человеку возникает вопрос о масштабах чувств, мыслей и желаний. Эта масштабность начинается с воспитания вкуса к

роли, к слову, к жесту, к самому своему существованию, к своему пребыванию в репетиционном помещении и на сцене, когда происходит полное слияние воображаемого и реального существования. Мне кажется, что в такой масштабности и заключается особенность шекспировского человека и шекспировского актера. Мне кажется, что таково самочувствие людей Возрождения. Оно должно быть свойственно и нам — людям, которые живут с большой верой и вкусом к жизни. Оттого мы и ощущаем Шекспира как художника близкого и современного нам. Я говорю об этом не отвлеченно, не как литературовед, а как режиссер и актер. Это должно быть не только сказано словами, а пережито всем существом художника. Задача, которую я определил как укрупнение актера, выходит за пределы театра. Это задача не только театральная, но и жизненная. Я помню, однажды на какое-то театральное заседание пришел представитель Красной Армии и сказал: «Когда мы смотрим спектакль, мы хотим увидеть не просто отражение жизни, а какой-то образец, к которому мы будем стремиться, увидеть такие человеческие качества, которые нам хотелось бы приобрести».

Таким образом, театр не только становится зеркалом жизни; он подсказывает, как должно жить. Речь идет о воспитании лучших качеств человека, способного ярко, точно, страстно мыслить, чувствовать, хотеть. Все эти качества мы должны воспитывать не только в нашем актере, но и в нашем человеке вообще. Так становится общечеловеческим мир шекспировских героев. Так возникает пленительный, чудесный мир Отелло. В том, как Отелло относится к жизни, чего он добивается, как он любит и как верит — основной смысл произведения.

Из задачи укрупнения актера вытекают попутные задачи — работа над внешней выразительностью, над словом,

194

над жестом и т. д. Все эти выразительные средства будут необходимы нам не только в шекспировском спектакле, но и в пьесах о нашей действительности, в которых драматург поднимется до шекспировской силы и значительности.

Как же мы подошли к решению этого вопроса в нашей работе?

Я всегда считаю самым важным и основным глубокое изучение текста. Мы сравнивали различные переводы и сличали их с подлинником. Очень помогли нам подстрочный перевод и комментарии М. М. Морозова, в которых мы нашли объяснение отдельных непонятных моментов. Главное — это правильно прочитать текст.

Я категорически возражаю, когда мне, как режиссеру, и театру в целом приписывается стремление обязательно прочитать пьесу «по-новому», «по-своему». Что значит «по-своему»? Это значит, так, как я понимаю по совести. Но я не думаю о том, чтобы моя работа никак не была похожа на постановки других режиссеров. Ни у меня, ни у исполнителей не возникает мысли: «этого нельзя делать, потому что раньше кто-то уже так играл». Такой мысли быть не должно, а должно быть только одно желание — сделать как можно вернее, как можно ближе к задуманному образу, к своему видению пьесы.

Каждый шекспировский образ безграничен в своих масштабах. Возьмем, например, образ Отелло. В процессе работы он развивается в двух направлениях: с одной стороны, он развивается в своих пределах, с другой — он конкретизируется в актере. Образ встречается с личностью актера, с присущими ему психофизическими данными, с его мастерством, обаянием и своеобразием, и в этой конкретной индивидуальности проецируется образ. Образ Отелло — и актере Мордннове, образ Яго — в актере Оленине. В процессе работы мы стремились дать актерам хотя бы первоначальное верное ощущение роли и уже потом развивать его индивидуальные свойства.

О нашем спектакле говорят много хорошего, но нам также предъявляют серьезные претензии, например, говорят о подмене актера музыкой. Надо сказать, что ни музыка, ни декорации в нашем спектакле не рассчитаны на то, чтобы подменить актера. Возможно, что в иных случаях внимание зрителя переключается с актера на то или иные приемы художественного оформления. Но все эти приемы введены прежде всего как средства помощи актеру.

195

К. С. Станиславский всегда говорил, что музыка, декорации в первую очередь нужны нашему несовершенному актерскому сознанию. Если бы актер обладал такой силой воображения, что ему было бы достаточно пустой площадки, чтобы поверить в свое существование в предлагаемых обстоятельствах, а за ним поверил бы и зритель, то актеру не нужны были бы эти средства помощи.

Каждый образ в пьесе — Отелло, Яго, Дездемона, Эмилия, Кассио — может быть продолжен. Каждый из них имеет свою жизнь. Отелло рассказал нам свое прошлое, свою биографию. Мы можем мысленно продолжить ее. Если актер будет исходить из прошлого, если он принесет свое прошлое на сцену, то жизнь его образа будет иметь перспективу, будет иметь продолжение. Каждый образ вступает в определенные отношения с другими действующими лицами, и так рождается основной конфликт.

В чем заключается конфликт трагедии «Отелло»? Ради чего совершает Яго все свои поступки? Кстати говоря, этот вопрос вызывает больше всего споров. Одни говорят, что Яго обойден по службе, другие — что он подозревает Отелло в близости с Эмилией. И то и другое объяснение неверно и, главное, недостаточно. Мне представлялось, и к тому я вел исполнителя, что эти причины служат оправданием для самого Яго, что это его мысли по поводу его отношения к миру и к Отелло в частности. Но природа этих отношений, корень этих отношений гораздо глубже.

Мне хотелось, чтобы спектакль стоял на земле, чтобы на сцене ходили люди из плоти и крови. И отсюда возникло требование родить в актере ощущение, что он существует конкретно — в своем костюме, со своим лицом, со своим телом, во всей почти бытовой оправданности, в почти бытовом окружении. И потом образ как бы вырастает из этого быта и ощущает себя в центре мира. Шекспир подчеркивает это ощущение, связывая события пьесы и переживания людей с окружающей природой. В частности, в «Отелло» он вводит бурю. То же он делает и в «Юлии Цезаре», и в «Короле Лире», когда природа будто переживает вместе с героями трагедии.

Возьмем Яго. Кажется, что он с первых же слов нарочито объясняет свои поступки: он обойден по службе, он может воспользоваться кошельком дурака и нажить деньги, он подозревает об отношениях Отелло и Эмилии. И все эти мелкие при-

196

чины, мелкие; желания порождают огромное стремление уничтожить Отелло, с его верой, с его честностью, с его чистотой. Вспомним последний разговор Отелло с Яго. Отелло, замахиваясь на Яго, говорит: «Коль черт ты, я не смогу тебя убить» — и ударяет его, а Яго в ответ восклицает: «Хоть кровь течет, но жив я». Образ Яго развивается — от предельно конкретного быта, от устройства пирушки и ограбления Родриго он доходит до глубин адской, сатанинской мысли — «О ночь и ад!»

Нам, современным актерам, людям чрезвычайно трезвым, трудно поверить в реальное существование такого человека. А актер должен поверить не только в то, что он Яго, но Яго, который способен призвать себе на помощь сверхъестественные силы. Каждое действующее лицо шекспировской пьесы должно ощущать, что воздух вокруг него наполнен этими сверхъестественными силами. И потому мне кажется, что нужно говорить не о страстях шекспировских героев, а о тех стихиях, среди которых они существуют. Действующие лица в пьесах Шекспира сами являются как бы носителями стихий. Стихия любви и веры наполняет Отелло. Перед актером стоит задача стать проводником этой стихии. Мы добивались этого в нашем спектакле. Столкновение стихий — добрых и злых — иногда персонифицируется у Шекспира в виде ведьм, духов, привидений, в ветре, в буре. Стихии бушуют в душах героев. Дездемона полна предчувствий. Не только изобразить, но и ощутить это дело очень сложно, ибо все мы чрезвычайно трезвы и наше воображение отказывается верить в предчувствия. А драматург заставляет нас поверить.

В чем сила, гениальность и неповторимость Шекспира? Когда роль сыграна, вам кажется, что перед вами прошла настоящая человеческая жизнь. Для того чтобы сыграть такую роль, нужна громадная сосредоточенность, не та сосредоточенность, к которой мы привыкли, играя другие пьесы. Добиться такой сосредоточенности очень трудно, если весь коллектив не будет вовлечен в мир переживаний шекспировских героев, в мир их воображения. Для актера, играющего шекспировский спектакль, должен быть создан соответствующий репетиционный режим, соответствующий режим спектакля, творческая обстановка за кулисами, а главное — душевный, духовный режим.

Я приведу один пример, какая должна быть сила соперни-

197

вания действующих лиц, для того чтобы по-настоящему зазвучала та или другая сцена.

Вот Отелло приходит в сенат. Бранцио обвиняет его в том, что он закланиями заставил Дездемону влюбиться в себя. Зачем пришел Отелло в сенат? Чего он хочет. Логически, казалось бы, он хочет защитить себя. Нет, это не так. Не в этом дело. Отелло приходит в сенат не для того, чтобы защитить

себя; прежде всего он хочет защитить Дездемону, которую посмели заподозрить в чем-то недостойном. Он защищает их любовь: «Она меня за муки полюбила, а я ее за состраданье к ним».

Это должно быть понято всеми действующими лицами. Этим надо наполнить сцену.

Шекспир снова и снова ставит перед нами давно забытые задачи. Мы привыкли думать, что есть текст и подтекст. А на самом деле есть нечто иное, что лежит за текстом и подтекстом и проникает в наше сознание, — глубокий внутренний смысл. Если со сцены за текстом прозвучит этот глубокий смысл, тогда мы приблизимся к Шекспиру.

Как подходили мы к вопросам оформления и к музыке? Может быть, та форма спектакля, то решение, которые сейчас нашел М. А. Виноградов, не то что несовершенны, но они рассчитаны на сегодняшний день. В Ростове спектакль был более пышным, потому что там была большая сцена. А сейчас наше более простое решение кажется мне вернее. Но это сегодняшнее оформление должно все время меняться. Также должно меняться и актерское исполнение. Сегодня Н. Д. Мордвинов играет так, а завтра его исполнение будет другим, а через год снова другим. Оно должно расти вместе с его ростом художника и человека. Оно должно насыщаться теми чувствами и мыслями, о которых я говорил.

В основу оформления спектакля нам хотелось положить принцип шекспировской сцены, где была одна площадка на весь спектакль, некоторое подобие трех сцен — передней, задней и верхней. Мы вольно используем этот принцип. Главное, оформление должно помочь укрупнить актера. В шекспировском театре все внимание зрителя было сосредоточено на актере. Конечно, в нашем спектакле этот принцип проведен не до конца. У нас имеются живописные задники и различные детали оформления.

В Шекспировском театре музыка занимала значительное

198

место. И тут уместно поставить вопрос: почему мы считаем, что существуют две формы — либо драматический спектакль, либо оперный? Можно и должно искать другие формы соединения слова с музыкой. В шекспировском спектакле это даже обязательно. Не случайно Шекспир сам «омузыкаливал» текст, излагая его стихами. Это дает ритмический рисунок звучащего слова, который допускает введение музыки, не говоря о том, что в пьесе есть ряд указаний, где ясно предлагается музыка («Вот музыка зовет вас к ужину» и др.).

Мы хотим, чтобы в нашем спектакле основное внимание было сосредоточено на актере, поэтому в некоторых случаях мы отказываемся от музыкальных кусков, но не от музыки вообще, которая должна звучать там, где она необходима.

Повторяю, наш «Отелло» не законченный, не остановившийся спектакль. Он должен развиваться и расти.

1944

199

ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ

Когда К. С. Станиславский сказал свои знаменитые слова: «Театр начинается с вешалки», он думал о необходимости создать такую атмосферу, такую обстановку в театре, которая подготовит зрителя к восприятию предстоящего спектакля. Ведь надо уметь не только талантливо исполнять художественное произведение, надо уметь талантливо воспринимать искусство. И театр призван помочь в этом зрителю. Вот что означает фраза — «театр начинается с вешалки».

В решении спектакля «Виндзорские насмешницы» я стремился найти такие приемы, которые развивали бы и укрепляли связь зрителя со сценой, которые утверждали бы праздничную природу театра.

В «Виндзорских насмешницах» меня привлекла тема, звучащая в словах миссис Пейдж:

Пускай отныне будет всем известно,
Что может женщина веселой быть и честной.

Верны мужьям виндзорские насмешницы,
А в маске благочестья ходят грешницы.

200

Я взял текст комедии в переводе С. Маршака и М. Морозова, причем пришлось пьесу значительно сократить и композиционно несколько перестроить, что представляется мне не только допустимым, но и необходимым, если идет на пользу спектаклю. Ведь даже для великолепно знающих Шекспира англичан многое сегодня устарело, непонятно. Многие в пьесе обращено Шекспиром к его современникам и затрудняет восприятие пьесы в наши дни. Задача заключалась не в том, чтобы реставрировать шекспировский текст и сделать его предметом изучения специалистов. Меня увлекла идея превратить Шекспира в нашего современника, выявить в нем те черты, которые делают его интересным для нас, сделать его нашим другом и собеседником, взять из пьесы то, что дойдет до зрителя, будет ему близко. Шекспировский текст мы дополнили вставками, идущими от лица театра, как бы своеобразным сценическим комментарием.

В свое время наш театр задумал осуществить этот спектакль к VI Международному фестивалю молодежи и студентов. Нам казалось, что тема честного веселья, жизнеутверждения — это и тема фестиваля, который рождает в людях взаимопонимание, взаимодоверие, то, чем прекрасна жизнь.

К нашему общему огорчению, спектакль не удалось осуществить к намеченному сроку. Он появился немного позднее, несколько неожиданно и не вызвал непосредственного, немедленного резонанса. Но во время поездок театра в Киев и другие города Союза, а также за рубеж — в Румынию, он получил полное признание.

По первоначальному замыслу представление должно было начинаться задолго до самого спектакля, еще за пределами театра. Мне виделось, что по улицам города разъезжают ярко разукрашенные грузовики с факелами, свистульками, с жонглерами и клоунами, зазывающими публику на веселый карнавальный спектакль «Виндзорские насмешницы». У входа в театр зрителя встречают фанфары, а в вестибюле он сразу попадает в праздничную, радостную обстановку будущего спектакля, в окружение шекспировских персонажей.

Кавалькады и поездки по городу не были осуществлены, так же как не было и фанфар. Но в вестибюле зрителей встречал зазывала. Он стоял на ярко освещенном помосте, на фоне размалеванного желтого занавеса и в рупор приглашал пришедших скорее раздеться и поспешить в зал.

201

На лестницах и в фойе актрисы — участницы спектакля, в костюмах, приглашали публику занять свои места. Все это подготовляло зрителей к своеобразному комедийному спектаклю. Войдя в зал, они видели открытую, почти пустую сцену, на которой стоял помост с лестницей и антресолями из старого закопченного дерева на точеных колонках. Сцена замыкалась золотистым горизонтом. Эту основную игровую площадку мы сочинили вместе с замечательным театральным художником Н. А. Шифриным.

На слабо освещенной площадке происходило какое-то движение, пробегали рабочие сцены в театральной прозодежде песочно-золотистого цвета и в полумасках. Это подсобные персонажи, которые по ходу спектакля обслуживали его, переставляли и меняли детали декорации.

Вот на сцену выходят двоен, как бы не замечая зрителей, располагаются на помосте. Это Робин и Симпль. Впрочем, зрители еще не знают их. Они просто видят, что какие-то персонажи нехотя, лениво играют в кости.

Перед основным помостом, совсем на просцениуме, сделан добавочный помост, с которого идут сходы в оркестр и в зрительный зал. Когда публика после третьего звонка усаживается на свои места, из оркестра на этот помост выбегает персонаж «от театра», как мы его назвали. Это А. Консовский. Он тоже одет в песочную прозодежду, в которой сочетаются элементы костюма нашего времени и эпохи Шекспира. Обращаясь к персонажам, находящимся на сцене, он деловито и решительно распоряжается: «Пора, пора начинать! За дело!». Затем, как бы случайно заметив сидящих в зале, обращается к ним с прологом-приветствием, в котором коротко сообщает о том, ради чего, собственно, мы сегодня ставим этот спектакль. Пролог «перебрасывает мостик» к зрителям, устанавливает контакт между артистами и публикой. За это время в глубине зрительного зала собрались персонажи первой картины. Приглашая их на сцену, ведущий уступает им место, и они начинают говорить свой текст еще в зале, проходя между рядами кресел.

В то время как персонаж «от театра» говорит пролог, за его спиной на минуту опускается занавес, и когда на передний помост входят действующие лица пьесы, занавес поднимается, открывая уличку старого Виндзора и дом Пейджа. Все это делается с помощью живописного панно и двух-трех деталей. Шифрин нашел великолепное решение спектакля, написав панно в манере

202

старой английской цветной гравюры. Это вводит в атмосферу шекспировской эпохи и в то же время это не имитация или реставрация, а современное, свободное, смелое решение.

Я не собираюсь пересказывать весь спектакль, но хочу остановиться на некоторых его моментах.

Образ Слендера, например, это как бы пра-пра-прадедушка современных молодых людей, фланирующих по тротуарам, в непомерно узких брючках. Ведь и во времена Шекспира были такие «стиляги». Были тогда и скареды, тугодумы, проходимцы, обжоры и сластолюбцы, которые не перевелись и в наше время.

В первом антракте публику приглашали в фойе на выставку «Шекспир на сценах мира». Мы тогда получили интересные материалы — фото, эскизы, афиши из ряда зарубежных стран — Америки, Англии, Франции, Японии, Монголии, Румынии и др. Когда публика собиралась на спектакль, она проходила через пустое фойе. Выставка расставлялась во время первого действия и в антракте неожиданно возникала перед глазами зрителей. Нам казалась чрезвычайно интересной задача не только развлечь зрителя веселым спектаклем, но также ввести его в мир шекспировских образов и идей.

В течение второго акта в фойе подготавливалась ярмарка. Там устанавливалось несколько ярких помостов, на стенах развешивались большие красочные стяги. Все фойе было переплетено гирляндами цветных флажков.

Второй акт завершался интригующей песенкой, обещающей публике интересную забаву. Зал мгновенно заполнялся светом и криками, звуками всевозможных инструментов, трещоток и свистулк. Персонаж «от театра» приглашал: «В фойе, на ярмарку!».

За два акта зритель уже несколько сжился со своеобразным строем спектакля, с тем, что его все время будоражат, приглашают быть активным и непосредственным участником представления, вызывают к его чувству юмора, пробуждая в нем жизнерадостное самочувствие.

У нас еще имеется достаточно скептически настроенных зрителей, которые считают для себя не очень приличным громко смеяться, аплодировать. Это, мол, не солидно. Мы пришли в театр отдохнуть, может быть, набраться мудрости, но мы отнюдь не дети и не собираемся резвиться. Думаю, что такое «глубокомыслие» характеризует известную душевную ограниченность.

В «Виндзорских насмешницах» мы с первых тактов спектакля обрушивались на надутое чванство и постепенно готовили

203

зрителя ко второму антракту, к ярмарке, где он попадает в атмосферу непосредственного общения с народной, площадной природой спектакля. Ведь в шекспировские времена да и во все периоды расцвета театр был глубоко народным. А народ всегда непосредствен, наивен, душевно щедр, полон оптимизма и юмора, готов от души повеселиться. Мы вовсе не ставили своей задачей реставрировать подлинную шекспировскую ярмарку, мы предлагали зрителю ряд незамысловатых, наивных, но забавных аттракционов, начиная с художника-моменталиста, который в сопровождении зазывалы и комментатора, импровизирующего, подшучивающего и над художником и над его «жертвой», моментально рисовал портреты желающих, и кончая игрой в кости, которую проводили со зрителями двое слуг Фальстафа — Ним и Пистоль, причем выигравший получал шоколадку, а проигравший звонкий, но безобидный удар по лбу надутым бычьим пузырем. И так как это происходило всенародно, то вызывало живую реакцию, собирало толпу вокруг играющих. Большинство, особенно молодежь, с восторгом принимали спектакль. Финал и прощание со зрителем — заключительная песенка актеров — обычно проходили под скандирование и дружные, долгие аплодисменты.

Задача театра — установить непосредственное общение сцены и зрительного зала — решалась нами и в следующем нашем спектакле — «Дали неоглядные». Когда Н. Е. Вирта принес нам свою пьесу, написанную на основе его романа «Крутые горки», материал показался нам интересным и в то же время отпугнул чрезвычайно мрачным общим колоритом. Мы прекрасно понимали, что в таком виде пьесу

ставить нельзя. Но в то же время есть в ней качества дорогие и нужные современному зрителю. Тема пьесы очень важна и близка людям, к которым обращен спектакль.

Началась упорная, трудоемкая, увлекательная работа. Постепенно в нашу работу втянулся автор, который открыто пошел навстречу театру, и не просто доработал, но в целом ряде моментов переделал пьесу. Сейчас она значительно отличается даже от того варианта, который был сыгран на премьере, потому что режиссерские перестановки и перестройки отдельных сцен продолжались и дальше.

В течение репетиций определилось общее режиссерское и актерское решение, а также основная конструкция спектакля. Появились новые персонажи. Судьба основных действующих

204

лиц значительно изменилась, возникли новые сцены, причем сплошь и рядом они возникали по воле и инициативе самих исполнителей.

Когда Вирта впервые пришел к нам в театр с замыслом еще ненаписанной пьесы и рассказал, как он хочет создать пьесу на основе романа, мы с ним договорились о том, чтобы ввести в спектакль Автора. Этим приемом сейчас широко пользуются советские театры, но в то время он встретил много противников.

Для нашего спектакля это было необходимо, и вот почему.

Бывая на многих спектаклях, посвященных советской деревне, и наблюдая реакцию зрителей, я понял, что эти спектакли часто воспринимаются как экзотика, как нечто, не имеющее прямого отношения к самим зрителям.

Когда я вводил в спектакль Автора, который играет роль посредника между сценой и зрительным залом (причем эта роль была поручена Р. Я. Пляту, человеку городскому, близкому по строю мыслей тому зрителю, который сидит в театре в Москве), я хотел подчеркнуть, что жизнь советского крестьянина кровно связана с жизнью советской интеллигенции, что это нечто общее, единое, целое. Я убежден, что те, кто возражали против Автора, недооценивали его значение. Плятт не мешал зрителям, а помогал лучше понять события и характеры пьесы И он отлично воспринимался ими.

Я упоминал, что спектакль «Дали неоглядные» дорабатывался даже после премьеры. Эти доработки и добавления делались с учетом восприятия зрителей. Чувство зрителя, ощущение дыхания зрительного зала чрезвычайно важно. Но это ничего общего не имеет с желанием любой ценой угодить зрителю, на что так падки иные актеры, лишь бы только вызвать непосредственное одобрение, смех и аплодисменты. А как верно говорил А. Д. Попов, смех и аплодисменты далеко не самая дорогая реакция. Напряженная тишина, сочувственный вздох, самозабвенная увлеченность зрителя событиями и образами спектакля во много раз дороже.

В судьбе театра и в моей личной творческой судьбе «Дали неоглядные» сыграли большую роль. Критика единодушно высоко оценила спектакль, после чего театральная общественность в каком-то смысле пересмотрела и свое отношение к «Виндзорским насмешницам» и к другим работам театра.

Третий спектакль, в котором мы хотели продолжить те же постановочные приемы, то есть приблизить сцену к зрительному

205

залу, была «Битва в пути» по одноименному роману Г. Николаевой. Соавтором пьесы был С. Радзинский, человек, хорошо чувствующий театр. Но и здесь окончательный текст установился лишь после огромной работы, проделанной театром с авторами.

Если «Дали неоглядные» рассказывают о процессах, происходящих в советской деревне, то «Битва в пути» говорит о советских рабочих, инженерах, руководителях промышленности, о современном стиле работы, о борьбе за автоматизацию производства, словом, о самых насущных вопросах жизни рабочих и технической интеллигенции. Это не значит, что технические проблемы производства стали основным материалом спектакля. Люди, их духовный, политический рост, их душевный размах, то новое, главное, ценное, что происходит в сознании советского человека,— вот о чем стремился рассказать в своем спектакле театр.

Над декоративным решением «Битвы в пути», так же как в «Далях неоглядных», я работал с талантливым художником А. П. Васильевым. Здесь мы впервые применили проекции на просвет, которые дают возможность ярко освещать актера. Я думаю, что в дальнейшем этот прием будет

развиваться и даст возможность интересно использовать свет и цвет в разработке сценического оформления.

Не все удалось актерам в этом спектакле. Прежде всего сказались потери, неизбежные при инсценировке романа. К сожалению, очень многое утратил в пьесе образ Типы. Но мне хочется подчеркнуть, что как бы я ни интересовался постановочными задачами в любом спектакле, решение образов, актер на сцене, вернее, человек, показанный средствами актерского искусства, — это первое, что меня интересует и увлекает. И даже не человек сам по себе, не одиночка, а человек в развитии, в столкновениях, в событиях, в действиях, то есть человек как явление общественное, социальное. И если я говорю о внешнем оформлении спектакля, то оттого, что и здесь поиски театра сводились к тому, чтобы максимально переключить внимание зрителя на человека. Так же как и в «Далях неоглядных», в спектакле «Битва в пути» декорации, в сущности, представляли собой почти условный намек на место действия; они создавали лишь некую среду, в которой легко воспринимались события и человеческие судьбы.

Не удалась в этом спектакле музыкальная сторона. Первоначально было задумано, что музыка должна стать равноправ-

206

ным средством воздействия на зрителя. Мне мыслилось так: вот возникает достоверный, реальный образ данной среды — предположим цех завода, — он сопровождается столь же достоверными, реальными и характерными шумами. Этой короткой и очень яркой реалистической прелюдией, звуками и образами зритель вводится в обстановку событий. Затем изображение бледнеет, может быть, совсем исчезает, сквозь шумы начинает просачиваться музыка, звучащая, как музыкальная характеристика событий. Переключение достоверных шумов на музыку, так же как переключение внимания с общей картины на человека, на мизансцену, на отдельные конкретные детали довести до конца не удалось главным образом потому, что не удалось найти композитора, который захотел бы осуществить этот замысел.

И в этом спектакле живая связь сцены со зрительным залом была одной из основных задач режиссуры. Наиболее осязаема она в сцене «общего собрания», когда театральный зал как бы превратился в зал собрания. Часть исполнителей сидела в оркестре, перед первым рядом, и говорящие с трибуны на сцене обращались непосредственно в зрительный зал. Сначала я даже предполагал рассадить отдельных участников спектакля среди публики, чтобы еще сильнее ощущалась связь сцены и зрительного зала, но на репетициях понял, что это цели не достигает. Окончательное решение — то есть оркестр, занятый исполнителями, — сохраняло необходимое противопоставление сцены и зала и одновременно утверждало их единство.

Несмотря на некоторые недочеты в трех спектаклях, о которых здесь шла речь, я еще раз убедился в том, что взаимодействие сцены и зрительного зала достижимо при постановке драматургических произведений как современных, так и классических. Непосредственное вовлечение зрителя в спектакль в качестве его полноценного соучастника, сотворца является сегодня одной из наиболее дорогих задач нашего театрального искусства призванного быть максимально действенным.

1962

207

УСТРЕМЛЕНИЕ ВПЕРЕД

С каждым годом наполняется новым содержанием назначение искусства в нашей стране. Для буржуазного мира искусство чаще всего — пустое развлечение, для нас, советских людей, — это дело жизни. Художникам Запада свойственно подчас безразличие к тому, кто и как воспринимает искусство. Они полны безответственности и делают вид, что не признают никаких объективных требований, утверждают полнейшую бесполезность творчества.

Такое понимание искусства естественно в том мире, который пытается убедить в бессмысленности существования человека, лишает его светлых горизонтов, оставляет в безысходном одиночестве. В этом обреченном мире иной художник мнит себя создателем неповторимых и невиданных доселе

«шедевров», и это рождает у него самодовольство, признание себя неповторимой гениальной одиночкой. Сколько таких ничтожных «гениальных» одиночек, надутых собственным копеечным величием, придумывают искусство, рассчитанное на простаков вроде персонажей из андерсеновской сказки «Новое платье короля»!

208

Совсем по-другому понимает свою роль советский художник. Он не отделяет себя от народа, который строит коммунистическое общество. Советский художник тесно связан с настоящим и устремлен в будущее, перед его мысленным взором открываются светлые перспективы грядущего.

Мы решаем сегодня грандиознейшую проблему покорения космоса во имя жизни, не для того, чтобы кому-то грозить из звездных высот водородной бомбой. Проникая в космос, человек наполнит свою жизнь новым, еще большим содержанием, и перспективы будущего счастья человечества нам представляются реальностью, за которую мы хотим бороться, которую мы приближаем.

И в это великое время нам дорого человеческое искусство, по-прежнему дорог Чехов с его способностью трогать миллионы человеческих сердец, дорог великий Горький, все лучшее, что создано художественным гением народа.

Все это определяет наши замыслы, паши труды сегодня. Вероятно, я не ошибусь, если скажу, что последние годы жизни советского театра раскрыли перед ним новые возможности. Еще сравнительно недавно понятие социалистического реализма пытались истолковывать как понятие, обедняющее, суживающее возможности реализма. Но как несостоятельны оказались все эти измышления и как выросло сегодня наше искусство!

Мне бы хотелось социалистический реализм назвать окрыляющим, устремляющим искусство из сегодняшнего дня в день завтрашний и тем самым помогающим нам, осознавая это неудержимое движение вперед, стимулировать его ускорение.

В искусство проявляется гений человека — его творческие дарования, способности, чувство предвидения, его воля, разумение, мудрость. Социалистический реализм насыщает верой в светлый завтрашний день человечества. И по мере того как будет происходить это приближение будущего, искусство станет приобретать все большую и большую значимость в пашей жизни. Оно будет предвидеть и вдохновлять, поднимать человека на прекрасные дела, приобретать силу, способную превращать факты искусства в жизненно важные явления, духовно обогащающие человека.

В нашей жизни немало еще осталось инертного, мелкого, пошлого, с чем искусству придется неутомимо и страстно бороться. Мы видим в искусстве светоч жизни, испепеляющий мелочное, ничтожное, мешающее движению вперед; видим в нем

209

силу, помогающую человеку в раскрытии его духовных богатств.

Конечно, практика нашего искусства, нашего театра во многом еще не достигла этих великих целей. Но мы сегодня находимся на пути к ним, и нужно отчетливо осознать эти цели, сосредоточить все свои силы, умение, способности для полной реализации их. Несомненно, последние годы определили значительные сдвиги нашего искусства именно в этом направлении.

Сдвиги эти выражаются в растущем самосознании советского актера, в более высокой требовательности к советской драматургии и к самому себе. Они выражаются также в том, что театры все острее сознают единство своих целей при индивидуальном своеобразии путей для их достижения.

Может быть, это и естественно, но все же, по-моему, досадно, что на страницах наших театральных изданий мы больше спорим, и подчас не очень уважительно, о вещах, которые не подлежат спорам, и сравнительно мало уделяем внимания творческой консолидации — этой важнейшей задаче дня. Часто в наших спорах мы, так сказать, абстрактно признаем необходимость и ценность разнообразия в искусстве, а на деле нередко проявляем нетерпимость друг к другу, тем самым нанося вред нашему общему делу.

Ведь совершенно нормально, что я, скажем, буду ставить выбранную мною пьесу не так, как поставили бы ее М. Кедров, Н. Охлопков или Г. Товстоногов, и, наверное, не соглашусь с их трактовкой, с их подходом к постановке этой пьесы. Но это не может, разумеется, служить поводом для непризнания мною их работ. Это азбучная истина, но почему-то мы о ней забываем и тем самым даем повод для справедливых упреков в непоследовательности. Я этим отнюдь не принижаю огромного значения

критики и самокритики в искусстве, а только хочу подчеркнуть, что консолидация сил — это прежде всего настоящее товарищество, настоящее взаимоуважение. Это — сознательное вольное творческое единение различных художественных индивидуальностей, объединенных общностью интересов. И тут нельзя не коснуться одного основного вопроса — вопроса о солидарной ответственности театров и драматургов за дальнейшее развитие искусства. Мы развиваемся в полную меру прежде всего на современной советской пьесе. Мы еще часто спорим о том, каковы признаки истинно современного

210

произведения и в чем его отличие от поверхностной пьесы, обреченной на короткую жизнь. Ведь подчас по-настоящему талантливая историческая пьеса или классическое произведение, по-современному раскрытые театром, могут прозвучать более свежо, более прогрессивно, чем иная «современная» пьеса — схематичная, наивная, примитивная. Зрителю хочется увидеть и узнать в театре своих современников, и как он досадует, когда на сцене они оглулены, черствы, неинтересны, а подчас просто фальшивы.

Наши зрители огорчаются, знакомясь с такими поверхностными пьесами, обывательскими по своему мироощущению. В них есть как будто некоторые внешние приметы жизни, а самого главного нет: не отражены мысль, воля, вдохновенный труд и страсть людей, способных создавать космические корабли и преобразовывать землю, приближать будущее.

Наверное, мы, театральные деятели, виноваты в том, что драматурги к нам плохо идут, но надо, чтобы они пошли. Мы приглашаем их к совместному творческому труду для того, чтобы помочь им лучше увидеть и понять новые возможности, открывающиеся перед театром сегодня.

Почти каждый театр имеет опыт совместной работы с драматургами, и в большинстве случаев он дает хорошие результаты.

Работа с драматургами — важнейший этап в развитии театра, сложный и трудный, но прекрасный и увлекательный. Ведь мы никуда не уйдем от того исторического факта, что высшие достижения театрального искусства, периоды его расцвета бывали тогда, когда драматург становился неразрывной частью театра. Софокл был актером, Шекспир был актером, Мольер был актером. И наши Гоголь и Островский! Какой огромной любовью и пониманием театра поражают эти великие драматурги! Они, в сущности, не только писатели, но и прекрасные режиссеры, мудрые воспитатели актеров. Когда читаешь Гоголя, то кажется, что он живет с нами сегодня. Так глубоки и точны его высказывания о театре, его понимание великой силы единства спектакля. И как глубоко ощущал он искусство актера!

И тут необходимо затронуть, кроме драматургов и режиссеров, и других участников солидарной ответственности за развитие театра. Я имею в виду критику, которая чаще констатирует и расставляет отметки, нежели действительно вдумчиво разбирает произведение, глубоко изучает искусство и помогает его дальнейшему развитию.

211

И еще: нужно помнить о том своеобразии театра, которое отличает его от кино и телевидения и которое, мне кажется, он должен максимально развивать. Я имею в виду праздничность настоящего искусства театра, его поэтическую приподнятость. Ведь восприятие искусства тоже требует талантливости. Человек, читающий наспех «Войну и мир» или чеховские рассказы, не проникает в духовный мир Толстого и Чехова. Нужны условия для восприятия искусства. Вот такие условия для восприятия творчества актера и режиссера и должен создавать театр.

Стоит ли рассказывать о своих замыслах? Их надо осуществлять.

Хочу только подчеркнуть, что главной темой тех спектаклей, которые я собираюсь ставить, будет утверждение гуманизма, права человека на счастье, вера в светлое будущее человечества.

Нынешним летом в Швеции мне пришлось увидеть и услышать оперу «Аниара». Эта опера считается последним словом не только шведского театрального искусства, но и новаторским произведением, как бы противопоставляемым нашему театру.

Композитор пользуется средствами так называемой атональной и конкретной музыки. (О конкретной музыке хорошо сказал Д. Кабалевский: конкретным в музыке называется то, что в живописи считается абстрактным.) Симфонический оркестр был пополнен электронной музыкальной аппаратурой, театр оснащен стереофоническим звучанием. Иначе говоря, звук возникает не только в оркестре, но и за спинами слушателей, наполняет весь зал, разрастаясь до мощных «космических» звучаний.

И подумать только! Все это делается во имя того, чтобы доказать обреченность земного существования человека.

Космический корабль несется с некоей планеты в далекое звездное пространство, чтобы обрести новую жизнь на повой планете. Но он сбивается с пути. Он обречен вращаться в пространстве без надежды на возвращение. И смерть, тишина и безмолвие охватывают несущийся в пространстве корабль. Занавес опускается при полной, мертвой, в полном смысле этого слова, тишине. На сцене тьма. Лишь в глубине ее слегка различаем контур мертвой планеты. С тяжелым и протестующим чувством покидаешь театр. Нам глубоко чуждо такое искусство, такая философия обреченности. Мы верим в человека и человечество, в его завтрашний день, в победу его разума.

212

В начале статьи упомянут Чехов. Недавно в течение пяти недель, с группой американских актеров я работал над двумя актами «Вишневого сада» в Международном институте изучения театрального искусства в Нью-Йорке. Мудрое и человеческое искусство Чехова нас по-настоящему объединило.

И мне хочется передать привет чудесным американским актерам из «Вишневого сада» и всем тем, кто окружил этот «Вишневый сад» такой любовью и доброжелательством в дни обострения международной напряженности. В те дни я с особой силой почувствовал, что истинно прекрасное искусство, полное благородства и понимания души человеческой, полное любви к жизни, действительно может способствовать взаимопониманию и объединению народов, осуществлению великой идеи мирного сосуществования.

1960

213

НЕПОВТОРИМЫЙ ХУДОЖНИК И МЫСЛИТЕЛЬ

В этой книге 1 собраны высказывания и выступления С. М. Михоэlsa, помещены статьи и воспоминания его друзей. Но вот перечитываю высказывания самого Соломона Михайловича и по-настоящему талантливые рассказы о нем и еще и еще раз убеждаюсь, как всего этого недостаточно, чтоб воссоздать образ удивительного и неповторимого человека, который остался в сердцах всех, хотя бы однажды с ним встретившихся, как огромное жизненное событие. И не потому, что не совершенны записи выступлений Соломона Михайловича и рассказы о нем, а потому, что Михоэls вне интонации, вне жеста, вне той живой неповторимости, которая присуща театру, просто невообразим, немислим. Мне в жизни довелось встретить многих замечательных людей, я имел счастье быть рядом с ними, работать вместе с ними. Достаточно упомянуть двух гигантов — Станиславского и Вахтангова, которые были моими учителями. Я годами слушал их, учился у них...

1. Статья была написана для сборника «С. М. Михоэls. Статьи. Беседы. Речи», М., «Искусство», 1959.

214

С Михоэлсом я в театральной работе не встречался. Мы только дружили с ним, я смотрел его спектакли. И все же... Вот он появлялся в театре, в зале собраний, на трибуне, в кругу друзей, пусть даже за дружеским столом, и с его приходом жизнь приобретала какую-то мудрую и — как ни парадоксально это звучит — неожиданную озорную приподнятость.

Когда он говорил, невозможно было пропустить ни одного его слова, ни одной интонации, жеста. Да, жест был несомненно его силой, поразительной, как все в нем.

Вы помните, он был небольшого роста, скорее даже маленький, далеко не классического сложения, коренастый, крепко сколоченный. Но в каждом его движении была свобода, красота и подлинная мужественная пластика. Маленький, он казался величественным, как никто. Хотя в банальном смысле

слова он не был красив, а иные могли считать его почти уродливым, в то же время он был покоряюще прекрасен, вдохновенно прекрасен.

Когда он говорил, как бы думал вслух, его глаза сияли внутренним огнем и пророческой мудростью. А его руки с короткими пальцами!.. Я не знал рук более живых, более выразительных, изобретательных, более умных рук художника.

Я начал с жеста: да, конечно, жест был его актерской силой. Это, в сущности, была интонация, выраженная в жесте.

Михоэлс удивительно владел речью. Он был великим сыном своего народа, и, конечно, понять Михоэлса можно, только познав его внутреннюю связь с многовековой культурой еврейского народа. И в то же время это был художник, превосходно, глубоко, проникновенно вобравший в себя русскую культуру. Как великолепно владел он русским языком! Он знал русский язык, любил его, понимал. Если вас затруднял какой-либо речевой вопрос — ударение, корень, происхождение слова, его точный или многогранный смысл, у Михоэлса вы получали ответ подробный, увлекательный. Я редко встречал человека, который лучше Михоэлса чувствовал, понимал, знал русский язык во всем его богатстве, силе и красоте. Не случайно свои занятия с учениками школы при Государственном еврейском театре Михоэлс начинал с разбора гоголевской «Шинели». Читая со своими учениками Гоголя, Михоэлс раскрывал им смысл того, что такое художник. Разбирая каждое слово, порядок слов, порядок мыслей, порядок образов, их закономерность, раскрывая смысл каждого слова и их сочетания, разбирая весь этот

215

речевой покров, он добирался до самой сути гоголевского рассказа, до темы маленького человека. С первых же дней занятий со своими учениками Михоэлс поднимал великую коммунистическую тому уважения к человеку, пристального и любовного отношения к нему.

Михоэлс был великолепным актером, но, конечно, он был больше чем мастером: он был артистом, художником, мудрецом, творцом тех миров, которые он познавал, открывал, являл нам, его зрителям, слушателям, собеседникам. От Акакия Акакиевича он шел к Чаплину. Тевье-молочник и Король Лир — звенья одной цепи, начатой для Михоэлса Гоголем и завершаемой в наши дни.

Многие не понимали Михоэлса. Я перечитываю сейчас его выступления, вспоминаю возражения ему со стороны тех, кто готовы были обвинить его в неприятии «системы», в недооценке Станиславского. Это ошибочно: Михоэлс понимал и ценил Станиславского, как никто. Но в Станиславском он ценил его великую, неумиряющую художническую мощь, а не его преходящие «сегодняшние» правила. Он ценил учение Станиславского, дающее художнику театра крылья для вдохновенного полета. И он презирал, ненавидел тех, кто своим тупым недомыслием, неспособностью подняться до Станиславского опошляли его учение, сводили его к сборнику правил, к ремесленному синтаксису.

В начале я сказал, что мы с Михоэлсом были друзьями. Но это, пожалуй, по совсем точно, во-первых, потому, что мы не очень часто и не подолгу встречались, хотя эти нечастые и недолгие встречи рождали в нас взаимное доверие и признание. А потом — мы были неравны в том смысле, что я всегда воспринимал Михоэлса, как старшего, как мудрого наставника. И все, что было так примечательно, так индивидуально ярко в нем, так своеобразно, в то же время было органически простым, доступным в человеческом смысле слова. Человечность — это Михоэлс. Михоэлс — великолепный образец мыслящего человека — *homo sapiens*, — человека огромного, обобщающего, философского ума и нежного, чуткого сердца. Какими-то, одному ему присущими душевными щупальцами он умел познавать внутреннее состояние своего собеседника — ученика или артиста, — находил доступ к внутреннему миру человека для того, чтобы разъяснить, облегчить, направить, помочь. Он был великий педагог и художник, врачеватель и вдохновитель.

216

Михоэлс был членом Комитета по Государственным премиям, и там я имел возможность наблюдать его удивительную, редкую способность полно и радостно воспринимать большое искусство, его подлинное бескорыстие художника. Этим объясняется глубокое взаимопонимание, возникшее между ним и Леонидом Леоновым, между ним и Алексеем Толстым. Такие разные, они были единомышленниками в своем понимании искусства как дела жизни, они были по-настоящему близкими людьми. А как глубоко и взволнованно воспринимал Михоэлс искусство Улановой, которую он считал совершенством,

божеством. Как он умел отдаваться этому восприятию прекрасного, вбирать его в себя и заражать своим восприятием окружающих!

Но как бы я ни выбирал слова и выражения, чтобы рассказать о нем, мне это удастся не больше, чем другим. Никогда не передать неповторимости его интонаций и жестов, поразительную, захватывающую логику его мышления! К нему, как ни к кому, применимо определение Станиславского — «театр происходит здесь, сейчас, сегодня». Всякий механический повтор найденного уже не творчество, а ремесло. Михоэлс творил здесь, сейчас, сегодня, в живом общении с тем миром, который его окружал. Отдавая огромную красоту своей души, свою мудрость, он творил, живя, и жил со всей полнотой в современности. Он был необыкновенно чуток и прозорлив в своем понимании современности, в своем предвидении завтрашнего дня. Он был подлинным советским патриотом, настоящим беспартийным коммунистом. Он верил в учение Ленина, верил в завтрашний день нашей страны, в победу нашего народа в борьбе с темными силами земли.

Полный огромной внутренней энергии, всей своей жизнью как бы осуществив требование Станиславского к искусству — «проще, легче, выше, веселее», он всегда оставался творцом. В нем парадоксально сочетались простота, острое чувство юмора и глубокая философская мудрость, чувство скорби, с детских лет сопровождавшее его, и мощная, неистребимая вера в силы Человека и Человечность. Страстный в своем познании жизни, Михоэлс жил щедро, величественно, по-человечески просто и неповторимо своеобразно...

1960

217

ВДОХНОВЕННЫЙ СТРОИТЕЛЬ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

Василий Васильевич Ванин — один из самых замечательных артистов советского театра, с которыми мне пришлось встретиться на моем творческом пути. По силе природного дарования, по огромному творческому темпераменту, сценическому обаянию, заразительному юмору, чувству правды, чувству современности, партийной страстности в искусстве он, на мой взгляд, должен быть поставлен в один ряд с Хмелевым и Щукиным.

Талант Василия Васильевича сформировался в стенах театра имени МГСПС 1, ныне театра имени Моссовета. В развитии и укреплении этого театра значение Ванина огромно.

Ряд ролей, сыгранных Василием Васильевичем в театре имени МГСПС, в первую очередь Братишка в спектакле «Шторм» и Чапаев в одноименной пьесе — роли первого периода его артистической деятельности, — вошли в золотой фонд советской театральной классики.

1. С 1930 по 1938 г. — театр имени МОСПС

218

К сожалению, мне не удалось видеть его на сцене в этих спектаклях. По когда я начал работать в театре имени МОСПС, товарищи Ванина много рассказывали об этих двух его ролях. По-видимому, в них выявился Ванин, с его фанатичной целеустремленностью художника и человека. Эти два образа как нельзя более давали ему возможность передать стремительность, страстную, неутолимую жажду деятельности, действия, борьбы.

Когда передо мной встал вопрос о работе в театре имени МОСПС в качестве художественного руководителя, меня больше всего волновало, как произойдет моя встреча с Ваниным, как он встретит меня.

Ванин же встретил меня так, как я не мог и мечтать. Первой моей постановкой в театре была «Трактирщица» Гольдони. Ванин с открытым сердцем принял этот спектакль. А потом была поставлена «Машенька» Афиногенова. Нас всех, вновь пришедших в театр, поразила и покорила беспредельная увлеченность Ванина, его огромная работоспособность, скромность и доброжелательность — качества, которые обусловили атмосферу объединения и творческой дружбы в новой работе театра. Требовательный в первую очередь к самому себе, инициативный, он увлекал всех своих товарищей по

работе страстным отношением к делу. Казалось, что его талант неисчерпаем: столько нового, неожиданного и всегда убедительного вносил он в каждую репетицию. Он как будто не знал усталости, не знал покоя и равнодушия в творческом труде. Его репетиции были настоящим откровением, поучительными уроками для всех нас, для партнеров в спектакле и режиссеров.

Театр имени МОСПС, иначе говоря — театр имени Моссовета, в своем развитии стоял несколько в стороне от школы МХАТ, от системы Станиславского, но, конечно, с системой был знаком и теоретически и по работе с режиссерами, воспитанниками МХАТ, которых он приглашал на отдельные постановки. Однако до моего прихода в театре систему всерьез не изучали. Вот почему в нем существовало разное понимание системы отдельными артистами, не было единой точки зрения. Поэтому для театра был характерен разноречивый актерский исполнительский стиль. Однако знание системы Ваниным было не формальным. Ванин действовал на сцене так, как этого требовал Станиславский, — с огромной верой в происходящее: он репетировал каждый раз, «как в первый раз», потому что требование правды было у него в крови, оно было для него органической потребностью.

219

Мне часто приходилось при встречах с артистами, мало знакомыми с системой Станиславского, но по-настоящему одаренными, убеждаться в правде слов Станиславского, что система построена им на основании наблюдения творчества талантливых актеров, стремящихся к большой правде искусства.

Ванин жил, существовал в роли, волновался живым, горячим волнением. Он верил. Сколько подлинной артистической наивности было в этом удивительном художнике! Этот термин Станиславского — «наивность», понимаемый часто неверно как сюсюканье, означает на самом деле наивность как непосредственность, сближающую актера с ребенком в его вере в созданную воображением действительность. Веря в своего партнера, в своем воображении наделяя его новыми, необходимыми ему свойствами, Ванин том самым оказывал огромное воздействие на партнеров, которые заражались этой ванинской верой в них. Вот почему репетиции с Ваниным превращались в настоящее торжество реалистического искусства, являлись прямым доказательством правильности учения Станиславского.

Конечно, не всегда, не на каждой репетиции Ванин оказывался так великолепен; бывали и у него периоды спадов, раздражения, усталости, которые влияли на его репетиционное самочувствие, было иногда и некоторое «мельтешенье» в его исполнении, некоторая подмена большой правды существования досадной погоней за «правденкой», за мелкими бытовыми, жанровыми подробностями.

Ванин очень своеобразно акцентировал фразы, своеобразно понимал законы речевой выразительности. Его построение фразы было подчинено внутренней правде образа, а не формальным законам логического чтения, и поэтому он был необычайно убедителен. Он не изображал внешнее подобие мысли, он действительно мыслил на сцене. Вот уж актер подлинно враждебный формализму, враждебный неправде или пустоте. На репетициях «Машеньки», как, впрочем и на репетициях других пьес, он вносил эту удивительную импровизационность в актерскую игру. Он необычайно легко произносил, импровизировал текст, и с первой же репетиции «искал себя в роли». Роль Леонида Борисовича в «Машеньке» он, как и все свои роли, сыграл очень интересно и глубоко.

Зрители верили, что такого, как он, можно любить до самозабвения, столько в нем было душевной простоты, очарования и мягкого юмора, искренности и стремительной жизнерадостности.

220

И он всем помогал своим поведением, своим отношением к работе, манерой репетировать, помогал как партнер и будущий участник спектакля. Он любил помогать на самостоятельных репетициях, если кому-нибудь что-либо не удавалось, непременно в уголочке во время спектакля разъяснял, увлекал, поднимал дух. Всем своим поведением Ванин удовлетворял требованию Станиславского: «Проще, легче, выше, веселее».

А ведь при всем том у Ванина в жизни был несколько трудный характер, «колючий», «неудобный», подчас нетерпимый и придирчивый. Но было нечто гораздо более важное в сущности Ванина, чем его человеческая «трудность», нечто такое, что заставляло примириться со всеми его «колючестями». И мне кажется, что именно поэтому отношение к нему его товарищей по работе было таким теплым.

Многому научил меня этот пламенный, изумительный художник, умевший в своем творческом порыве и сосредоточенности добираться до поразительных глубин понимания внутреннего мира образа.

Особенно значительна была в этом отношении его работа над ролью Фаюнина в «Нашествии» Л. Леонова.

Фаюнин — «из мертвецов», как значится в ремарке Леонова. Трусливый, неистовый в своей злобе, собственник до мозга костей, мерзкая, отвратительная гадина, хитрый, лстивый, въедливый, настойчивый и властный, покоряющий своей силой слабых, пресмыкающийся перед сильными — таким был ванинский Фаюнин. Это получеловек-полужверь с пронзительными глазками на маленькой, вобранной в плечи головке и цепкими пальцами. Как удивительно все это сливалось в целостный, индивидуально неповторимый образ! Для каждого куса роли Ванин находил свое звучание, свой особый музыкальный ключ, интонацию, и доходил до бурного апогея в той сцене, когда, застигнутый, загнанный, припертый неожиданным вторжением новой жизни, обрекавшей его на гибель, он метался по комнатам в предсмертном страхе, жалкий и отвратительный... Какая огромная сила наблюдательности и обобщения! Об этой роли много говорили и писали в свое время. В ней Ванин достиг огромной разоблачающей силы потому, что создавал этот образ как настоящий коммунист, советский художник, всей душой ненавидящий смрадный мир духовных мертвецов — Фаюнина и ему подобных.

И как это умещалось в нем: и Фаюнин и Леонид Борисович? И тот и другой образ создал Ванин!

221

Каждая его роль, как всегда бывает в органическом искусстве актера, казалась зрителям не сыгранной, а как бы живущей самостоятельной жизнью. Вспоминается Леонид Борисович в «Машеньке» с его поразительным обаянием, душевной чистотой, наивностью, преданностью, скромностью, бескорыстием в товариществе и творчестве. Вот каким был Ванин — Леонид Борисович.

А разве это не чудо — актер, способный на такие противоположности?

Но этими двумя ролями не исчерпывается Ванин. Зритель помнит его по многочисленным образам в кино. Комендант Кремля Матвеев никогда не забудется, ибо истинная сущность Ванина была здесь в его народности, в естественном и обязательном для него, как воздух, патриотизме.

За время нашей совместной творческой работы Ванин сыграл кроме Фаюнина и Леонида Борисовича — Бальзамина в «Женитьбе Бальзамина» А. Островского, Зайцева в «Московском характере» А. Софронова и Никона Камня в пьесе А. Сурова «Обида». И каждый раз это был Ванин в новом качестве, новый, удивительный Ванин.

В «Женитьбе Бальзамина» Ванин репетировал как актер и режиссер. Эту работу он начал в трудные годы эвакуации в Чимкенте. Ванину хотелось раскрыть образ Бальзамина не как комедийный, а, скорее, как трагикомедийный. Его увлекала тема «маленького человека», если хотите — чаплиновская тема (Ванин очень любил Чаплина), понятая так, как мог понять ее Ванин, глубоко русский художник. Эта работа Ванина не сохранилась надолго. Ванину не все удалось в роли, может быть, потому, что он слишком «отяжелел» материал, навязывая ему чрезмерную психологическую значительность; он придал всему спектаклю и исполнению своей роли излишнюю нервозность, подчас патологическую, судорожную суетливость, и разрушил мягкий юмор произведения. Его Бальзаминон был не очень молод, смешон и одновременно страшноват.

Другая работа Ванина в театре имени Моссовета — Зайцев в пьесе «Московский характер». Может быть, читатели помнят, сколько недоумений и возражений вызывал этот образ и сколько упреков шло в адрес автора пьесы со стороны зрителей: почему такого мелкого, подленького подхалима автор сохранил в семье советских людей? Вообще говоря, Ванин играл неровно. Порой он наделял Зайцева таким человеческим обаянием, что стано-

222

вилось понятным, почему Зайцев не уничтожен до конца, и даже не казалось попустительством сохранение Зайцева в этом коллективе советских людей. Это не значит, что Ванин «обелял» Зайцева или убирал его отрицательные черты. Его Зайцев был разоблачен предельно смело, точно, но получалось так, будто дурные наклонности и привычки не были сущностью Зайцева. Верилось, что в смешном, нелепом и во многом противном Зайцеве главное, гораздо более важное и основное в конечном счете, — его преданность советскому строю и что его чрезмерная угодливость Потапову объяснялась влюбленностью в талант Потапова, способного, по мнению Зайцева — Ванина, создавать то, что сегодня нужно нашей действительности. Но, впрочем, Ванин иногда играл Зайцева по-иному:

зло, беспощадно. И тогда Зайцев казался невыносимым, и непонятно было, почему он оставался, в сущности говоря, безнаказанным.

Спектакль «Обида» Ванин ставил один. Только на последнюю репетицию он позвал меня, чтобы я со стороны помог ему и как исполнителю, а может быть, и как режиссеру, ибо, становясь в положение исполнителя, он, естественно, упускал кое-что режиссерски.

Спектакль получился чрезвычайно интересным и заслуженно был впоследствии высоко оценен театральной общественностью. Какие-то его части были ближе к сердцевине, другие — дальше от нее, но сам Ванин, а также О. А. Викландт и Н. Д. Мордвинов создали по-настоящему крупные образы. Спектакль был сделан целостно, просто и сильно, хотя и можно было заметить недостатки в исполнении отдельных ролей. Сам Ванин вложил столько правды и мудрости художника в образ Камня, что как бы с лихвой перекрыл все недостатки спектакля, доигрывая своим актерским отношением к выведенным в пьесе образам то, что недоигрывалось другими исполнителями.

Ванин никогда не репетировал свою роль в отрыве от всего спектакля. Так же как и в «Машеньке», работая над ролью, он как бы создавал спектакль в целом. Это чувство целого и дало ему право считать себя не только актером, но и режиссером, что и нашло блестящее подтверждение в его работе над спектаклем «Обида». Ванин поставил перед автором пьесы ряд задач, которые сводились к укрупнению и расширению темы.

Василий Васильевич Ванин обладал дорогим, основным для режиссера качеством: он умел объединять, увлекать актеров

223

своими творческими замыслами. Его режиссерские показы были изумительны по остроте характеристик, по точности актерских находок, по глубокому и мудрому раскрытию авторского замысла.

А когда Василии Васильевич играл в спектакле, какой это был всегда праздник для партнеров, да и не только для партнеров, для всех его товарищей по театру, собиравшихся за кулисами посмотреть на Василия Васильевича, вдохновиться этой постоянной новизной, неповторимостью его исполнения! Его творческая неутомимость была почти невероятной.

Помню однажды после долгой и мучительной режиссерской работы по вводу нового исполнителя в спектакль «Нашествие» — это было в период эвакуации театра в годы Великой Отечественной войны — Василий Васильевич, утомленный многочасовой репетицией, с нестерпимой головной болью пришел ко мне, чтобы сдать эту работу. Ее надо было принять по производственным условиям немедленно, и поэтому я попросил, учитывая его состояние, что называется, только легонько «подыгрывать» партнеру. И вот больной, бесконечно переутомленный Василий Васильевич начал подыгрывать. Что это была за незабываемая репетиция! Василий Васильевич, казалось, превзошел самого себя. Одна находка сменялась другой, казалось, предельно выразительной, и вот снова, опять и опять новая находка...

В природе его таланта, в природе его сознания советского художника было это неудержимое; стремление к новому, к лучшему, к все более и более совершенному.

Василий Васильевич Ванин ушел из жизни еще таким творчески молодым, до краев полным замыслов, горячо увлеченным надеждами, планами. Но и то, что он оставил после себя, огромно, незабываемо. Его политическое чутье, его новаторство советского художника, его правильное и полное ощущение современности, а отсюда его подлинная народность всегда будут служить для нас прекрасным примером. Имя его войдет в историю советского театра, и советский народ будет помнить Василия Васильевича Ванина как одного из крупнейших и вдохновенных творцов — создателей советского театрального искусства, как подлинного народного артиста великой эпохи строительства коммунистического общества.

1955

224

ВСТРЕЧИ С А. Н. АФИНОГЕНОВЫМ

Театр имени Моссовета с 1940 года был творчески связан с Александром Николаевичем Афиногеновым, и мне хочется передать то чувство, которое сохранилось у всех нас от совместной работы, начавшейся с постановки «Машеньки».

До «Машеньки» я был лично знаком с Афиногеновым хотя и давно, по весьма поверхностно и издали. Мне тогда казалось, что этот высокий, обаятельный и красивый человек кичится своей славой и на окружающих посматривает свысока. Это мое впечатление рассеялось при творческой встрече с Афиногеновым.

«Машенька» была первой моей постановкой советской пьесы на сцене театра имени Моссовета. После ростовских спектаклей на огромной сцене театра имени Горького с укрупненными характеристиками и вынужденной декоративностью и мне, как режиссеру, и В. П. Марецкой, как исполнительнице центральной роли Машеньки, была особенно радостна и увлекательна возможность создать спектакль топких и глубоких подробностей, филигранной разработки режиссерской партитуры. Отсюда такая восторженная увлеченность режиссер-

225

сними и актерскими деталями: тикание маятника в тишине профессорского кабинета, тонко рассчитанные паузы и нюансы актерских приспособлений. В результате спектакль получился трогательный, нежный, скорее умилительный и примиряющий, нежели воинствующий. Но и в этом случае мое сегодняшнее суждение о спектакле не умаляет для меня достоинств его, которые в первую очередь объясняются нашей общей объединенностью вокруг Афиногенова, с его острым ощущением современности и страстной влюбленностью в советского человека, вокруг темы «Машеньки». Отсюда то удивительное единство и увлечение исполнителей, которого добился театр. И Е. О. Любимов-Ланской, великолепно игравший роль профессора Окамова, который сознательно пошел на эту актерскую встречу с новым методом работы, и В. В. Ванин — Леонид, с присущей ему страстностью таланта отдавшийся работе, и, конечно, В. П. Марецкая, как всегда с большим недоверием к себе взявшаяся за работу над этой новой для нее ролью, и художник спектакля М. А. Виноградов — словом, все участники спектакля, включая в первую очередь автора пьесы А. Н. Афиногенова, были объединены, увлечены центральной темой спектакля и возникшими из материала пьесы сценическими возможностями, режиссерскими и актерскими тонкостями, позволявшими раскрыть тему пьесы во всем ее богатстве и многообразии.

Нас сразу же поразило удивительное «чувство театра» Афиногенова, его любовь к театру. Ему все было важно. Афиногенов очень дорожил искусством актера и режиссера и в шутку завел такой порядок: за каждый хорошо найденный кусок текста, за каждую режиссерско-актерскую находку он выплачивал двугривенный. Много заработали таким образом В. П. Марецкая и В. В. Ванин, да и другие тоже.

Афиногенов высоко ценил актерскую инициативу, соавторство театра в создании спектакля, в отличие от иных авторов, которые считают свои произведения настолько совершенными, что не терпят ни малейшей поправки. Больше того, Афиногенов считал, что в совместной работе театра с драматургом и рождается единственное решение спектакля, что театр является соавтором спектакля, а не просто иллюстрирует авторское произведение.

Мне запомнились наши репетиции «Машеньки», встречи Афиногенова с актерами и режиссурой, когда он с такой непосредственной увлеченностью, так открыто, смело и талантливо принимал предложения театра, восторженно соглашаясь с обога-

226

щающими текст словесными находками и драматическими поворотами, фантазировал тут же вместе с актерами, почти на лету сочиняя сцены. А. П. Афиногенов был, пожалуй, одним из наиболее преданных театру авторов, с которыми мне довелось встретиться. Он любил театр с его особенностями и закономерностями, порою условностями, которых обычно так опасаются наши драматурги.

Как непосредственно и жарко воспринимал он игру актеров, работу режиссера, как восхищался ими! Это был по-настоящему влюбленный в театр драматург с неисчерпаемым запасом замыслов и творческих предложений, относящихся ко всем слагающим спектакль элементам. Как много давал Афиногенов актерам, режиссуре, художнику! И он великолепно понимал, что сценические средства выражения драматургического замысла только тогда убедительны, когда ложатся на органическую

природу данного актерского состава, что та или иная мизансцена, образная деталь, предложенная драматургом, не обязательна, что она может и должна быть заменена адекватным решением, возникшим у артиста, следовательно, более органичным, что это идет на пользу спектаклю.

Так, например, Афиногенов любил не просто написанный им образ Машеньки. С момента начала репетиций Афиногенов стал обожать Машеньку — Марецкую, со всеми ее неожиданными для него свойствами. Исполнительница наделила свою героиню юмором и некоторыми чертами детского своеобразия и упрямства, которые отсутствовали в авторском образе. и Афиногенов не только принял образ, созданный Марецкой, но увлеченно стал переделывать текст пьесы с учетом новых свойств Машеньки.

Это было замечательно! Это наполняло актеров огромной творческой радостью. Это обещало в дальнейшем такую увлекательную совместную работу театра с драматургом!

В дни премьеры «Машеньки» Афиногенов, зная мою слабость, подарил мне коробку карандашей с чудесной дружеской надписью: «Милый Ю. А.! Вторжение «Машеньки» в нашу жизнь связало нас с Вами настоящей нежной и крепкой дружбой. В это я глубоко верю, этого хочу так сильно, как Маша соединения семьи Окаемовых. Жду новой нашей работы...» На страну — обрушилось страшное бедствие войны. Афиногенов — пламенный большевик-патриот — оказался одним из первых советских драматургов, написавших пьесу об Отечественной войне — «Накануне», — которую он принес нашему

227

театру. У меня сохранилось письмо, написанное мне Александром Николаевичем в связи с постановкой «Накануне»: «Милый Юра! Телеграмму получил вовремя. Сижу все эти дни на оборонном заводе в связи с пьесой. Масса интересного... Работа над пьесой идет отлично...» (подчеркнуто и в скобках — «тьфу, тьфу»).

Но нам так и не пришлось доработать пьесу вместе с автором. Осуществляли мы спектакль «Накануне» в дни эвакуации в Чимкенте, когда автора уже не было в живых. Мы позволили себе тогда небольшую вольность: в пьесе есть обаятельный образ молодой узбечки — Джерен. Мы заменили ее казашкой, причем пригласили на эту роль молодую казахскую актрису Букееву. Этим мы хотели как бы перекинуть мостик дружбы между нашим театром и гостеприимным казахским народом. Мы были уверены, что Афиногенов согласился бы с нами.

В пьесе Афиногенова «Накануне» есть кусок, где советский генерал говорит о ходе войны, предвидит ее исход. Актеры чувствовали, что устами его выражены собственные мысли и чувства Л. Н. Афиногенова. С абсолютной убежденностью говорил в эти тяжелые дни Афиногенов об единственно возможном исходе Отечественной войны. Громадная вера и безграничная любовь к родине, любовь к жизни — неотъемлемые свойства Афиногенова. Понятие о смерти как-то не вязалось с ним... Он ушел от нас так внезапно, так неожиданно — этот удивительный человек с горячим сердцем и пламенным воображением. С тех пор прошло уже много лет, но и я и мои товарищи по театру часто и тепло вспоминаем А. Н. Афиногенова. Он как бы незримо присутствует то при каком-нибудь споре между театром и драматургом, то на какой-нибудь репетиции, и всегда в качестве верного союзника и друга театра.

Да! Афиногенов не мыслил настоящего творчества в театре вне самой тесной взаимосвязи театра и драматурга. Он ушел от нас молодым, горячим и верящим, и таким сохраняем мы его в своем воображении.

И сегодня, в дни мирного строительства, в дни борьбы человечества за мир и счастье на земле, он с нами — строитель, боец, большевик!

Прекрасна память о нем в нас, его современниках. Пусть такой же сияющей сохранится она и в истории советского театра.

1957

227

ЗАРУБЕЖНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

ЗАМЕТКИ О ПОЛЬСКОМ ТЕАТРЕ

Эта статья ни в какой мере не претендует на исчерпывающую характеристику современного польского театра. В искусстве новой Польши так много сложных явлений, так много разнообразных событий, что проанализировать их в одной статье, конечно, невозможно. Кроме того, пробыв в Польше всего лишь тридцать пять дней, в период гастролей театра имени Моссовета, я, естественно, многого не смог посмотреть, а о многих интереснейших спектаклях и артистах не мог составить определенного мнения. Незнание языка также мешало восприятию спектаклей и особенно новых для меня пьес. Тем не менее я считаю возможным поделиться своими впечатлениями с читателями, потому что виденное в Польше меня по-настоящему взволновало и увлекло.

Первый театр, с которым мы познакомились в Польше, был Рапсодичный театр города Кракова. Его представления заинтересовали всех нас, вызвали оживленные споры.

Помещение Рапсодичного театра ничем не напоминает о той праздничности, о том особом уюте и нарядности, которые в нашем представлении неотделимы от самого понятия — театр. Кажется, единственным украшением пустого, холодного фойе

231

абстрактно-урбанистической архитектуры была блестящая каска пожарника, дежурившего во время спектакля.

Сцена представляет собой невысокий ступенчатый помост, почти вплотную примыкающий к первому ряду. На сцене справа и слева — небольшие лестницы, за помостом вместо задника — белый экран; с боков — серые сукна. Занавеса нет. Во время действия экран окрашивается голубоватым светом и производит впечатление далекого неба. Свет вообще играет в этом театре немаловажную роль, как один из существенных компонентов спектакля. Его действие особенно важно потому, что вся сцена, лестницы, прямоугольный щит меж ними с двумя скрещенными шпагами, все немногие предметы обстановки затянуты серым «абстрактным» холстом. Декораций в собственном значении этого слова нет. Холщовые конструкции лишь «организуют пространство».

Так выглядела сцена первого спектакля этого своеобразного театра, который называют театром чтеца, а вернее было бы назвать театром читающего актера: артисты без грима, но в костюмах, приближенных к изображаемой эпохе, полуиграют, получают свои роли.

Первый спектакль, виденный нами, назывался «Актеры в Эльсиноре» — композиция из четырех произведений Шекспира: «Гамлета», «Виндзорских кумушек», «Ромео и Джульетты» и «Макбета». В центре представления — Гамлет, которого играет руководитель Рапсодичного театра, талантливый актер и режиссер Котлярчик. У него выразительное лицо, скупые точные движения и жесты, выверенная, рассчитанная речь.

Спектакль открывается прологом; ведет его актриса Михаловская. У нее чистый голос, большое сценическое обаяние. После пролога и монолога Гамлета появляется «условный Полоний», сочетающий в себе еще и черты Розенкранца с Гильденстернием, и сообщает о прибытии в Эльсинор труппы бродячих актеров.

По первому впечатлению на сцене происходит что-то значительное и серьезное. Вы догадываетесь, что театр боится мишуры, боится театрального, ремесленного штампа, стремится к большому искусству. И это чувство не покидает вас в течение всего спектакля. Оно лишь заслоняется новыми впечатлениями и мыслями, приходящими по мере развития действия. В Гамлета мы поверили, но Полоний смутил. Этот мальчик... В какой мере он шекспировский Полоний? Так как слов

232

я не понимал, то для меня особенно обнажены были все режиссерские и актерские приемы. Я смотрел спектакль глазами режиссера, и через «как исполняется» мне надо было понять, «что происходит».

Но вот появляются актеры. Неужто это бродячие, шекспировские актеры? Но верю. Разве эти чинные и стыдливо-робкие, ученически – тихие мальчики и девочки — те шумные, неистовые бунтари, которых Шекспир поучает реалистической игре, обуздывает их страсти устами Гамлета?

Так начинается конфликт театра с Шекспиром. И этот конфликт стремительно разрастается. Нет, с этим чинным Шекспиром мы никак не согласны.

В первой части спектакля актеры разыгрывают как бы сценический конспект «Виндзорских кумушек». Действует Фальстаф, которого по-детски наивно изображает, по-видимому, способный актер, но по своим данным совершенно не соответствующий образу Фальстафа в представлении всякого, читавшего Шекспира. Он высокий, худой, «играет» свой толстый живот и при этом читает текст своим «житейским» голосом. Кумушки? Но какие же это кумушки! Это два подростка, две милые щебечущие девушки, под незатейливую ритмическую мелодию передвигающиеся по сцене...

И тут начинаешь понимать, что театр, видимо, отвергает, сознательно отвергает быт и характер; вспоминаешь, что это театр чтеца, но тут же задаешь себе вопрос: тогда зачем же костюмы? Зачем огромные бутафорские кружки в руках у Фальстафа? Фальстафа запикивают в корзину. Преувеличенно пыхтя и надсаживаясь, ее уносят со сцены двое слуг — таких же «нейтральных», как и почти все остальное па сцене. Корзину несут под «музычку»; дна у корзины нет, и вы видите бегущие худые ноги Фальстафа. Сочный, живой юмор Шекспира оказывается подмененным незатейливым сценическим трюком.

После антракта — вторая часть: актеры разыгрывают перед Гамлетом сцены из «Ромео и Джульетты».

Сцена освещается голубоватым мистическим светом, и Ромео, высокий, привлекательный, но весьма робкий, стесняющийся своего роста, видит Джульетту. Она движется в безмолвном общем менюэте, который танцуют девочки и мальчики в шекспировских костюмах.

Джульетта под стать Ромео — этакое робкое, безгласное существо. Как подчеркнуто тихо и нежно говорят они о любви,

233

как явно не приспособлены к миру живых и борющихся людей. Они, конечно, не от мира сего, и печальная судьба их отнюдь не трагична: теряя жизнь, они лишь теряют то, чем отнюдь не дорожат, что совсем не обязательно для их бесплотной любви.

Тут уже начинается мистерия — театр сближается с богослужением, взывает к отреченности, аскетизму. Все это настолько чуждо Шекспиру, настолько нежизненно, что невольно порождает у нас решительный внутренний протест, который уже мешает смотреть «Макбета». При всем уважении к таланту исполнителей, при всем восхищении их огромным трудом ощущаешь в себе нарастающее чувство неудовлетворения оттого, что театр направляет свое искусство по неверному пути, уводит от жизни, изменяет основным требованиям, предъявляемым сегодня театру.

На другой день мы смотрели в этом же театре «Онегина». Такая же, даже еще более пустая сцена: никаких добавочных помостов — одни только сукна, скамейка, обтянутая холстом, — некое абстрагированное подобие каменной садовой скамьи. В переднем углу сцены — обтянутая холстом тумба. Когда зрительный зал погружается в темноту и сцена остается слабо освещенной, из дальнего ее угла, из-за серых кулис появляется человек, одетый в серый сюртук пушкинских времен. Осторожно, бережно, сосредоточенно пронесит он через нею сцену зажженный трехсвечник и ставит его на тумбу. С этого начинается «Онегин».

И опять то же чувство двойственности! Что это — чтение в костюмах? Тут и автор (актер, накануне игравший Полония), не претендующий на сходство (ведь он играет без грима), приятным голосом читающий пушкинский текст. А тут же то сбоку, то сзади него появляются персонажи романа. Онегин — вчерашний Ромео, на этот раз несколько более мужественный и живой. Татьяна — вчерашний Пролог — Михаловская, актриса настоящего драматического дарования. Некоторые сцены — письмо, объяснение с Онегиным, монолог — она проводит с подлинным внутренним драматизмом и убежденностью.

Но как и вчерашняя Джульетта, Татьяна вся приглушена, обеднена, обескровлена. По ходу действия еще две актрисы и актер в костюмах пушкинской эпохи то подают реплики других действующих лиц, то изображают необходимых по ходу

действия соседей, москвичей. И снова, как и накануне с корзиной Фальстафа, начинается детская игра. На сей раз это «игра в лошадки»: вот кучер, как на облучок, садится на подлокотник скамейки — семья Лариных едет в Москву...

Ленского в инсценировке нет. Чтение текста сопровождает рояль, из-за кулис слышатся мелодии Чайковского. Пушкин и Чайковский. Осталась от них печаль, элегия и легкая усмешка — едва различимый юмор.

Спектакль заканчивается тонким — слишком ненужно тонким — штрихом: человек в сером сюртуке, как драгоценность, медленно уносит со сцены трехсвечник. И вместе с ним уходит в темноту, чтобы не сразу дать очнуться зрителю от этой увядшей тишины, созданная театром поэма.

Где же наш Пушкин с его жизнелюбием и страстью — наш неумный современник, который сегодня рядом с нами негодует против пошлости, зла, мещанства жизни?! Где же Пушкин, чей пророческий голос — да здравствует солнце, да скроется тьма! — потрясает души и жжет сердца людей сегодня, где же он в этом инфантильном спектакле — таком приличном, гладеньком, таком задумчиво отрешенном от жизни, как увядшая роза, заложенная меж пожелтевших страниц любимого томика старой девы.

Мне кажется, что этот театр с его талантливым — утверждаю: талантливым! — коллективом и одаренным руководителем, интересным художником Котлярчиком, должен был идти иным путем. Пусть его способность последовательно накапливать силы воздействия па зрителя и организовывать его восприятие будет служить благородным задачам жизни, а не пассивному отходу от нее. Вторгаться в жизнь должен такой театр, если он хочет быть передовым, реалистическим. Советский театр вовсе не сводит реализм к «потолочным» пьесам, не сближает реализм с натурализмом. Но в советском театре всегда ясно, «р а д и чего» играют артисты, для чего поставлен и идет спектакль. Эта реальная связь между человеком в зрительном зале и человеком на сцене — между жизнью и искусством — определяет его ценность, его нужность в нашей боевой современности.

Что общего между этим Рапсодичным театром и завтрашним днем Польши, который мы угадываем, когда видим вдохновенные, горящие глаза юных пионеров, встречающих советских друзей с цветами и возгласами дружбы и любви?

235

Мне пришлось дважды беседовать с коллективом театра. В письме его работников, адресованном нашему театру, они писали: «Уже сейчас, в текущих репетициях, мы широко используем замечательные уроки вашего пребывания в Кракове... Прежде всего, однако, вспоминаем мы вас самих — больших артистов и близких людей — искренних и сердечных, которые так по-товарищески, по-дружески критиковали наш молодой коллектив. Заверяем вас, что ваш призыв — «работать, работать, работать» — будет еще в большей мере, чем раньше, главным девизом нашей артистической жизни. И целью нашей работы будет формирование человека для лучшего будущего...»

И вот сейчас, перечитывая это письмо, вспоминая все, что было сказано нами и ими тогда, в Кракове, я верю: театр найдет в себе силы и мужество стать в один ряд с передовыми борцами за реалистическое искусство.

* * *

В Кракове, в этом удивительном городе-музее, где даже по улицам хочется ходить так же тихо и благоговейно, как в его замечательном Вавеле — польском кремле, мы видели еще один спектакль, совсем не похожий па спектакли Рапсодичного театра.

Речь идет о представлении комедии М. Балуцкого «Тяжелые времена» в Старом театре. Спектакль разыгран дружно и весело, энергично и стремительно труппой профессионально сильных актеров. Я бы мог перечислить ряд превосходных исполнителей различных ролей. Пересказать подробно пьесу не берусь. Это сатирическая бытовая комедия, где высмеяны незадачливые дельцы — разоряющиеся помещики, — их преклонение перед Австрией Франца-Иосифа (дело происходит во второй половине XIX в.), перед титулами и капиталом. Здесь и недоверчивый папаша, и шалопай-сын, и пышная жена маленького, толстенького помещика, которого играет актер Фертнер; и все их соседи и соседки — дочери, жены, приятельницы; наконец, совершенно невозможная дама из Вены с ее кафешантанными манерами и агрессивным темпераментом.

Для меня главный интерес спектакля сосредоточился на исполнении 76-летним артистом Фертнером одного из героев

236

пьесы. Я познакомился с Фертнером за кулисами во время представления «Отелло», когда он зашел к нам, чтобы передать свои впечатления и впечатления своего друга — старейшего польского актера 98-летнего Сольского (о нем расскажу подробнее в конце статьи).

Итак, Фертнер — помещик появляется на сцене в сопровождении своей огромной, шумной жены и оболтуса сына. Зрители встречают Фертнера аплодисментами. Каждое его слово сопровождается дружным хохотом в зрительном зале. И действительно, это замечательный талант, напоминающий нашего Тарханова и немножко Хенкна. Фертнер — маленький, круглый, мало подвижный. Когда он смотрит снизу вверх на свою шумную супругу, как много говорит его лицо! Тут и страх, и послушание, и лютая ненависть: ох, как бы я тебя сейчас разорвал на части!

Фертнер, что называется, почти не играет, он только подает реплики. Но это не делает его одиночкой в спектакле. Он живет в нем даже тогда, когда сбоку, на авансцене, во время бурных объяснений других персонажей, спокойно выпивает из бутылочки. Прилично, неспеша наливает он одну рюмочку за другой и при этом почти не пьянеет: он только не может потом идти прямо — его чуть заносит. И эта мера, это «чуть», эта предельная лаконичность Фертнера восхитительны.

О самом спектакле трудно говорить как о законченном и значительном целом. Глядя на сцену, с ее традиционными декорациями, на бойкую актерскую игру, я вспомнил давнее время, когда в Москве у Корша каждую пятницу давалась премьера. Актеры играли «крепко», весело, добротнo. Вот так же добротнo и сыгранно шел и этот спектакль в Краковском Старом театре.

Однако было бы несправедливо умолчать о том, что в спектакле ощущались жизнь, талант и, несмотря на несколько комедийно-буффонный уклон, я увидел в нем достоверные черты старой панской Польши. Несколько слов об авторе. Это польский классик, реалистический драматург, к сожалению, совсем неизвестный русскому зрителю. И пьеса «Тяжелые времена» и другие его пьесы, в частности «Большие рыбы», по-моему, представляют интерес и для советского театра. Участник повстанческого движения в Польше, Балуцкий был передовым и прогрессивным для своего времени писателем, выступавшим как острый сатирик, рьяный противник старопольской шляхты и ее предрассудков.

237

Нам не удалось за время пребывания в Польше познакомиться хотя бы с одной из блестящих комедий Фредро, которыми так гордится польский театр. Но зато в Варшаве, в одном маленьком театре мы видели «Их четверо» Габриэли Запольской. Запольская была хорошо известна старому русскому театру: ее «Мораль пани Дульской» считалась одной из популярнейших пьес дореволюционного репертуара.

Просмотрев «Их четверо», я решил, что надо перечитать Запольскую. Конечно, только внимательное знакомство с текстом даст возможность оценить ее драматургию с точки зрения советского зрителя, но, во всяком случае, сквозь спектакль просматривались контуры пьесы острой, злой, точной в характеристиках, умной и театрально необычайно доходчивой.

Я далеко не разобрался в качествах спектакля, поставленного молодыми режиссерами Вандой Ласковской и Ежи Раковецким. Но в нем наличествовала сознательная режиссерская стилизация, она ощущалась во внешнем оформлении, и в некоторой условности сценических образов, во всем немножко подчеркнутом решении спектакля. Персонажи пьесы у автора названы так: Муж, Жена, Любовник, Портниха и т. д. Автор сознательно подчеркивает этим приемом типичность, скорее, даже банальность сюжета своей пьесы, граничащей, видимо, в отдельных эпизодах с фарсом. Смелый драматический прием, нашедший свое отражение в режиссерском решении спектакля, где действуют обыватели, устраивающие свои мелкие, мещанские жизненные судьбы.

Актеры умно и талантливо разыгрывают спектакль. Артист С. Яцкевич в роли Мужа вначале показался искусственным: этакий человек в футляре, тщательно причесанный, словно боящийся сделать лишнее движение, отрешенный от жизни чудака-интеллигент в очках. Любовник Жены — хорошенький молодой человек, занятый своим туалетом — коротеньким пиджачком и брючками «в рюмочку», маленький альфонсик, рассчитывающий прожить жизнь шикарно и легко. Портниха — хитрая девица, ханжа и

дрянь, устраивающая свое жизненное благополучие ловким замужеством. И наконец четвертое звено «трагикомедии» — Жена.

Об исполнении артистки Белицкой можно было бы рассказать много и подробно — это настоящий яркий талант. Чувство правды, естественность и простота сочетаются у нее с виртуозным актерским мастерством. Она не боится быть некрасивой

238

и сознательно вульгарной на сцене — там, где это надо, она зло разоблачает свою ничтожную и безнравственную героиню. Но все это делается с таким артистизмом, пронизано таким обаянием, так виртуозно по отделке деталей, так характерно и достоверно, что доставляет истинное наслаждение зрителю.

Этот спектакль очень характерен и, как мне кажется, примечателен тем, что в актерском исполнении вы ощущаете, быть может, больше, чем в каком-нибудь другом, то специфически польское, что выявить и показать с таким блеском и такой правдивостью могут только польские актеры. И все же не Запольская и не пьесы, подобные этой комедии, могут прокладывать сегодня путь новому польскому театру.

В этом спектакле нет того, что у нас принято называть приметами времени. И остроумию режиссерского рисунка, и увлекательному комедийному темпераменту исполнения мне хочется противопоставить другой очень скромный спектакль в Варшавском театре «Атенеум». Это — «Семейное дело» Ежи Лютовского в постановке Януша Варминского.

Во многом очень примитивная пьеса рассказывает о том, как сильна еще вражеская рука, мешающая строительству новой жизни в демократической Польше, как подл и коварен враг, с которым приходится бороться ее хозяевам. О пьесе наша пресса рассказывала советскому читателю, я на ней останавливаться не буду. Но вот что особенно запомнилось: я был на этом спектакле, когда его показывали рабочим и крестьянам пригородов Варшавы. В зале сидели люди, которые сегодня строят новую, свободную Польшу. И с каким огромным волнением следили они за событиями на сцене, воспринимая их как события самой действительности!

Спектакль поставлен очень скромно. Режиссер как бы сознательно ушел в тень, и весь коллектив актеров, по-видимому, солидарный с режиссером в понимании той задачи, которую они сегодня решают в искусстве, играл искренне, просто, без подчеркнутого стремления понравиться, произвести эффект, вызвать аплодисменты. Спектакль был поистине реалистичным, но вовсе не потому, что не очень богатая в художественном отношении декорация создавала ощущение жизненного правдоподобия. Нет, не маленькая натуралистическая правда быта увлекла и актеров и зрителей, а большая правда социальной действительности, о которой взволнованно и увлеченно рассказывали актеры со сцены.

239

Этот спектакль представляется мне чрезвычайно нужным, полезным; горячо хочется приветствовать весь коллектив его исполнителей, и прежде всего Варминского, за то, что он так мужественно идет по пути отказа от всякого соблазна внешнего успеха. Зная сейчас польских актеров, я думаю, что Варминский выслушивает много упреков в бескрасочности, безликости и прочих грехах... Грехах с точки зрения того требовательного традиционного вкуса, который, как мне кажется, не всегда способен отказаться от привычных критериев и подняться немножко выше в оценке явлений искусства с точки зрения их политической значимости. Мне же кажется, что Варминский станет большим художником, самостоятельным, интересным, современным, и в этом обретет свое подлинное лицо.

Важно, что Варминский и его коллектив трудятся для народа и во славу народа. Только тут они найдут и уже находят источник того подлинного вдохновения, которое создает подлинно большое искусство.

* * *

В Познаньском Новом театре мне удалось посмотреть генеральную репетицию горьковских «Мещан». Горький — не только один из самых глубоких и увлекательных драматургов-реалистов, но и один из самых трудных. Он требует настоящего знания той действительности, о которой рассказывает, не терпит ни малейшей театральной фальши, нарочитости, внешнего показа. Каждая постановка Горького — всегда новый творческий экзамен для коллектива.

Мне трудно сейчас рассказать о том, что представляет собой Познаньский Новый театр, определить его сильные и слабые стороны. Конечно, обращение к Горькому заслуживает всяческого поощрения, и самый факт постановки «Мещан» весьма примечателен. Видишь, что режиссура и актеры стремились по-настоящему понять Горького, провели над пьесой значительную, серьезную работу. И все-таки пока что это еще далеко не Горький. Ничего в спектакле резко шокирующего нет, но и настоящего Горького в нем не ощущаешь.

По первому впечатлению на сцене создалась близкая к Горькому атмосфера, вернее, атмосфера, давно нам знакомая по

240

многим горьковским спектаклям: ведь существует уже некая традиция театрального понимания Горького. Думаю, что вот эта самая традиция театром изучена и прочувствована лучше, чем первоисточник горьковской атмосферы — та реальная действительность, которая и составляет существо его пьес. Ведь Горький всегда очень точен и прикреплен к определенному времени. В спектакле же видишь много неточного. Вот, к примеру, мелочь — шкаф в столовой Бессеменовых. Он принадлежит более поздней эпохе, он не бессеменовский. Неточны и многие другие детали обстановки — абажуры, скатерти, безделушки. Но это еще полбеды. Хуже другое — неточности в образах самих героев пьесы. Вот — Бессеменов: в рубашке навыпуск, с окладистой бородой, с прической «а-ля мюжик», этакий деревенский кулак, а не горьковский «старшина малярного цеха». А его жена по всему своему облику никак с ним не вяжется: какая-то профессорша, интеллигентка, попавшая в эту пьесу из другой среды, из другой эпохи.

Кухарка Степанида, которая у Горького мажет себе волосы деревянным маслом, показана этаким аккуратной немецкой экономкой; Шишкин, застегнутый на все пуговицы, любезник и кавалер, расшаркивающийся перед дамами. Ближе к Горькому — Петр, Татьяна и, может быть, Елена, хотя темперамент у нее не русский, слишком уж она чинная.

Но главный «недобор» идет по линии центральных образов. Постановщик спектакля Вожник играет Тетерева угодливым, юрким, суетливым, лишенным той сосредоточенной, огромной внутренней силы и красоты душевной, который, не найдя лучшего себе применения, гибнет в бессмысленности мещанского существования, оглушая и убивая себя «казенкой».

Нила играет способный молодой актер Юзефович. Он обаятелен, юн, жизнерадостен, живет весело и беспечно, но этот симпатичный добрый молодец совсем не тот молодой рабочий, который уже познал горькую правду жизни и обрел в себе силы для борьбы. Такое толкование образов Нила и Тетерева снимает весь темперамент спектакля, всю его обличительную силу, делает его мелкобытовым. Не изменяют создавшегося впечатления ни симпатичная Поля, одетая, как гимназистка, с фартучком, ни девочка с косами — Цветаева, ни комедийный Перчихин, хорошо сыгранный артистом Кордовским.

Мне удалось коротко побеседовать с участниками спектакля после репетиции. Они внимательно слушали замечания, и было

241

чрезвычайно дорого это внимание, особенно со стороны постановщика, по всем данным талантливый, значительный актер. Ведь не по небрежности или злой воле, а из-за недостаточного знания горьковской действительности допустил он столько погрешностей в своей работе.

И все же эти погрешности не убили в «Мещанах» ту удивительную горьковскую человечность, ум и талант, которые доходят до зрителя, волнуют его, обогащают его понимание жизни. Хотелось бы, чтобы этот спектакль приобрел подлинно разящую силу, чтобы театр не пугался бы горьковской злости и темперамента и тем самым отчетливее и убедительнее донес до сознания и сердца зрителя воинствующую мысль бессмертного автора «Мещан».

В Познаньском Польском театре я видел пьесу Современных польских драматургов Ежи Брошкевича и Густава Гротесмана «Банкрофты».

Вот что писали авторы пьесы о своем произведении:

«Дело «Банкрофтов» разыгрывается в Вашингтоне, за тысячи километров от нашего края, но сколь бы фантастичными ни казались их образы, они жизненны и потому не безразличны и для нас.

Мы хотим показать польскому обществу образ той Америки, которая стала врагом американского народа, а по своим планам и делам стала врагом и нашего народа...»

Авторам, однако, не все удалось в пьесе. Не все удалось и театру. Разыгрывает пьесу сильная группа актеров — Жигов-ская, Ганушкевич, Релевич - Зембинская. Центральную роль советника, президента Банкрофта играет актер большого профессионального мастерства, умный, сдержанный, техничный Зембинский. Им все же удалось создать реалистический спектакль, хотя большинство персонажей слишком уж сдержанны, салонны, холодноваты. Я бы сказал, что спектакль этот «условно реалистичен», приглушенно реалистичен, как-то нейтрально холоден. В этом смысле он перекликается с Краковским Рапсодичным театром, о котором я уже говорил, и со спектаклем Варшавского Камерного театра «Полковник Фостер признает себя виновным», о котором расскажу позднее. Помещение, в котором играет Познаньский Польский театр, превосходно. В зале, кажется, всего пятьсот мест, но построен он как настоящий многоярусный театр, — этакий большой макет или, если хотите, маленький игрушечный театр... Но пре-

242

лесть его, конечно, не в этой «игрушечности», а в удивительной акустике и превосходной видимости. Плохих мест в нем нет. Актеры могут там играть без какого бы то ни было напряжения, в любом месте зрительного зала слышен самый тихий шепот.

Кстати говоря, почти все помещения драматических театров Польши невелики, носят камерный характер. Едва ли не во всех, например, варшавских театрах сцена соединена ступенями с партером, почти все освещение сосредоточено на самой сцене — редко-редко пользуются в театрах выносной аппаратурой, во всяком случае, пользуются ею очень скромно. И еще одна любопытная деталь: во многих театрах зрители сидят в пальто и шляпах. Хочется думать, впрочем, что этот «обычай» будет скоро забыт — польский зритель проявляет все большую чуткость, внимание, уважение к театральному зрелищу.

* * *

Первая советская пьеса, которую мы увидели в Польше, была «Гибель эскадры» в Катовицком театре. Спектакль превзошел все наши ожидания. Он был показан на специальном утреннике для коллектива театра имени Моссовета. Я с особым волнением и пристрастием смотрел спектакль, во-первых, потому, что пьеса Корнейчука — очень сценичная, талантливая, интересная — представляет большие трудности и для постановщика и для актеров, и, во-вторых, потому, что некогда сам ставил «Гибель эскадры» на сцене Театра Красной Армии. И должен признаться, что польский спектакль, безусловно, удался коллективу и режиссуре в самом главном: он передает основную тему пьесы, заражает зрителей патриотическим волнением, увлекает своим революционным пафосом (постановщики — Роман Завистовский и Эдуард Цытецкий).

Меня смутило только одно обстоятельство. В спектакле очень сильно чувствовалась режиссерская рука, не позволявшая разобраться в актерских индивидуальностях. На сцене почти не было личностей, все исполнители казались безликими участниками одной массовой сцены. У меня создалось такое впечатление, что многие из них выполняют заданный рисунок, переходят с места на место в заданном ритме, а где-то в промежутках

243

как бы выключаются из действия; темпераментно позируют, а не существуют в непрерывной линии жизненного действия. Режиссеры увлекаются картинностью мизансцен; у них все очень рассчитано, разработано, организовано, красиво. В этом спектакле как бы соединились все элементы того, что я условно называю «приказательной режиссурой» — режиссурой строжайшего рисунка мизансцен. И еще: иногда подлинная патетика подменялась внешним ритмом, физическим напряжением, так называемым «мышечным» темпераментом.

Мне очень хотелось поговорить с коллективом театра и с режиссурой спектакля, передать им свои впечатления, порасспросить, как они работают. Ведь возможно, что мои впечатления были ошибочны, и так важно было разобраться в творческих приемах театра, разобраться совместно, чтоб этот разбор стал основой для раздумий и действий на пользу нашему общему делу: отображению жизни в ее самой действенной сущности.

К сожалению, беседа у нас по ряду причин не состоялась. Хочется хотя бы из Москвы послать участникам спектакля слова благодарности за их серьезную талантливую работу, которую выполнили они на своей маленькой сцене в таком сложном, трудном и по-настоящему волнующем спектакле.

Во Вроцлаве мы смотрели «Человека с ружьем» П. Погодина. Нашему театру был дан свободный день специально для того, чтобы мы могли посмотреть этот спектакль, удостоенный Государственной премии. Ставил пьесу режиссер Я. Ротбаум, с которым мне удалось много и обстоятельно беседовать. Он хорошо говорит по-русски, знаком с советской литературой, драматургией, это передовой деятель польской культуры, горячо стремящийся приобщиться к советскому театральному искусству.

Постановка «Человека с ружьем» замечательна во всех отношениях. Прежде всего уже потому, что в этом спектакле впервые на польской сцене был воссоздан образ Ленина. Роль его играет артист Жуковский — один из лауреатов этого спектакля. Задача перед ним стояла нелегкая: в жизни у него мало портретного сходства с Владимиром Ильичем, и ему пришлось много потрудиться над гримом, вылепить его сложными пластическими приемами. Много пришлось поработать и над внешней характерностью образа.

244

В основном роль — удача артиста. Как-то не замечаешь отдельных признаков несовершенства актерского исполнения, потому что подкупают те убедительные черты великого образа, которые Жуковскому удастся донести до зрителя.

Возможно, что актер больше присматривался к Щукину в роли Ленина, чем к подлинным ленинским материалам: ото сказывается в преувеличенной характерности походки, во всем темпо-ритме роли и даже в некоторых ее интонационных особенностях. Но главное — в целом веришь: это — Ленин. И чувствуешь, как вера эта захватывает зрительный зал. Это определяет огромную значимость и ценность спектакля.

Чудесный Шадрин — артист Бенуа! Высокий, несколько нескладный, неуклюжий, непосредственный и удивительно простой и правдивый. У него большое, длинное лицо и вопрошающие глаза: мягкий, обаятельный юмор. Так и кажется, что все это его собственное, никем другим не сочиненное: словно из жизни, из самой действительности пришел этот Шадрин с такими своеобразными жестами и не очень внятной, мягкой, басовитой речью. С огромным чувством правды живет он в пьесе. К каждому человеку находит он свой подход, на каждого смотрит по-особому; с вещами обращается хозяйственно, по-мужицки... Да, это именно тот человек с ружьем, в котором живет большая душа и большая народная, государственная мудрость.

В спектакле есть много отдельных недочетов, неточностей — исторических, бытовых, иногда довольно существенных: например, совсем неестествен внешний облик одного из «буржуев»: у него извозчичья прическа, красные щеки и неожиданные дворянские полубачки. Эта голова венчает солидного джентльмена, одетого в русскую поддевку. Сразу ощущаешь всю нелепость, неправду этого облика.

Не хочется сейчас останавливаться на отдельных недостатках спектакля. Думается, что кое в чем здесь вина художника: насколько убеждающа у него последняя картина с живыми деревцами у железнодорожной насыпи, настолько неубедительна и условна первая картина — в окопе — и маловероятно подобны совсем не питерские улица и дом Сибирцева, куда входит Шадрин.

Но все это частности. А в целом спектакль волнует, трогает, вдохновляет: при всех его недостатках и недоработках в нем есть нечто по-настоящему значительное и искреннее. Будто заряжен спектакль вот этой самой огромной естественной,

245

кровной любовью польского народа к великому подвигу Октябрьской социалистической революции. Режиссер Ротбаум в разговоре со мной высказал, видимо, не только свое, но характерное для большинства наиболее активных театральных деятелей современной Польши пожелание: побывать в пашен стране, посмотреть наши лучшие спектакли, наших лучших актеров; побывать на репетициях в крупнейших театрах СССР, подышать воздухом нашей театральной жизни, тщательнее изучить подлинные материалы о Станиславском.

* * *

Я еще не рассказал о двух значительных спектаклях, виденных мною в Польше, — о «Евгении Гранде» Бальзака и пьесе Роже Вайяна «Полковник Фостер признает себя виновным» в Камерном театре Варшавы.

«Евгения Гранде» поставлена режиссером Домбровским. Спектакль идет уже давно и не в основном составе, и тем более приятно, что он сохранил свою сущность. Пусть очень несовершенна инсценировка — все пять актов «втиснуты» в одну комнату, в одну декорацию, роман «переконструирован» в пьесу слишком уж компактно. Я не познакомился с инсценировкой предварительно и потому не все понял. Но атмосфера дома Гранде, звучание образов мне кажутся верными и убедительными.

Евгению играет Ричарда Ганин — актриса, по своим внешним данным как будто и не очень подходящая к этой роли, но есть в ней, особенно в лирических сценах, полных особой сосредоточенности и глубины, та убедительность, та активная вера, которая в свою очередь рождает веру и в зрительном зале.

Все играют хорошо, может быть, кое-где у отдельных артистов есть «комедийный пережим», но в целом ощущаешь в спектакле настоящую поэтичность, ощущаешь как бы тоску этих стен, извечно живущих вещей в этом доме, стоящем как символ неподвижной, неизменяющейся жизни французского буржуа.

Главный интерес спектакля — в образах Шарля и господина Гранде. Свицерский — я очень жалею, что видел его только

246

в одной этой роли, — тонкий, умный и точный художник. Он играет Шарля почти без грима (польские артисты вообще не любят грима, как не любят они и «театрально звучащих» голосов). Он очень сдержан и экономен в своей характеристике Шарля. В первые минуты он даже не очень убеждает — он ведь не так уж красив! — а потом начинаешь верить: да, это Шарль. А когда он возвращается в последнем акте, он и тот же и не тот — перемена специально никак не подчеркнута (а перемена то все-таки произошла!), и все это очень хорошо передано!

Бардини, играющий Гранде, тоже, как мне кажется, актер незаурядный. Умный, интересный художник, он только недавно (главным образом он режиссер) вернулся на сцену. Я слышал упреки по его адресу, что играет он несколько «режиссерски», больше показывая, как надо играть, чем существуя на сцене. Я этого не почувствовал. Мне он по-настоящему понравился.

«Полковник Фостер», поставленный передовым, талантливым режиссером Красновицким, сейчас, пожалуй, наиболее популярный спектакль в Варшаве. Пьеса Роже Вайяна хорошо известна москвичам — это та самая пьеса, представление которой в Париже сорвали. Она разоблачает лживость американского «гуманизма»; действие происходит в Корее в наши дни.

Я познакомился в Варшаве на спектакле с автором. Он видел уже много представлений своей пьесы в театрах различных стран, различных городов. Он мне сказал, что эту постановку считает лучшей. И мне спектакль понравился. Он сделан со вкусом, сделан благородно. И я вполне искренне под непосредственным впечатлением зашел за кулисы Камерного театра поздравить актеров-исполнителей — Лодзинского (сержант Паганель) и Карпинскую-Кречмареву (Чен Пак Сер) и, конечно, прежде всего создателя образа Фостера — Кречмара.

Но вот я посмотрел на спектакль со стороны, отошел от него и стал разбираться, в чем причина какой-то не полной удовлетворенности, которая осталась во мне и разрасталась день ото дня. И вдруг все понял во время мимолетного разговора на встрече с коллективом этого театра в последний день нашего пребывания в Польше.

Кречмар — один из любимейших актеров Варшавы — несомненный мастер, превосходно владеющий собой на сцене, —

247

у него нет ни одного лишнего, неопределенного жеста. Он играет Фостера хорошо, но... неверно. И это «неверно» мешает, порой сводит на нет смысл самой выразительности. О, я отлично понимаю: для Кречмара и для любого артиста не может быть обязательной чья бы то ни было точка зрения. И у меня нет и тени поползновения навязать свой взгляд на тот или иной сценический образ. Но... «не могу молчать!» не могу не поделиться с товарищем по искусству — Кречмаром размышлениями, рожденными образом его Фостера.

Мне кажется, что Кречмар излишне облагораживает своего героя. Из слов артиста в том мимолетном разговоре я понял, что для него Фостер — настоящий гуманист. Только жизнь, жестокая жизнь, вынужденное участие в войне приводит этого Фостера к тем бесчеловечным поступкам, которые он совершает. И вот его последние слова, под занавес, звучат почти как признание героя — признание благородного и умного человека.

Верно ли это? Верно ли с тех жизненных позиций, которые нам раскрывают правду, истинное содержание того, что называется американским «гуманизмом»? Мы помним «гуманистов» из гестапо — они читали Гёте, они восхищались Бахом и Бетховеном, они были «тонкими ценителями» изящества и красоты, и в то же время изобретали изысканные пытки, создавали свои лагеря смерти, создали польский Освенцим, о котором нельзя вспомнить без содрогания. Такими же «гуманистами» являются ныне американские ученики гитлеровцев.

Да разве не должен артист, художник, гражданин новой Польши со всей силой страсти и беспощадностью разоблачать этот кровавый палаческий «гуманизм», противопоставить духовному величию корейских патриотов подлость и трусость американских поработителей?! Не оказался ли исполнитель роли Фостера во власти, в плену некоего объективизма, играя этот спектакль? Объективизма, которому сегодня нет места в нашем воинствующем искусстве, призванном защищать мир во всем мире!

Кречмар так чудесно говорил о наших спектаклях, об искусстве советского народа — о той страстности, которая захватила его в советских спектаклях. Но неужели он все-таки не увидел, что восхитивший его темперамент советских артистов — это темперамент народа, безоговорочно, безраздельно отдавшего

248

себя исторической борьбе за торжество передовых идей своего времени?

Если Кречмар проверил бы себя по совести — художественной и человеческой — и попробовал ответить на вопрос: что вызвало некоторую половинчатость в звучании спектакля (прежде всего в самом Фостере) и где корни объективизма в решении образа Фостера, и отсюда неизбежная холодноватость его игры, — то правдивый ответ прозвучал бы так: становясь актером, Кречмар упрощает и нивелирует обязанности человека.

И тут мне хочется, воспользовавшись этой статьей, напомнить великолепному артисту Кречмару, всем товарищам по искусству — артистам польского театра, которые обращались к нам с вопросами о системе Станиславского: система — это не технология. Это — мировоззрение, это — философия искусства, призыв к художнику быть строителем, быть борцом за идеалы, в которые он верит. Идейная целеустремленность — «сверхзадача» в терминологии Станиславского — в этом сущность и великий смысл системы. И эту «сверхзадачу» настоящий художник решает только тогда, когда он живет жизнью своего народа, ощущает себя слугой и сыном его и своим искусством делает с ним одно общенародное дело.

Сегодня польский народ создает свою новую историческую действительность. И, как я понимаю цели искусства, передовой художник любой страны обязан быть в первых рядах борцов за новую жизнь. Сегодня объективизм в искусстве — грех. И, обращаясь мысленным взором к Кречмару, ко всем моим новым польским друзьям, я обращаюсь как бы и к себе самому и к моим товарищам: мы еще слишком часто ослабляем свою эстетическую бдительность и попадаем в плен опасного нейтралитета, в плен художественной аполитичности. А ведь аполитичности нет и не может быть места в нашем воинствующем искусстве правды.

* * *

Мне хочется дополнить рассказ о польских впечатлениях несколькими словами о людях, о которых следовало бы поговорить побольше. Я имею в виду небольшую группу актеров старшего поколения, которые и сегодня украшают польскую

249

сцену своим великолепным искусством и которых, к сожалению, мне не удалось увидеть в спектаклях. За исключением двух. О Фертнере я уже рассказывал. Второй — замечательный польский артист Брыдзинский, которого я видел в пьесе «Чарнецкий и его солдаты» в театре Войска Польского. Я не

говорю подробно о спектакле, хотя в нем есть много интересного. Пьеса мне показалась очень несовершенной, но сам материал ее и историческая действительность, о которой она рассказывает, близки и понятны современному польскому зрителю.

Брыдзинский играет Чарнецкого с каким-то удивительным благородством и убедительностью, он, что называется, ничего не делает, а вы ему верите. Вы верите, что он вождь, что он безоговорочный авторитет, что его любят, ценят по заслугам как человека и воина, как героя и вождя.

Мне рассказывали, что Брыдзинский превосходно играет Полежаева в «Беспокойной старости». Этому очень легко поверить.

К сожалению, я не видел на сцене ни Лещинского, ни Курнаковича, ни Зельверовича. Но с Зельверовичем я познакомился лично, в театральном училище, которым он руководит, слышал его замечательные и глубокие мысли о театре. Это несомненно большой художник-мыслитель, передовой театральный деятель современной Польши, по-настоящему молодой душой и сердцем. Он так внимательно и зорко, с таким открытым, дружеским благожелательством отнесся к нашему театру, что это оставило в сердцах всех наших актеров глубокий след. С особым чувством благодарности и волнения вспоминаешь эту седую голову, эти внимательные большие глаза, эту чудесную умную улыбку.

В первый день приезда в Краков я посетил великого польского актера Сольского. Ему 98 лет. До самого последнего времени он выступал на сцене. Он живет па третьем этаже в доме без лифта и легко преодолевает эти этажи. Несмотря на легкое нездоровье, он подряд был на двух наших спектаклях и через своего друга Фертнера передал нам самые теплые поздравления.

Сольский необычайно обаятелен, этот совсем еще не такой старый человек: он великолепно видит, слышит, все помнит. И какой это светлый и ясный ум, сколько в нем очарования, юмора и подлинной молодости. Он не переставал шутить, разговаривая с нами, — быстрый, внимательный, даже чуть задиристый...

250

С какой надеждой и верой смотрит он в завтрашний день Польши, какой он настоящий патриот, какой преданный и стойкий борец за мир!

Таковы лучшие представители старой гвардии польского театра: великолепный залог того, что польская театральная молодежь, освободившись от половинчатости и предвзятости некоторых эстетических теорий и настроений, будет двигать искусство вперед по широкой дороге истинного реализма.

Мне удалось, опять только лично, познакомиться с самым крупным деятелем современной польской режиссуры Леоном Шиллером. Он приветствовал наш театр перед одним из спектаклей, который мы играли специально для актеров Польши, и председательствовал на нашей творческой конференции, где мы говорили и о наших спектаклях, и о системе Станиславского. Страшно досадую, что не видел его последней работы, он только что завершил постановку «Бронепоезда».

С самыми хорошими чувствами вспоминаю беседы с ведущими режиссерами Варшавы Домбровским, Красновицким, Боровским. К сожалению, почти не удалось мне побеседовать с Ширманом, основателем Польского театра в Варшаве, в помещении которого мы играли, как не удалось и посмотреть на его сцене работу талантливого режиссера Наталии Шидловской, получившей образование в Москве, в ГИТИСе, и поставившей сейчас «Юность отцов» Бориса Горбатова. А сколько еще замечательных актеров не удалось увидеть! И сколько интереснейших спектаклей — «Кукла» по роману Пруса в постановке Домбровского с замечательной актрисой Ниной Андрыч в центральной роли, «Дорога на чернолесье», где играет Выжиковский — он же, по отзывам, интереснейший Гамлет и... Пеклеванов в «Бронепоезде»...

Я неизбежно что-то упускаю, кого-то не называю, и это может выглядеть либо как невнимание, либо как непростительная забывчивость. Я переполнен впечатлениями, именами, мыслями. Мне только хочется подчеркнуть, что и наш театр чрезвычайно обогатился в результате общения с передовыми деятелями польского театрального искусства, в результате восприятия лучших образцов их реалистического мастерства.

А сейчас, последними моими словами этих беглых заметок, пусть будут слова великой благодарности моей Родине, которая

251

уничтожила вековую противоестественную рознь братских славянских народов, которая поделилась с народами многих стран тем огнем правды и светом свободы, тепло и лучи которых согрели и нынешнюю Польшу, ее добрый, умный, трудолюбивый народ, ее замечательное искусство. Мне радостно сознавать, что жив, растет и крепнет великий лагерь мира и культуры, что живо и нерушимо единство передовых художников-реалистов, служащих славному делу прогресса, борьбы за мир во всем мире, за торжество духовной культуры человечества.

1953

В БОЛГАРИИ

Впервые я был в Болгарии в 1946 году. Это было летом, театры не работали, и только в Варне удалось встретиться с небольшой группой болгарских актеров, принять участие в их работе, рассказать им о Станиславском, о советском театре. И уже тогда я почувствовал ту удивительную теплоту, простоту и доверчивость, которые так характерны в отношениях болгар к нам, в отношении болгарских артистов к советским артистам. Путешествие по стране, встречи с людьми Болгарии, удивительные болгарские пейзажи оставили в моей памяти неизгладимый след, восхитили меня, и, приехав, я рассказывал товарищам о своих впечатлениях. Мне трудно было находить настоящие слова, но мои восторженные интонации многим казались тогда преувеличением: неужели это так на самом деле?!..

И вот мы едем в Болгарию всем коллективом театра имени Моссовета. За последние годы здесь побывали многие деятели советского искусства, но советский драматический театр приехал сюда впервые. Может быть, поэтому встретили нас как родных и близких. И почти с первого же дня скептики, которые приписывали мне чрезмерную экспансивность в оценке Болгарии, сами ходили как влюбленные, зачарованные, восторженные и счастливые. В самом деле — сколько удивительной простоты, непосредственности, наивной чистоты в болгарских людях! Русские для них — «дважды освободители»: впервые они освободили болгар от пятисотлетнего турецкого ига. Памятники этого великого подвига, глубоко запечатленного в сердцах болгарского народа, волнуют сегодня советского

252

человека, особенно когда он приезжает в город Пленен или подымается на Шипку. Мощно и торжественно высится памятник на Шипке — в горах выше облаков. В Плевене внимание советских людей привлекает застекленная усыпальница, полная белоснежных костей, костей безвестных русских воинов, павших во время Турецкой войны за независимость болгарского народа. Но еще дороже болгарам советский человек, освободивший Болгарию от фашистского ига, ибо с этого часа началась новая ее история.

Давно закрепленное кровью единение наших народов, наша братская помощь болгарскому народу служат основой той действительной дружбы, которую мы почувствовали всем существом, ступив на землю Болгарии. Это не просто восторженная дань уважения, экспансивные возгласы, горящие глаза в момент первой встречи. Нет, это пронизывающее все существование Болгарии стойкое, верное, глубокое чувство, и поддерживается оно сегодня той реальной связью, деловой и творческой, которая объединяет нас с Болгарией.

За эти годы Болгария изменилась необычайно. Помню, как София огорчала в 1946 году своими еще необрушенными развалинами, как неуютно, растрепано все было в городе. Сегодня София прекрасна: чистый, спокойный, сосредоточенный, деловой, жизнерадостный город. И по всей стране — стройки, стройки, стройки!.. И главное — здесь чувствуется четкий ритм созидания, уверенность в завтрашнем дне, страстное увлечение трудом, строительством, неодолимая вера в торжество мира и дружбы народов.

Сколько впечатлений вывезли мы из чудесной Болгарии!.. На протяжении всей поездки мы живо чувствовали искреннее и страстное желание болгарского народа жить в мире со всеми своими близкими и, дальними соседями. Как бы символом этого стремления является строящийся Болгарией в содружестве с Румынией, Польшей, Чехословакией и СССР грандиозный мост через Дунай — Мост Дружбы, как прозвал его народ.

Как мы, советские артисты, так и театральные деятели Болгарии чувствуют кровную связь со своим народом и считают свое искусство делом жизни, а себя участниками и строителями этой жизни,

проводниками передовых идей времени, защитниками прогресса, мира и дружбы на земле. Репертуар болгарских театров выражает эти чувства и чаяния болгарского народа.

253

В основе болгарского театрального искусства — реалистическая школа игры, сложившаяся под влиянием русского искусства. Лучшие болгарские артисты прошлого воспитывались в России. Ведущие артисты и режиссеры сегодняшней Болгарии посещают Советский Союз, воспринимают нашу методику, применяют в своей творческой работе великое наследие Станиславского. В творчестве болгарских артистов отчетливо проявляется естественная тяга к реалистическому искусству, к простоте и правде.

В Болгарии много талантливых артистов, режиссеров, художников, драматургов. Это не значит, что их искусство совершенно. Они «болеют» так же, как подчас «болели» и мы, недооценкой творческих возможностей, которые открывает перед искусством метод социалистического реализма. Для некоторых болгарских товарищей, находящихся еще частично в плену бесконфликтности, представление о социалистическом реализме сводится к стремлению быть как можно более фотографически достоверными, почти натуралистически точными. Это тормозит развитие свободного и смелого творчества. Не может быть сомнения, что болгарский театр вполне подготовлен к тому, чтобы преодолеть эту неверную тенденцию и подойти к настоящему большому искусству обобщения.

Нам удалось посмотреть далеко не все, что есть сегодня на болгарской сцене, но и то, что мы видели, убеждает в больших возможностях болгарского театра.

В первые же дни приезда мы видели «Любовь» О. Василева, «Лейпциг, 1933 год» Л. Компанейца и Л. Кронфельда — о процессе Георгия Димитрова — и «Сноху» по роману Г. Карасла-вова. Последний спектакль нас особенно порадовал — это было по-настоящему талантливо. Театром создана атмосфера жизни, особенно в сцене корчмы и в сцене поминок. Действие пьесы происходит в болгарской деревне, и режиссер К. Мирский глубоко почувствовал народность пьесы. В пронизанном фольклором спектакле два центральных персонажа: кулак, жестокий, упрямый и скупой себялюбец, роль которого великолепно играет один из крупнейших актеров Болгарии Петр Димитров. Вы забываете, что перед вами актер, вы верите в него как в реальное лицо. А что может быть выше и чудеснее такого искусства? Актерская вера, слияние с образом — вот характерное качество лучших болгарских артистов. Второй центральный персонаж — жена кулака, которую играет моло-

254

дая актриса М. Дупарипова. Действие пьесы охватывает многие годы. Дупаринова начинает свою роль со среднего возраста и доводит ее до старости. Какая это выразительная актриса, необычайно смелая, острая до эксцентрики, но в то же время правдивая и точная. Многие наши актеры сравнивали ее с замечательной советской актрисой С. Бирман, которой всегда присуща предельно острая выразительность. В этом спектакле хорошо играют все, не исключая исполнителей самых маленьких эпизодов и бессловесных ролей в массе. Хорошо найдено оформление спектакля, характерное в реалистических деталях. Интересно, что не только в этом, но и во многих других спектаклях, декорации ставятся на фоне черного бархата, который заменяет собой небо, воздух. И это не придает оформлению мрачности, а кажется правомерной театральной условностью, которая ни в коей мере не противоречит реалистическому звучанию спектакля.

Спектакль «Любовь», поставленный тем же К. Мирским, нам, меньше понравился, хотя и в нем было много интересного. В частности, очень хорош в роли старого рабочего артист Попов. Мы видели его на генеральной репетиции в роли Големанова в одноименной пьесе С. Костова. Артист создал убедительный образ политического фанфарона, самодовольного, глупца, стремящегося к министерскому портфелю.

«Любовь» — первый спектакль, который мы видели в Софии. К сожалению, начало его я плохо понял из-за незнания языка. Потом, когда автор пьесы сел рядом со мной, он помог мне понять, что происходит на сцене. Но что-то было уже упущено, и поэтому мне трудно судить о спектакле в целом. Могу только сказать, что нам очень понравились две исполнительницы: это И. Тасева — актриса большого и тонкого мастерства — и Н. Буюклиева, сочная игра которой отличается достоверностью и тонким юмором.

В спектакле «Лейпциг, 1933 год», конечно, в первую очередь надо говорить об исполнителе центральной роли — Димитрова. Это образ несокрушимого борца, отважного обвинителя фашистских поджигателей ненависти и войны. Пьеса звучит не как далекий исторический эпизод, а как суровый приговор нынешним силам реакции. В Софии два актера — Савов и Темелков — играют роль Димитрова. Мы видели Темелкова. Он убеждает своей простотой, внутренней целеустремленностью, сосредоточенностью, благородной значительностью.

255

Понравился нам артист Л. Конфорти. В спектакле «Любовь» он играет комедийную роль счетовода, в «Лейпциге» — слабоумного и подлого поджигателя Ван-дер-Люббе. Хотя в его игре иногда чувствуется некоторый нажим, но он безусловно талантлив. Конфорти прекрасно играет в «Големанове». Роль самозабвенного подхалима, влюбленного и восторженного, он играет удивительно просто, мягко и достоверно. Вообще «Големанов» — превосходный спектакль. Он поставлен начинающим режиссером М. Бениешем, недавно окончившим наш московский ГИТИС. Спектакль звучит смело, смешно, политически остроумно и, я бы сказал, значительно.

Хотелось бы рассказать и о «Трех сестрах» А. Чехова в постановке Н. Массалитинова. Большой труд, добросовестный и глубокий вложил Николай Осипович Массалитинов в дело развития болгарского театра. Он принес с собой ту веру, влюбленность в реалистическое искусство, которую получил сам, будучи воспитанником и артистом МХАТ. Эту веру свою он вдохнул и в спектакль «Три сестры», насыщенный глубокой лирикой, может быть, чересчур щемящей, но искренней и внутренне оправданной тоской по далекой и желанной Москве. Прекрасно играет Ирину Т. Массалитинова. В ее исполнении подкупает непосредственность, юность, одухотворенность. Чебутыкина играет Н. Балабанов. По правде сказать, я немного боялся за него после спектакля «Любовь», где он талантливо, но немного «на публику», кап эстрадный эпизод, сыграл роль модного художника-формалиста. В спектакле «Три сестры» он играет серьезно, обаятельно. Машу играют две актрисы. Это Герганова, одна из крупнейших артисток Народного театра — великолепная Виола в «Двенадцатой ночи», где ее игра полна яркой романтики и острой комедийности. Вторая исполнительница Маши — Ружа Делчева, одна из лучших, наиболее глубоких и содержательных актрис Болгарии, у нее великолепные внешние данные, чудесный низкий голос, горящие глаза. Благородство и внутренняя сила чувствуются в ее игре. Мы видели «Службогонцы», сатирическую комедию И. Вазова, чем-то перекликающуюся с «Големановым». «Службогонцы» — в переводе на русский язык — люди, гонящиеся за карьерой. Комедия талантливая, может быть, несколько примитивная. Молодой театр «Трудовой фронт», где идет эта пьеса, работает в неблагоприятных условиях: зрительный зал

256

находится в подвале, сцена маленькая, неудобная. За кулисами — две небольшие артистические уборные. Надо отдать должное энтузиазму, стойкости и энергии актеров, которые в этих трудных условиях умудряются осуществлять весьма разнообразные и постановочно сложные спектакли, такие, например, как «Женитьба Фигаро» и другие. Может быть, кое-кто из исполнителей в спектакле «Службогонцы» играет с чрезмерным нажимом, но спектакль в общем удачен.

Видели мы в Софии и необычайно интересный спектакль «Ревизор», разыгранный кружком трамвайщиков и поставленный одним из талантливых артистов Народного театра — Г. Стаматовым. Это, несомненно, интересное явление. Исполнитель роли городничего играет просто превосходно.

Радует необычайная любовь болгарского народа к театру. Самодеятельных театральных кружков в Болгарии множество; раскинуты они по всей стране — в городах и селах, на предприятиях и в сельскохозяйственных кооперативах, в школах и высших учебных заведениях... Где только их нет! И наряду с болгарскими пьесами они ставят классические русские и советские пьесы.

В Болгарии исключительная публика — зрители слушают спектакль с поразительным вниманием и уважением к тому, что происходит на сцене, не позволяют себе прерывать действие аплодисментами, сидят, затаив дыхание, до последней секунды спектакля. Эта любовь к театру, видимо, воспитанная годами, — искренняя, страстная, — необычайно окрыляет. Легко и радостно играть актерам для таких зрителей.

Путешествуя по стране, мы познакомились со многими ее городами. Какие это изумительные города! Взять хотя бы Тырново, расположенное на горе. Когда подъезжаешь к городу, видишь улицы,

спускающиеся уступами, переулочки, как в ауле, бегущие между домиками, и все это отражается в реке, которая течет у подножия. Чудесные памятники старинной болгарской архитектуры мы видели и в Тырлове, и в Плов-диво, и в других городах Болгарии. Пловдив тоже старинный город с узкими улочками, с преимущественно небольшими двухэтажными домиками своеобразной архитектуры, с выступающими балкончиками. Великолепны болгарские народные костюмы. Сколько в них вкуса! В каждом округе свои любимые цвета, фасоны. Кажется неисчерпаемой изобретательность народа. Удивительны здешняя керамика, резьба по дереву,

257

тиснение, вышивки. Красивые ковры украшают жилища болгарских крестьян.

Мы побывали не только в городах Болгарии. Я никогда не забуду поездки в село Цаланицы, где организовано крупное земледельческое кооперативное хозяйство «Марица». Крестьяне в живописных народных костюмах встретили нас с хлебом-солью. В Доме культуры мы дали концерт, который закончился вереницей подношений: тут были и ящики с фруктами, бочонки со знаменитой болгарской водкой «ракией» и «мастикой» и даже живая овечка, которая бляла на сцене во время приветственных выступлений! Все было радушно, душевно и весело. Обилие яств, ужин с жирными поросятами, груды яблок, винограда и батареями бутылок прекрасного болгарского вина. И главное, за всем этим — страстное гостеприимство, желание отдать все, что только можно, выразив всем этим свою любовь и преданность Советскому Союзу.

А вот мы попадаем на завод витаминов, который выделяет консервы из фруктов, соки и витаминные препараты. Работники завода, одетые в белоснежные халаты, приветливо встречают нас. Входим в зал одного из цехов. Там на огромной доске при помощи бутылок, банок и коробок сооружены слова — «Вечная дружба!»

Чувствую, что я не передал и ничтожной доли тех впечатлений, которыми переполнены память и сердце. Все это не просто впечатления — это незабываемое, то ость оставляющее в сознании радостный, счастливый след. Мы вернулись в Москву богатые этими впечатлениями, заряженные желанием оказаться достойными тех огромных, прекрасных чувств, которые выражал нам болгарский народ во время нашего пребывания в Болгарии. Мы встречались с болгарскими актерами не только официально, но и частным образом — они приходили посидеть с нами, порасспросить, что у нас и как. Мы проводили с ними творческие вечера, рассказывали о советском театральном искусстве и отвечали па множество вопросов практически организационных и теоретически абстрактных. Очень волнует наших болгарских товарищей система, «метод физических действий», по поводу которых царит еще путаница не только в их умах.

Я не/рассказал о многих артистах и режиссерах, об ансамблях, которые восхитили нас своими танцами и песнями. Мы надеемся, что они приедут к нам в Советский Союз, и москвичи увидят чудесное искусство болгарского народа.

258

За всеми впечатлениями — одно основное: это — наша кровная близость, это радостный творческий подъем болгарского народа, призванного сегодня его Коммунистической партией к труду, созиданию, строительству новой жизни. Вот сомнения, что наш верный друг — болгарский народ будет изо дня в день украшать и преобразовывать свою страну, используя ее ресурсы, будет материально и духовно расти и развиваться, своей волей, своим трудом укрепляя дело мира, дружбы и справедливости во всем мире.

1954

НА РУМЫНСКОЙ ЗЕМЛЕ

На вокзале в Бухаресте, куда коллектив театра имени Моссовета прибыл поздним вечером, румынские друзья устроили нам торжественную встречу. С приветствием выступила старейшая артистка румынского театра — Лучиа Стурза-Буландро, которая руководит Бухарестским Муниципальным театром. Впоследствии мы ближе познакомимся с этим замечательным мастером сцены и с огромным

уважением и восхищением вспоминаем о ней сегодня. Сколько поразительной энергии, ума, стремления ко всему новому, искреннего благожелательства к нашему советскому искусству таится в этой удивительной женщине. С каким настоящим артистическим блеском и мастерством Стурза-Буландра играет на сцене бухарестского театра Вассу Железнову и Гурмыжскую.

...Бухарест с первого взгляда порадовал нас своими масштабами, нарядными зданиями, живописными окраинами, парками и бульварами. И с каждым днем мы все больше и больше восхищались Румынией: какая это богатая, красивая страна! И всюду идет строительство, всюду люди встречают нас, представителей Советского Союза, с восторгом, засыпают самыми различными вопросами. Нас очень тронул огромный интерес ко всему, что приходит в Румынию из Советского Союза и из стран народной демократии. И все же, готовясь к своему первому спектаклю — «Шторм», — мы сильно волновались. Как примут? Поймут ли нас? Ведь наши языки так различны. Если в Болгарии — славянский алфавит и в языке много род-

259

ственных нам корней, то в румынском языке их чрезвычайно мало.

Мы решили предварить спектакль конференсом на румынском языке, чтобы помочь зрителю воспринять содержание пьесы.

Первый же наш спектакль опрокинул все сомнения. «Шторм» был воспринят буквально восторженно. Эта восторженность изо дня в день нарастала и достигла настоящего подъема в последние дни нашего пребывания в Румынии. «Отелло», «Шторм» и «Вечер В. П. Марецкой» — вот основа нашего бухарестского репертуара, подкрепленного двумя классическими комедиями — «Красавец мужчина» Островского и «Забавный случай» Гольдони. Румынские деятели искусства проявили огромный интерес к творчеству нашего театра, к тому новому, что они восприняли через наши спектакли в понимании возможностей и задач социалистического реализма. В отличие от болгарского театра, который, как я уже писал, в основном воспитывался в русских традициях, румынский театр формировался главным образом под влиянием Запада. Но у румынских актеров и режиссеров всегда было стремление к правде в искусстве, к реализму. Это стремление чувствовалось в той или иной мере во всех спектаклях, которые нам удалось посмотреть. К сожалению, мы не видели многих великолепных румынских артистов, так как мы сами были очень заняты в спектаклях и концертах па предприятиях, в крестьянских кооперативных хозяйствах и в вузах.

За последние годы многие ведущие румынские театральные деятели побывали в Советском Союзе, ознакомились с реалистической школой МХАТ, с современным советским театром. Но для широкой театральной общественности Румынии приезд нашего театра явился событием, обогатившим, как они сами говорили, их представления о советском сценическом искусстве.

Сильное впечатление произвел на румынских зрителей не только «Шторм», но и «Отелло». В исполнении Мордвиновым роли Отелло, в трактовке театра их покорила гуманистическая тенденция, теми: светлого Отелло и темного Яго. Мордвинова в роли Отелло сравнивали со всеми европейскими знаменитостями, побывавшими на румынской сцене, начиная с великого Сальвини. Отелло — Мордвинов заслужил всеобщее одобрение критики и зрителей.

260

Румынских зрителей восхитило также глубокое, простое и обаятельное мастерство Марецкой, которую в Румынии знают, так же как и в Болгарии, прежде всего, конечно, как исполнительницу роли Варвары Васильевны в фильме «Сельская учительница». Их поразила способность Марецкой к мгновенному перевоплощению без грима или сложного театрального костюма, перевоплощению, при котором актриса, сохраняя свою индивидуальность, каждый раз показывается в новом качестве. О Марецкой было написано несколько специальных статей. Кстати, одну из них написала упомянутая мною Лучиа Стурза-Буландра.

Очень хорошо восприняли в Румынии и классические комедии нашего репертуара — «Красавец мужчина», а особенно «Забавный случай». «Островского вам и полагается хорошо играть, это — ваш классик, — говорили нам румынские друзья, — но то, что вы с такой легкостью и так «по-итальянски» сыграли Гольдони, нас поразило». Им было трудно себе представить, что театр, твердо идущий по пути социалистического реализма, так широко, вольно и свободно и каждый раз с учетом своеобразия авторского стиля пользуется этим методом. Между тем в среде румынских деятелей искусств еще живет

мнение, что этот метод якобы сводит искусство театра к узким рамкам натуралистического правдоподобия. Откуда пошло это убеждение у румынских театральных деятелей — трудно сказать. И вот, оказывается, можно играть без декораций, без грима, и это воспринимается как настоящая волнующая правда жизни. Оказывается, можно играть Шекспира по законам, продиктованным его мощной драматургией, на условной шекспировской сцене, с прощением, в скупой архитектуре оформления... Вот почему приезд нашего театра для румынских театральных деятелей был своего рода откровением и произвел решительный перелом в их понимании норм и законов реалистического искусства.

Во всех беседах с актерами, и в общих встречах и в частных разговорах, мы пытались объяснить сущность наследия К. С. Станиславского и задач советского театра на сегодняшнем этапе его развития. В последние дни пребывания в Румынии нам в этом смысле очень помогла статья «Право и долг театра» в «Правде» о постановке «Грозы» Н. Охлопковым. Статья помогла своими принципиальными установками на верное, свободное и творческое понимание законов реалистического

261

искусства. Это — призыв к подлинному, глубокому новаторству, свободному экспериментированию, которые должны решать задачи все более и более мощного воздействия на зрителя, задачи развития и подъема театрального искусства, обогащения его новыми приемами, углубленного понимания и отражения действительности, человека с его внутренним миром.

Когда мы уже достаточно ознакомились с театральным искусством Румынии, а театральные деятели Румынии с нами, мы провели в Бухаресте двухдневную творческую конференцию, на которую съехались представители многих городов. Основной доклад о системе Станиславского в нашем сегодняшнем понимании был дополнен выступлениями артистов В. Марецкой, П. Гераги, Р. Плятта, Г. Слабиняка и режиссеров И. Анисимовой-Вульф и А. Шанса. Конференция вызвала огромный интерес: нам пришлось отвечать на множество вопросов, в которых чувствовалось желание румынских товарищей понять, что же следует сделать, чтобы правильно использовать опыт советского театра. Их желание воспринять все лучшее, что накоплено советским сценическим искусством за последние годы, необычайно искренне и глубоко. Можно не сомневаться, что румынский театр с каждым днем будет все более полно раскрывать и развивать свои огромные потенциальные возможности, в которых мы убедились, ознакомившись с их театральным искусством.

Первым спектаклем, который мы видели в Румынии, была «Любовь Яровая» в театре, руководимом Лучией Стурза-Буландра. Спектакль во многих своих частях увлекателен, хорошо сыгран. Но особенно понравился исполнитель роли Ярового, молодой артист Септимиу Север. Советские зрители знают его по исполнению главной роли Митри Кокор в фильме «Мечта сбылась» по роману М. Садовяну. Досадно, что в спектакле чувствуется боязнь быть обвиненным в чрезмерной смелости, в нарушении правдоподобия и отсюда — излишний бытовизм, фотографичность, слащавая идеализация, некая лакировка явлений, что всегда звучит как неправда. Стремление чрезмерно идеализировать «красных» периода гражданской войны приводит в спектакле «Любовь Яровая» к тому, что спокойствие и выдержка большевиков воспринимаются как непонятное равнодушие и ходульность. Отвага Кошкина, когда он появляется в общественном

262

месте, где его каждый может узнать, обращается в безрассудство. Все это результат неверных предпосылок. Я убежден, что театр пересмотрит свою работу и внесет в нее ту убедительную страстность, которая приходит на сцену вместе с жизненной правдой. Тем более что спектакль, несмотря на существенные недостатки, и сейчас хорошо воспринимается и волнует, потому что весь он пронизан любовным отношением исполнителей к людям, боровшимся за счастье, за существование молодой Советской республики.

Мы смотрели в бухарестском Национальном театре спектакль «Потерянное письмо» Караджале в постановке одного из наиболее авторитетных режиссеров Румынии, умного и тонкого художника С. Александреску. Спектакль сделан мастерски и великолепно разыгран. Замечательная сатирическая комедия в отдельные моменты достигает большого обличительного обобщения, остро звучащего и сегодня. Восхищает комедийный блеск актерского исполнения. Особо надо отметить актера паразитического сценического обаяния и юмора — Г. Василиу-Бирлик. Он играет совсем небольшую

роль, но так увлеченно и весело, что заставляет на себя смотреть все время, пока находится на сцене. Очень интересен актер К. Антониу, играющий пьяного гражданина. Это один из наиболее уважаемых актеров Румынии, ныне возглавляющий театральный институт имени Караджале. Играет он мягко и со вкусом. Необходимо отметить и артиста М. Ангелеску, с большим юмором игравшего роль начальника полиции Гица Пристанда. Большой успех имеет артист Р. Белиган в роли Данданаки. Р. Белиган — один из наиболее видных передовых театральных деятелей Румынии, а также и педагогов театрального института. Он прочел нашему коллективу лекцию о современном румынском театре, чрезвычайно интересную и содержательную. В одном из театральных журналов Румынии недавно появилась его статья о том, как он работал над ролью Хлестакова, пользуясь методом Станиславского. Понравился нам артист Талиану, игравший адвоката-журналиста Кацавейку. Великолепные сценические данные у актрисы Эльвиры Годяну, но нам показалось, что она недостаточно комедийна, что подтвердили и хороню знающие ее как одну из наиболее сильных и интересных драматических актрис Бухареста. Коллектив нашего театра посетил румынские города: Клуж, Тимишоара, Яссы. Клуж — центр Трансильвании, второй по

263

величине университетский город Румынии. Румыны называют его своим Ленинградом. Клуж чрезвычайно театрален. Здесь мы слушали и румынские и венгерские музыкальные комедии: на румынском языке оперетту «Анна Лугожана», на венгерском «Янош витязь» и «Хари Янош». Особенно заинтересовала нас последняя. Хари Янош — венгерский народный Мюнхгаузен. Музыка к спектаклю, написанная венгерским композитором Золтаном Кодаи, своеобразна и остра. Представление начинается прологом, в котором уже состарившийся Янош приходит в кабачок и рассказывает о своих приключениях. Далее следует сцена — перпендикулярно рампе идет шлагбаум, представляющий собой границу. С левой стороны шлагбаума падают хлопья снега, деревья в густом снегу, часовой в огромном тулупе и валенках похлопывает себя, топчется и подтанцовывает, чтобы согреться. А с правой стороны — цветущее лето! Пограничник-гусар обмахивается платочком, светит солнце, цветут цветы, поют птички. Замерзшему пограничнику стоит лишь протянуть озябшие руки через шлагбаум — «заграницу», — чтобы согреться! В таком же духе наивного вранья развивается представление дальше... По возвращении в Бухарест мне удалось посмотреть еще два спектакля. Один из них — «Дельцы», где основные роли великолепно исполняют два талантливых актера — Ж. Казабан и Ф. Оттерло, а также актер Ш. Чубэтарашу, который убедительно, реалистически точно играет директора издательства продажной газеты. Пьеса сатирическая, с острым драматическим сюжетом; смотрится она с интересом. Чрезвычайно любопытен маленький Театр киноактера. В нем всего триста мест, но есть и партер, и бельэтаж, и балкон. Труппа театра, которая непрерывно пополняется за счет молодежи, окончившей киноинститут, насчитывает шестьдесят пять человек. Театром руководит режиссер Мариэтта Садова — постановщик фильма «Мечта сбылась». Мы видели здесь пьесу румынского классика Василе Александри — «Карнавал в Яссах». Пьеса забавна, наивна и в условиях крохотной сцены режиссерски разрешена остроумно и изобретательно. «Карнавал в Яссах» начинается кукольным прологом, потом куклы как бы оживают. Спектакль своеобразный и увлекательный. Хочется отметить, что в этом театре работает специалист освещения — «поэт света» — Константин Константинеску.

264

Хочется рассказать и о репетиции мольеровского «Скупого» в театре Армии. Спектакль ставит молодой режиссер Жора. Чрезвычайно понравился мне исполнитель центральной роли, актер К. Рамадан. Он напомнил мне В. В. Ванина и до некоторой степени В. О. Топоркова. Рамадан обладает огромной непосредственностью и выразительностью.

В Румынии много талантливых актеров, которых любит и знает страна. Румынский зритель чрезвычайно горячо воспринимает спектакль, бурно и дружно реагирует посередине действия. Румыны любят искусство — театр, музыку, живопись. Замечателен Национальный музей в Бухаресте, где собрано большое количество произведений классической живописи. Тут мы видели три поразительные картины Эль-Греко, произведения Рембрандта, Рубенса, ван Эйка, Мемлинга и Крахаха, Веласкеса, Тициана и Тинторетто, Мурильо, Делакруа, Домье и Моне. Русская живопись представлена полотнами Айвазовского и Левитана, прекрасными работами Репина, Серова и Тропинина, а также работами советских художников Иогансона, Чуйкова, скульптора Манизера.

Особо следует сказать о румынских художниках. Крупнейшей фигурой в истории румынской национальной живописи является Теодор Аман. Домик, в котором он жил, построенный и украшенный им самим, сейчас превращен в музей. Замечателен живописец Григореску. Его произведения сочны, просты, искренни. В последние годы жизни Григореску стал терять зрение, что отразилось на восприятии им цвета, но работы этого периода, творчество так называемого «белого» Григореску, поражают реалистической остротой характеристик. Сюжеты его картин чрезвычайно просты — это почти этюды с натуры, но сколько в них силы! Как точно видел художник окружающий его мир, как чувствовал природу людей! А какие у него замечательные портреты женских лиц! Это подлинно большой художник.

Весьма своеобразен самоучка Андрееску. Его неприкрашенная правда — суровая, наивная и по-настоящему поэтичная — покоряет. Сравнительно скромно представлены в галерее смелый и, по-видимому, необычайно одаренный живописец С. Лукьян. Запоминаются талантливые работы современных румынских художников — Ресу, Барабаш, Шару, Антанасию. Бенчилла интересен и близок нам тематически: он рисует революционные эпизоды, портреты людей, отдавших себя борьбе

265

за мир и лучшее будущее человечества, передовых людей современной демократической Румынии. Замечателен рисовальщик Стериате, чью выставку, открывшуюся во время нашего пребывания в Румынии, мы также посетили. Но всех и всего не перечислишь!..

Необычайно богато, красочно, щедро народное искусство Румынии: утварь, одежда, гончарные изделия, ковры, майолика. Все это очень нарядно и жизнерадостно. А сколько жизнерадостности в румынских плясках с гиканием и притоптыванием, сколько юмора в этих выкриках, которыми непременно сопровождаются народные «хора», «сырба», «брыу»... Незабываема народная мелодия «Жаворонок», которую играют всюду и которая тем не менее никогда не надоедает. Как любят ее в Румынии! Можно без преувеличения сказать, что в этой стремительной, молодой, рвущейся в небо мелодии столько поэтического восторга, что забыть ее невозможно. И всюду, во всех городах, слушали мы отличных скрипачей, чудесных певцов.

В своих рассказах о Болгарии и Румынии я не исчерпал и малой доли моих впечатлений. Но за всем увиденным и услышанным стоит наше большое жизненное переживание, живое понимание того, что означают слова «дружба» и «братство». Какое счастье лично ощущать это братство, эту близость, эту общность интересов и целей!

И так хочется сделать как можно больше для укрепления и развития естественной и прекрасной дружбы, объединяющей наши народы. Хочется рассказывать, как с каждым днем увеличиваются материальные и духовные богатства замечательных свободных стран, какими талантами и прекрасными замыслами располагают их миролюбивые народы, какие у них уже сегодня интересные достижения, какие огромные, мощные сдвиги в искусстве и науке, во всех областях общественной жизни.

И я, и мои товарищи, побывавшие в Болгарии и Румынии, преисполнены чувством благодарности за бесчисленные знаки и доказательства дружбы и любви, которые мы там получили. В первую очередь я хочу поблагодарить тех людей, которые изо дня в день сопровождали нас в наших поездках. Все они нам памяты и дороги, и мы уверены, что так или иначе мы еще с ними встретимся.

1954

266

МЫ ВИДЕЛИ ИНДИЮ

Вот уже три месяца, как закончилось наше индийское путешествие, но память о нем хранится в наших сердцах глубоко и прочно. Удивительно то, что наши впечатления сегодня так свежи, будто вернулись мы из Индии лишь вчера. И в то же время они постепенно слагаются в некую систему, правда, далеко еще окончательно не утвердившуюся. Тогда-то и начинаешь понимать, что сила этих впечатлений не в их пестроте и противоречивости, а в своеобразной закономерности этих противоречий. Начинаешь понимать и то, что эти впечатления незаметно для тебя проникают в твое сознание, как значительное

переживание, как поучительный важный факт, заставляющий пересмотреть множество представлений и убеждений в отдельных областях жизни и творчества.

Сегодня я вспоминаю лишь некоторых людей и некоторые явления, особенно меня поразившие.

В Индию все мы приехали, достаточно о ней начитавшись и наслышавшись перед отъездом. И все же то, что мы увидели, нас поразило, — оказалось и таким и не таким, как мы себе представляли.

Ну, скажем, мы знали, что Индия сохраняет свои национальные костюмы, обычаи, но когда впервые увидели на ее улицах величественных старцев в чалмах и красочной одежде, то поразили нас не только их красочность и величие, но главным образом то, что эти старцы раскатывают по улицам на самых обыденных, прозаических велосипедах!

Нас потрясли грандиозность и совершенство индийских сооружений, в которых так трудно отделить архитектуру от скульптуры, нас поразила лаконичная, но чрезвычайно выразительная каменная лепка кариатид, колонн, орнаментов, кружев, высеченных из цельного камня, огромные скалы и пещеры, превращенные в филигранно отделанные храмы... А тут же, рядом, заново построенный самым модным современным французским архитектором Корбюзье и его учениками город, такой типичный для абстрактного, скупого в линиях и формах стиля этого архитектора, который и здесь остался верным себе, хотя и учитывал климатические особенности. Ведь в Индии дома строят для защиты не от холода, как у нас, а от жары. И вот Корбюзье придумал «солнцерезы», выпуклости, торчащие кир-

267

пичи в стенах для охлаждения их поверхности; широко выступающие карнизами специальные оконца, которые, задерживая солнечные лучи, обеспечивают доступ в дом воздуха и сквозняков...

Большое впечатление произвел на нас институт Рамана, ученого с мировым именем, в свое время награжденного Нобелевской премией. Он встретил нас, высокий, сутуловатый человек лет семидесяти, живой, экспансивный, с нервными, выразительными черными руками и лицом. Предмет его науки — цвет в природе. И вот он водит нас по залам своего музея. Перед нами коллекция невиданных бабочек, цветы с оперением необычайной окраски, стеллажи с камнями, хранящими в своей сердцевине таинственное мерцание. В темной комнате он включает кварцевые лампы, и комната светится причудливыми красками. Когда во время краткой беседы с этим неистовым оригиналом и энтузиастом мы задаем вопрос, сколько у него учеников в институте, он огорченно машет рукой: «Трое!» На вопрос, какую практическую цель преследуют его изыскания, он громко, задорно хохочет: «Никакой! Мне нравится мой предмет именно потому, что он красив и бесполезен!» Оставим на его совести оригинальность этого заявления.

Мы также посетили университет Шантиникетан, основанный Рабиндранатом Тагором, величайшим поэтом Индии. К сожалению, нам не удалось его внимательно осмотреть, так как путешествие на автомобиле туда и обратно заняло целых одиннадцать часов по изнурительной жаре. К тому же нас торжественно встречали, угощали, приветствовали, так что на осмотр университета оставалось не очень-то много времени. Но я долго не забуду невысокие коттеджи, каждый из которых принадлежит какому-либо факультету, а один из них — живописи.

Огромный сад, заросший величественными деревьями с мощными куполами крон: это целая школа с отдельными классами, расположенными под каждым из деревьев. Ученики занимаются группами, сидя на земле, скрестив ноги. Мы проходим мимо одного из этих «классов», и учитель и ученики нам приветливо кланяются. А когда учитель узнает, что мы из Советского Союза, он взволнованно улыбается и восклицает, что он только что рассказывал своим ученикам об экономике СССР!

268

Мы возвращаемся ночью после посещения талантливого современного индийского поэта — Валлатхола и ждем паром у перевоза. И мы слышим, каким таинственным, мерцающим стрекотом, какими звуками наполнен воздух. И вдруг так ясно открывается нам связь между индийской музыкой и индийской природой, у которой музыка заимствовала свои мелодии, ритмы и тембры.

Посещая музеи, вы узнаете удивительные вещи. Вы останавливаетесь перед замечательной миниатюрой и спрашиваете, что она означает. Вам отвечают, что это утренняя «рага». А «рага» — это одна из длительных, из века в век передаваемых мелодий, лежащих в основе индийской музыки. Вы узнаете таким образом, как в индийском искусстве живопись смыкается с музыкой.

Мы посетили не только музеи, но и Академию искусств. В Бомбее, в последние дни нашего пребывания в Индии, у меня завязался весьма интересный разговор с директором Академии искусств.

Когда вы попадаете на индийскую выставку, вас поражает ее многоликость. Вы можете здесь встретить произведения натуралистически реалистические, почти фотографирующие действительность, а рядом произведения абстрактные — влияние самых последних западноевропейских течений. Тут же вы найдете и импрессионистов, и последователей Ван-Гога и Гогена, и европеизированную приторную стилизацию, пригодную разве что для плохих открыток. Но основная масса произведений написана в так или иначе воспринятых, развитых или переработанных традициях старой индийской фресковой и миниатюрной живописи.

В разговоре с директором Академии мы коснулись проблемы воспитания молодых художников. Как их воспитывать и с чего начинать? С усвоения ли традиций индийского искусства или с отказа от них и изучения всего, что достигнуто, накоплено Западом, Европой в цвете, форме и понимании реалистических и иных закономерностей живописного искусства?

Я не согласился с тем, что с первого же класса учеников сажают за композицию. Так же думает уважаемый руководитель Бомбейской Академии. Но он встревожен и знает, что ему предстоит большая и сложная борьба и со стилизаторами и с западниками, которые вовсе отрицают индийские традиции.

А в области музыки? Как известно, в Индии музыка одно-

269

голосая, в ней отсутствует полифония. Как же быть дальше? Неужели индийская музыка будет навсегда лишена возможности симфонического звучания? Сможет ли она когда-нибудь создать нечто подобное европейской опере?..

Вот вопросы, которые начинают сегодня волновать художественную интеллигенцию Индии. Мы побывали на кинофабрике в Мадрасе, построенной по последнему слову техники.

Ну а театр? Любительские труппы играют не только индийские пьесы, но и классику — «Отелло», «Ревизора». Я встретился с одним видным государственным деятелем, исполнителем роли городничего, с крупным инженером телефонного завода, красивым, статным человеком, играющим Отелло. Профессиональный театр ставит современные индийские пьесы в стиле театрально-реалистичном или создает спектакли, в основном построенные на песнях и танцах, фантастические и стремительные в своей феерической смене картин.

Как же быть дальше? Как сольются эти две тенденции? И тут, мне кажется, глубоко прав современный писатель Индии — Мульк Радж Ананд, с которым мне пришлось говорить в последние дни нашего пребывания в Индии. Если я его верно понял (мы с ним объяснялись на английском языке, которым я владею далеко не совершенно!), Мульк Радж Ананд считает, что Индия должна создавать свое театральное искусство на основе народных традиций, используемых в прогрессивных театральных ассоциациях, бережно сохраняющих старые классические формы, наполняя их новым содержанием.

Я коснулся вопросов очень сложных, о которых, конечно, не скажешь в короткой статье. Сегодняшние мои формулировки могут показаться приблизительными, но для меня они существенны: они заставят пересмотреть даже собственные творческие замыслы.

Вот что я имел в виду, когда говорил о значительности и жизненной важности моих индийских впечатлений.

Мы видели в Индии множество людей, но наши встречи были кратковременны, разговоры непродолжительны. Мы переезжали из штата в штат, из города в город. Индийское правительство, которое пригласило нас, хотело, чтобы мы видели как можно больше достопримечательностей страны, ознакомились с ее сегодняшними достижениями.

В памяти остались замечательные глаза тех, кто верит

270

нам, видит в нас людей, близких им по духу и стремлению к миру, доброжелательных, чутких, способных понять самое сокровенное в жизни народа. А народ этот воистину талантливый, неутомимый и трудолюбивый.

Мы имели встречи с писателями, поэтами и музыкантами, инженерами, учителями и художниками, беседовали со многими современными государственными деятелями Индии. Памятной будет для нас встреча с Джавахарлалом Неру, чье имя знает вся страна, чье имя связано с Ганди.

На выставке, посвященной Ганди, мы видели картины, изображающие Ганди вместе с Неру.

Неру очень прост, приветлив, доступен. Он смотрит на вас молодыми, горящими, добрыми, глубокими и мудрыми глазами. Неру с увлечением говорит о своем народе, о его искусстве и литературе. Сам он является главой Индийской Академии литературы.

Узнав о том, что в нашей делегации есть представители театрального искусства, он рассказал, что его дочь, Индира Ганди, сейчас увлечена идеей постройки в Дели образцового театрального здания, и высказал желание познакомить нас со своей дочерью. Эта встреча вскоре состоялась, но, к сожалению, была очень короткой. Мы узнали, с каким интересом относится правительство Индии к развитию театрального искусства в стране.

Да, в Индии, несомненно, глубоко любят искусство и придают ему серьезное значение. Искусство как бы пронизывает всю жизнь страны. Вечером, когда проезжаешь по улицам города или за его пределами, вдоль заснувших деревушек, вдалеке слышатся мелодии и звуки музыкальных инструментов. Вы видите небольшие помосты, вокруг которых собирается народ. Там танцуют, поют, показывают представления. Нам не удалось посмотреть их, но нам рассказывали, что это чаще всего выступления народных сказителей, которые мелодично напевают индийские сказания под звуки народных инструментов. И продолжается это с девяти-десяти часов вечера до зари...

Мы уезжали из Индии с твердой уверенностью, что связи между двумя великими народами — индийским и советским — будут крепнуть и развиваться день ото дня и благодатное действие этих связей скажется на дальнейшем усилении борьбы всех простых людей земного шара за мир во всем мире.

1955

271

ИСКУССТВО ИНДИЙСКИХ ДРУЗЕЙ

Ровно год назад делегация деятелей советской культуры во главе с поэтом Алексеем Сурковым посетила Индию. Мы пробыли в Индии месяц и имели возможность ознакомиться с жизнью и искусством Индии.

Естественно, люди разных профессий по-разному воспринимают действительность, разное в ней видят. Мне, как режиссеру, было интересно все. Конечно, я в первую очередь интересовался театром. Попять театр — значит понять его зрителя. Понять реалистические тенденции этого театра — значит понять или хотя бы почувствовать особенности той жизни, которую искусство пытается отразить, обобщить, опоэтизировать.

Вообще говоря, театр как бы пронизывает все мои индийские впечатления. Впрочем, так, вероятно, всегда бывает при посещении новой страны: на все смотришь особыми глазами, все кажется непривычным, своеобразным, необычайно значительным, театральным.

Началось это с первого ночного путешествия по уснувшему Новому Дели, по его широким проспектам, окаймленным садами, и с новой силой проявилось на другое утро 26 января 1955 года, когда мы в автомобилях ехали па парад, посвященный национальному празднику провозглашения республики.

Как удивительно разнообразна и своеобразна праздничная толпа. Множество людей — мужчин и женщин, стариков и детей — взволнованно и торопливо стремились к центральному проспекту Дели, где через полчаса должен был начаться парад.

Все было театрально в этом людском потоке.

Утро было прохладное, и, когда мы ступили на сочный зеленый газон, он еще был покрыт ночным инеем, скрипевшим у нас под ногами. Люди кутались, им было холодно, так как они привыкли к 40-градусной жаре. Они кутали плечи одеялами, прятали носы и щеки в платки и шарфы, но они были босы!.. Великолепные, как падишахи восточных сказок, старцы в парадных чалмах и тюрбанах, с живописными пушистыми, холеными бородами и усами, с пламенными глазами мудрецов и государственных деятелей торопились на праздник на своих прозаичных и наивных велосипедах, являя собой курьезное и забавное зрелище. Матери тащили ребят за руки, а совсем маленькие, оседлав материнское бедро, крепко удерживались ножками в привычной для них позе.

А каким удивительно свежим было это утро! Какими красками сверкала природа! Какой поток нежнейших цветов и оттенков, стремительно и непрерывно сменявших друг друга!

Затем начался парад, описать который мне просто не хватает ни слов, ни сравнений. Сначала это был воинский парад, краткий и четкий, продемонстрировавший совершенное снаряжение индийской армии, завершившийся галопом верблюжьей «конницы» и гордым шествием раскрашенных и разукрашенных слонов. Затем начался, уже в прямом смысле слова, театрализованный парад: на грузовиках-колесницах мимо нас проплыли картины и пантомимы, отражающие жизнь, нравы, промышленность и искусство всех штатов современной Индии. Сколько изобретательности, вкуса и неповторимого своеобразия!

Мы увидели здесь представителей различных штатов, отличающихся не только костюмами, но и цветом кожи, всем своим обликом. Мы видели людей, казавшихся слегка загорелыми, и людей графитно-черных, как бы вылитых из чугуна, с изумительным телосложением. Мы видели людей поразительной красоты, чьи глаза как бы вобрали всю многовековую мудрость индийского народа.

Мы видели танцы Индии. Но танцы ли это? Это скорее пантомимы, полные недосказанного поэтического и подчас религиозного смысла, предполагающие у зрителей живое понимание и воображение.

Во время последующего путешествия по стране мы встречались с ее изумительными людьми — художниками, музыкантами, певцами, артистами, осматривали памятники индийской архитектуры поражающего мастерства. И главным впечатлением, с каждым днем все более утверждающимся, было то, что все виды индийского искусства необычайно близко соприкасаются и как бы переплетаются. Так, например, трудно сказать, где кончается архитектура и начинается скульптура. А музыка впрямую отражается в индийской живописи, в ее удивительной музыкальной ритмичности и тональности. Трудно также сказать, где именно кончается танец и начинается пантомима, где танец и пантомима переходят в театр, а поэзия в музы-

273

ку. Все искусства Индии объединяются своеобразными религиозными и древними светскими традициями, едиными для всех видов искусства.

А когда вы вслушиваетесь в живую природу Индии, всматриваетесь в ее краски и очертания, в глаза ваших индийских друзей, в их движения и позы, в жизнь индийских городов и сел, в вас начинает слагаться не нашедшее еще точного выражения в формулировках понимание своеобразной взаимосвязи искусства и жизни Индии.

Театр как таковой нам, в сущности, удалось видеть очень мало. Но тем не менее нам хорошо запомнился интересный спектакль на материале современной индийской жизни — «Шаймали», сыгранный с искренним увлечением в традициях, условно говоря, театрального реализма группой актеров, возглавляемой прекрасным артистом Гангули. Особенно запомнился спектакль, поставленный режиссером Раджаманикам в Мадрасе. Этот спектакль состоял из множества, мгновенно сменяющих друг друга картин, происходивших частично на просцениуме, частично на фоне декораций, написанных в духе народных лубочных картинок, которыми так любят украшать свои жилища и лавочки жители городов и сел Индии. Сюжет спектакля — религиозный, мифологический. Но в событиях пьесы участвовали бок о бок люди и боги. И удивительнее всего, что действие воспринималось так непосредственно, вызывало такой дружный хохот, такое общее веселье зрительного зала, как будто речь шла о пьесе на современном материале. А между тем на сцене действовали многоголовые, многоликие божества, которые оборачивались то зверями, то птицами, а рядом с ними — простые смертные — пахари и ремесленники. Представление завершилось общим грандиозным праздником-пиршеством, где боги и люди праздновали благополучный конец своих сложных и увлекательных любовных приключений.

Я ушел после спектакля полный размышлений, пораженный этим фантастически-реалистическим представлением, реалистичность которого — в непосредственном и живом восприятии спектакля театральным залом.

В живучести мифологических образов, утративших былую устрашающую мистичность, в связи их с сегодняшней народной Индией, в дружном смехе зрительного зала отражается, как мне кажется, прежде всего стремление индийского народа

274

к утверждению своего национального искусства, которое так долго подавлялось колонизаторами. В этом отражаются и дух народа, его вкус к жизни во всей ее красочности и многообразии. Этот

спектакль окончательно разрушил ложное представление об абстрактно-мистическом характере индийского искусства. И это укрепляет убеждение в интереснейших, плодотворнейших перспективах развития своеобразного, но реалистичного в своей основе сценического искусства Индии.

Вероятно, наиболее традиционным было представление в стиле Катхакали, которое мы видели в школе, возглавляемой индийским поэтом Валлатхолом, еще полным энергии и огненной творческой страстности, несмотря на преклонный возраст. И здесь нас опять-таки поразила реакция зрительного зала, очень шумная для нас, привыкших к сосредоточенной тишине во время действия.

Я вспоминаю все это, и воспоминания меня захлестывают. Правда, сегодня они приобрели как бы новый, более глубокий смысл, как бы заново прочитываются мною в свете окрепшей дружбы, истинной близости наших народов,

В дни, когда Индия снова отмечает годовщину своего великого национального праздника освобождения, утвердившего начало ее новой, свободной творческой жизни, хочется выразить и передать свое глубочайшее чувство симпатии представителям искусства этого великого народа, и в первую очередь тем из них, кто своим творческим трудом упорно и мужественно служит делу духовного подъема страны, развитию и углублению дружбы наших великих народов во имя мира и процветания на земле.

1956

ДВАДЦАТЬ ДНЕЙ ВО ФРАНЦИИ

Двадцать дней, проведенных во Франции... Как рассказать о них читателям так, чтоб хоть частично передать многообразие радостных впечатлений и мыслей, которые сохранились и живут в сознании, в сердце, далеко еще не расшифрованные, но воспринятые как жизненное переживание большой значимости...

275

Наша делегация вылетела из Москвы дождливым, холодным утром 9 апреля, и в тот же день мы были в весеннем Париже. Вот он, Париж, этот город, о котором столько прочитано, столько наслышано и который заранее представляется таким знакомым, близким, дорогим. Мы спускаемся на аэродроме Орли, в нескольких километрах от Парижа. Да, все так, как можно было ожидать; может быть, только за исключением тех велосипедистов, что встретились по дороге в город: чернокожие, шоколадные монахи в суровых холщовых сутанах на велосипедах — конечно, это неожиданно.

Но вот мы въезжаем на улицы Парижа, я поднимаюсь на пятый этаж своего отеля, распахиваю дверь балкона. Передо мной бесконечные, тающие в вечерней дымке парижские крыши, подо мной узенькая рю дю Бак, упирающаяся в набережную Сены; вся она полна автомобилями, неподвижно застывшими вдоль тротуаров. Оказывается, ночью Париж представляет собой как бы огромный гараж. Но, как странно, освещен Париж почти скудно! Это оттого, что здесь большинство витрин на ночь наглухо замкнуто тяжелыми железными жалюзи. Освещение ярче на площадях, в районах кафе. А в кафе посетители сидят не просто вокруг столиков, а развернувшись лицом к улице, как если б каждое из этих кафе было маленьким зрительным залом. Парижане любят поглазеть на прохожих. Но прохожих, кстати сказать, не так уж много, и не так уж они нарядны, вернее — они очень просто, непринужденно и даже небрежно одеты (но почти всегда со вкусом!), как кому нравится. Вероятно, эта непринужденность и свобода в одежде, в сочетании с тишиной и неярким освещением улиц порождает впечатление чего-то знакомого, домашнего, подчас чуть ли не провинциального. Неторопливость и покой — это первое впечатление, дополняясь и видоизменяясь, приобретает все более глубокое содержание, осталось для меня основной, неожиданной чертой ночного да, пожалуй, и дневного Парижа и парижан. Просто, свободно и непринужденно чувствуешь себя в Париже.

Наша делегация, состоявшая из представителей различных специальностей, была приглашена во Францию обществом Франция — СССР, которое и составило для каждого из нас индивидуальную программу с тем, чтобы каждый мог встретиться главным образом с людьми своей профессия, — ведь целью нашей поездки было установление непосредственных

276

личных контактов с интеллигенцией Франции, с деятелями французской культуры и искусства. Отсюда и индивидуализация наших маршрутов по стране, программ наших встреч.

Для меня, естественно, важнее всего было познакомиться с театральным искусством Франции. За время пребывания в Париже и других городах Франции мне удалось повидать несколько интереснейших спектаклей и повстречаться с рядом выдающихся театральных деятелей страны. Но, конечно, для того чтобы судить о состоянии сегодняшнего театрального искусства Франции, я должен был почувствовать театр в его связи со зрителем. Из виденного и слышанного мне кое-что стало ясным, но это, разумеется, далеко не достаточно для того, чтобы я имел право на обобщающие выводы. Однако разговор о театре — разговор особый. Сейчас мне хочется, развивая первое свое впечатление, рассказать о том, что меня больше всего поразило и взволновало в путешествии по Франции, во французских встречах.

Французы трогательно гордятся Парижем. В этом я убедился в первый же вечер, когда любовался умирающим закатом со своего балкона. Рядом со мной стояла проводившая меня наверх горничная отеля. С какой гордостью объясняла она мне: «Вот это Эйфелева башня, а вот Монмартр и Сакрэ-Кэр, а здесь — стеклянный купол Большого Дворца... Нравится вам наш Париж?» В этом вопросе заключалась такая уверенность в неотразимости Парижа, такая гордость парижанки, такая наивная и очаровательная влюбленность в свой город!..

Конечно, мы старались посетить все знаменитые памятники Парижа. Почтенный профессор, знаток истории города, который водил нас по его улицам и закоулкам, подчас объяснял вещи, откровенно говоря, хорошо нам известные. Но он вкладывал в свой рассказ столько сдержанного восторга и гордости за свой древний и прекрасный город (французы вообще очень сдержанны в выражении своих чувств, особенно парижане; это необходимо помнить для того, чтобы вернее понять их театр, их манеру играть), что боязнь нанести ему незаслуженную обиду заставляла нас относиться с уважительным вниманием ко всем его словам.

Моя память плохо хранит исторические факты, даты и имена. Но история в ее образной сущности как бы оживает в архитек-

277

туре Парижа, в его улицах и камнях, порождая благоговейное восхищение... Вы входите в маленькое кафе «Пале Рояль». Здесь на спинках диванов прикреплены дощечки: Наполеон, Вольтер, Тальма. Вы останавливаетесь перед Собором Парижской Богоматери. Он оказывается не так огромен, как рисовало его воображение. Он не поражает мощностью или масштабами, а убеждает сдержанной и суровой затаенной силой. Париж, вообще, по описаниям и фильмам представлялся мне нарядно-грандиозным, декоративно-эффектным, а оказался более значительным, волнующим и содержательным.

Вот раскинулся величественный и вместе с тем графически безупречный в своих пропорциях изящный Лувр. Увы, времени у нас немного, и мы знакомимся с ним наспех, бегом, как туристы. В подлиннике шедевры Лувра все-таки иные, чем в лучших репродукциях. Вот небольшой портрет Моны Лизы — знаменитая «Джоконда» Леонардо да Винчи. Видимо, нельзя воспроизвести, а тем более точно описать магическую силу этого чуда. Оно ошеломляет. Нас восхищает и огромный портрет кисти Гойи, такой реалистично безжалостный, написанный в знаменитой серебристой гамме. К сожалению, удалось посмотреть очень немного. Музей современной живописи сейчас закрыт. В «музее Родэна, этого величайшего скульптора современности, особенно сильное впечатление производит памятник Бальзаку, который как бы завершает собой и утверждает бессмертие великого мастера Родэна — ваятеля, мыслителя, философа, поэта...

Версаль. Я ездил туда в обществе Андре Барсака, замечательного режиссера и душевного, тонкого человека. Встреча с Барсаком и его чудесной, обаятельной семьей — одно из самых дорогих моих приобретений в этой поездке. Мы отправились в Версаль, сознаться, не очень удачно, так как это был воскресный день, и туда устремилось множество туристов. С одной из групп мы шагали по залам дворца, выслушивая дежурные разъяснения гидов в официальных фуражках. Меня всегда раздражает такое групповое хождение по историческим местам. Что-то главное и важное тут утрачивается. Эти проверенные, заученные разъяснения, объясняя, убивают непосредственность восприятия, слишком поверхностные — упускают главное. Грустно, что Версаль разрушается быстрее, чем восстанавливается. По-видимому, проблема сохранения памятников старины — трудно разрешимая, тревожащая проблема. Сколько во Фран-

ции удивительных, ценнейших и своеобразно прекрасных Памятников, которые требуют срочной реставрации, обновления.

Вот Большой и Малый Трианон. Вот игрушечный деревенский домик под соломенной крышей и еще более игрушечная мельница, построенные для забавы королевы; ей надоела пышность, и, решив жить как простая пейзажная панорама, она создала себе эту далеко не простую, искусственную, вычурную простоту. Но природа Версальского парка великолепна. Мы прибыли во Францию весной, при нас, в сущности, она началась и расцвела.

После четырех дней в Париже мы отправились путешествовать по Франции. Первым городом, в который мы прибыли, была Тулуза. Каким радушием встретили там советского человека! Впрочем, всюду, где бы ни пришлось побывать, я чувствовал стремление выразить свою симпатию к представителям, Советской страны. Может быть, мне просто посчастливилось, но, право же, я встречал только благожелательных людей.

В каждом городе визит к мэру, прием мэром или представителем министерства просвещения Франции выходил за рамки официальности, был радушным, человечным, искренним. И в «официальных», и в неофициальных встречах становилось очевидным: наше искусство помогает взаимопониманию и дружбе.

В памяти парижан и в памяти жителей многих французских городов выступления балета под руководством Игоря Моисеева остались как нечто блистательно-феерическое. Имена Эмиля Гилельса, Давида Ойстраха, Зары Долухановой, Ивана Петрова с восторгом упоминались в разговорах везде, где я побывал, не говоря уж о Париже. В дни нашего пребывания во Франции там гастролировал советский цирк. К сожалению, я не был ни на одном из его представлений, но, по словам моих французских друзей, это было настоящим триумфом. Особенно восхищал французов Олег Попов, с его обаятельным, милым остроумием, с его артистической наивностью, изобретательностью и многообразным мастерством. Это восхищение французов советским искусством танца, цирка и музыкального исполнения, знакомство с нашим искусством приблизило к ним советского человека. Раз это искусство так близко, понятно и доступно, значит, мы, хоть и говорим на разных языках, но думаем и чувствуем одинаково, значит, мы можем найти общий язык и

для нашего дружеского взаимопонимания во всех областях жизни.

С какой горечью и стыдом вспоминают французы дни пребывания в Париже балета Большого театра, во главе с легендарной Улановой, когда власти так и не разрешили советским артистам выступить! Им этот случай тем более неприятен, что побывавшие в нашей стране артисты «Комеди Франсэз» и французского кино вернулись из своей гастрольной поездки по Советскому Союзу с самыми добрыми чувствами и воспоминаниями о советском гостеприимстве.

Мне пришлось встретиться и с множеством людей, приехавших в СССР на теплоходе «Баторий». Все они стремились ответить за то гостеприимство, с которым встречали их советские люди. Тепло и радушно приняли меня в Тулузе в семье одного известного врача. Искреннее, непосредственное гостеприимство, как оно дорого и приятно! Мне хотелось бы дать почувствовать это всем французским друзьям, с которыми довелось встретиться во время поездки. Но их так много, что мне трудно, просто невозможно перечислить их имена и, боясь пропустить кого-нибудь, я не называю никого.

Из Тулузы я поехал через Ним в Авиньон, где был принят как дорогой гость, тоже в семье одного местного врача, с неменьшей теплотой и заботой, чем в Тулузе.

Огромное впечатление произвело на меня посещение Оранжа (в нескольких километрах от Авиньона). В поразительном величии и сохранности, если можно так выразиться о полуразрушенном памятнике, высится в Оранже античный театр. Я знал о существовании этого театра по литературе, но то, что я увидел собственными глазами, что испытал, поднявшись на амфитеатр, перед полуразрушенной сценой, — словами не передать. Я был потрясен...

А потом — Страсбург и Нанси. Города, как и люди этих городов, неповторимо своеобразны. Они прекрасны, потому что в них живет желание дружбы, так остро осязаемое и находящее свое выражение в самых различных обстоятельствах и фактах.

Во всех городах, где я останавливался, мне приходилось встречаться и разговаривать со множеством людей, отвечать на вопросы, проводить конференции, выступать перед началом советских фильмов. Мне задавали множество вопросов не только о театре. И во всех вопросах явно чувствовалось жела-

280

ние понять и принять все то, что звучит по-новому в нашей советской действительности.

Конечно, в краткой статье я не сказал почти ничего существенного. Мне лишь хотелось поделиться со своими соотечественниками теми непосредственными настроениями и чувствами, которые мы испытали в нашем путешествии по Франции, и еще раз выразить свою глубокую благодарность за гостеприимство многочисленным французским друзьям.

1956

ЗАМЕТКИ О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ

НА СПЕКТАКЛЯХ В ТЕАТРАХ ПАРИЖА

Щедры и многообразны впечатления, полученные мною за двадцатидневное пребывание во Франции, но они все же не могут послужить основанием для решающих выводов и обобщений. Поэтому ограничусь лишь рассказом об отдельных спектаклях, виденных мною в столице и других городах Франции, о наиболее интересных встречах.

Первый спектакль, на который я попал в Париже, — один из наиболее спорных и в то же время наиболее популярных сегодня — «Семья Арлекина» в Театре Антуана. Спектакль поставлен на редкость талантливым режиссером и актером Жаком Фабри в сотрудничестве с драматургом Клодом Сантелли.

На пустой, ярко-синей сцене стоят небольшие помосты-ширмы, завешанные разноцветными плащами. На первом плане сбоку — огромная корзина, из которой появляются по ходу действия персонажи представления. Как все спектакли во Франции, «Семья Арлекина» делится на две части единственным антрактом, но состоит из многих картин, развертывающих перед нами все перипетии и злоключения комедиантов — живых, талантливых, изобретательных. Мы видим эволюцию и трансформацию основных персонажей комедии дель арте, вошедших в историю мирового театра и созданных великими артистами этого искусства. В сценическом представлении видишь и образцы их мастерства и плачевную судьбу этого

281

свободолюбивого искусства, полного гражданского мужества, подвергавшегося преследованиям на протяжении всего своего существования. Один и тот же актер почти без грима (в театрах Парижа почти не гримируются) играет представителя злой и тупой реакционной силы, каждый раз выступающей в новом обличье.

Завершается представление символически. Последним, по мысли театра, воплощением сущности комедии дель арте, ее глубочайшей мудрости, ее подлинного величия сегодня является творчество Чаплина. И вот перед нами — знакомая всему миру фигурка: помахивая тросточкой, семеня ножками, уходит она в глубь сцены. А следом, заслоня горизонт своей огромной тенью, — реакция, пошлость и запрет, ныне облаченные в форму полисмена с дубинкой.

Спектакль произвел на меня большое впечатление. Актеры играют, пользуясь множеством острых театральные трюков, с поразительным мастерством и изобретательностью: тут и синхронная пантомима трех арлекинов в масках, и всевозможные потасовки, и танцевальные сцены, курьезные и острые мизансцены, нарочито преувеличенная, театрально обостренная жестикаляция, блестяще натренированная дикция. Все это очень убедительно. Это не реставрация старого театра, это его современная транскрипция.

Как я уже сказал, спектакль был показан в помещении Театра Антуана. Это звучало несколько парадоксально: Фабри — на сцене Театра Антуана, чье искусство было подчас почти натуралистично!

Фабри еще совсем молод; он умен и темпераментен, одарен мощным режиссерским воображением, по природе своей смелый новатор. Все это дает основание ждать от него многого.

С режиссером Андре Барсаком мы вместе ездили по Парижу, осматривали достопримечательности города, были в Версале, в театрах. Я присутствовал на одной репетиции Барсака. Этим летом он собирается показывать свои три спектакля, которые сейчас заново репетирует, в гастрольной поездке по Румынии, а осенью вместе с небольшой театральной делегацией посетит Москву. Эта делегация будет состоять из режиссеров и актеров, ставивших во Франции пьесы Чехова.

Барсак ставил, в частности, «Чайку». Судя по фотографиям (декорации к спектаклю делал Леон Бакст) и отзывам прессы, многое в «Чайке» хорошо угадано и прочувствовано. Барсак

282

поставил также с большим успехом спектакль «Братья Карамазовы». Он хорошо знает русский язык и переводит на французский Гоголя, Достоевского, Чехова. Будущей зимой он собирается ставить в собственном переводе «Егора Булычова». Барсак — интересный театральный художник, оформляющий многие свои спектакли. В одном из спектаклей, подготовляемых для поездки в Румынию, Барсак участвует в качестве актера, будет исполнять центральную комедийную роль.

Удалось побывать и на спектакле театра «Ателье» «Лунные птицы» современного драматурга Марселя Эме в постановке Андре Барсака. Это — умный, острый, веселый, задорный, изящный спектакль. История о том, как в одном учебном заведении молодой репетитор внезапно обрел странную способность превращать людей в птиц. Первое время он пользовался своим даром осторожно, для защиты поруганной добродетели, но мало-помалу стал увлекаться и все чаще превращать людей в птиц. А главное, он начал утверждать, что, лишая своих жертв способности мыслить, он дарует им счастье! («Так обычно говорят люди, облеченные неограниченной властью», — пишет драматург Марсель Эме в предисловии, напечатанном в книжечке-программе спектакля). Но так как это комедия — все в конечном счете устраивается: птицы снова становятся людьми. В финал спектакля режиссер ввел множество забавных появлений, а завершается постановка веселым парадом персонажей комедии.

Все исполнители играют в мягкой, реалистической манере, в первую очередь — исполнитель роли «волшебника» — Жак Дюби. Остро решены декорации и костюмы спектакля молодым художником Жаком Ноэлем, убедительно найден общий тон суко́н и падуг пастельно-голубино́го цвета; черная, серая и белая краски являются основой графического рисунка декораций.

Кроме того, я видел в Париже в Театре доз Амбассадер спектакль по пьесе драматурга Пьера Анри Ру «Очертя голову», поставленный режиссером Пьером Вальдом. В центре спектакля — Леона, хозяйка бистро, которую играет знаменитая актриса Валантин Тессье (кстати, Валантин Тессье недавно сыграла в театре «Ателье» Аркадину в поставленной Барсаком чеховской «Чайке»). Очень хорошо играли в спектакле молодые актрисы Клод Сильвен и Даниэль Кондамен роли двух дочерей Леоны. Режиссер Вальд исполнял роль Готье — полу-

283

афериста, «полусоветчика» Леоны. И для Вальда это был вдвойне торжественный день: после спектакля ему был вручен орден Почетного легиона. В фойе театра, где собралось около ста артистов и гостей, представитель министерства просвещения, приветствуя режиссера в дружеской, мягкой и лиричной форме, вручил ему орден. Бокал шампанского завершил это коротенькое торжество.

ТУЛУЗА, НИМ, АВИНЬОН.

Затем я отправился в провинцию. Первым городом, куда мы приехали, была Тулуза.

Здесь в театре «Капитоль», большом, хорошо оборудованном здании, игла оперетта «Пампанилла». Сюжет ее незамысловат, и оформлена она, как мне показалось сначала, традиционно опереточно. Но потом я подумал, что эта опереточная «традиционность», видимо, сознательно введена и несколько иронически подчеркнута.

Играли артисты легко, изящно. Но главная прелесть спектакля заключалась в двух великолепных исполнителях: блестящей актрисе и танцовщице, полной огненного темперамента и юмора, Жинет Боден и комике Морисе Бакэ. Этот маленький невзрачный человечек обладает исключительным

обаянием. В нем столько юмора, он такой мастер, что непрерывно вызывает восхищение зрителей. Бакэ с необычайной легкостью и изяществом выполняет головокружительные трюки, скользя и падая, стремглав скатываясь на лыжах по ступеням крутой, высоченной лестницы, то и дело растягиваясь во весь рост. Вот он, неудержимо стремясь к своей цели, шагает по спинкам стульев, не опрокидывая, а как бы мягко укладывая их ногами на пол. Он проворен, гибок, будто налит ртутью.

Когда же после утомительного, казалось бы, спектакля мы все сидели за ужином, Бакэ с неистощимой изобретательностью и остроумием продолжал нас развлекать и смешить. Как мне сказали, Бакэ к тому же незаурядный музыкант — он с отличием окончил консерваторию по классу виолончели — и столь же незаурядный альпинист. Это сочетание акробатического бесстрашия и музыкальности делает его неотразимым. В нем есть что-то от Чаплина, и хотя пет чаплиновской непо-

284

вторимости и поэтической горечи, но его блестящее мастерство позволяет вспомнить великое имя Чаплина, Думаю, что Бакэ имел бы у нас триумфальный успех.

Из Тулузы мы отправились через Ним в Авиньон. У нас не было времени осмотреть знаменитый Колизей в Ниме, по мы проезжали древний римский виадук, полный мощи и красоты.

Авиньон — город очень интересный в архитектурном отношении: он опоясан древней зубчатой крепостной стеной. Главный памятник старины здесь папский дворец. Летом во дворе, непосредственно перед одной из древних стен дворца, устанавливается помост с двумя расходящимися наклонными пандусами, и с наступлением темноты там разворачивается красочное представление.

Это знаменитый Авиньонский фестиваль, организованный известным театральным деятелем Франции Жаном Виларом, возглавляющим так называемый Национальный народный театр. Единственной декорацией служит стена дворца с ее ветхими дверями, окнами и балконами, стена, обретшая от времени неповторимую живописность. Вилар показал на этой «сцене» лучшие свои спектакли: «Ричард II», «Сид», «Генрих IV», «Скупой», «Макбет», «Мария Тюдор», «Дон-Жуан» — в последнем он сам, великолепный актер, играет Дон-Жуана, подчеркивая в исполнении бунтарское, атеистическое неистовство своего героя.

Подлинная стена древнего дворца, минимум мебели, костюмы и освещение — вот и все сценические аксессуары Вилара. Его поклонники говорят, что он очень умело пользуется светом.

В тридцати километрах от Авиньона, в Оранже, стоят величественные остатки древнего театра, который вмещает до 10 тысяч человек. Четкость архитектурных пропорций, обломки колонн, огромные статуи в нишах свидетельствуют о его красоте и величии. К этому редкому памятнику французы относятся бережно и заботливо. И здесь, на этой полуразрушенной сцене, летом ставят свои спектакли «Комеди Франсэз», даются концерты, выступают танцоры.

В Авиньоне я был принят заместителем мэра (мэр Авиньона Даладьё был в отъезде), чрезвычайно любезным и внимательным человеком.

Во время приема он выступил с речью, посвященной приез-

285

ду в Авиньон представителя советского искусства, культурным связям между французским и советским народами, которые должны развиваться и содействовать не только укреплению нашей дружбы, но и всеобщего мира. После официальной части в самом помещении мэрии были показаны национальные танцы, исполненные с большой грацией и изяществом авиньонскими девушками и юношами в национальных костюмах. Вечером я был приглашен заместителем мэра в местный театр. Я говорю «местный театр». На самом же деле речь идет лишь о местном помещении театра, так как постоянной труппы не существует; играют в нем разные приезжие театральные коллективы.

На этот раз здесь шла незамысловатая, поверхностная пьеска — «Путешествие в Турин», которую разыгрывали всего-навсего три актера. Персонажи — он, она и служанка (комедийный придаток к диалогу). Содержание пьесы не представляет интереса, но играли в этом спектакле знаменитые французские актеры Пьер Френе и его жена Ивонн Прентан. И муж и жена, несомненно, превосходные актеры, владеющие большим мастерством, изяществом, сценической свободой, непринужденностью.

Конечно, было немного грустно, что именно в Авиньоне, где я мог бы посмотреть Вилара с его труппой или спектакль «Комеди Франсэз» во дворе папского дворца, мне пришлось довольствоваться спектаклем, незначительным по драматургическому материалу.

В столицах Эльзаса и Лотарингии

Из Авиньона путь лежал в Страсбург. Как непохожи все эти французские города, в то же время, как они, каждый по-своему, богаты, щедры, интересны в своем многообразии!

В Страсбурге меня провели в маленький, в то утро еще не открывшийся кабачок, где продемонстрировали курьезный старинный органчик с движущимися под музыку фигурками, с чертиком, выскакивающим из трубы. А днем устроили обед в другом, не менее старом и занятом ресторанчике. Стены его увешаны медной посудой, и кажется, что он сохранился в неприкосновенности таким, каким был в те далекие времена, когда впервые открыл свои двери посетителям. Это очень характерно для Страсбурга.

286

В Страсбурге я познакомился с театральными деятелями — Мишелем Сен-Дени и его женой.

Сен-Дени, как и Барсак, соратник Жака Копо, основателя театра «Вье коломбье». Мишель Сен-Дени провел долгие годы в Англии, где руководил театром «Олд Вик». Во время немецкой оккупации Франции он выступал по радио из Англии под чужим именем, воодушевляя своих соотечественников и призывая их к борьбе, к сопротивлению.

Под руководством Сен-Дени в настоящее время развивается интересная театральная школа, в которой много и успешно трудится его жена — опытный педагог. Я присутствовал на занятиях по движению, которыми в школе руководит англичанка, приехавшая вместе с Мишелем Сен-Дени из Англии в качестве его помощника.

Мне удалось также послушать класс группового пения и, что меня больше всего заинтересовало, присутствовать на репетициях небольшой пьесы, которую готовил к выпуску молодой педагог, также англичанин. Кажется, сами учащиеся сочинили эту пьесу, которая дает возможность продемонстрировать техническую вооруженность молодых артистов. Тематически это нечто вроде «Театра чудес» Сервантеса: балаганный шарлатан путем внушения заставляет людей, собравшихся вокруг него, поочередно то стареть, то молодеть, то превращаться в животных и т. д. Все это исполняется с почти виртуозным мастерством. Спектакль играется молодежью в маленьком зале на специально оборудованной учебной сцене. Здесь же, за кулисами театра, я познакомился с острыми, смелыми эскизами молодого театрального художника Абд-Эль-Кадер Фарраха.

С Мишелем Сен-Дени мы провели несколько часов, беседуя о советском театре, в частности о МХАТ и К. С. Станиславском, с которым Сен-Дени встречался и которого отлично помнит. Сен-Дени водил меня по залам строящегося нового театра. Он распланирован остроумно; в нем намечаются все удобства для артистов и для зрителей. Строится здание предельно экономно, без лишних украшательств.

В Страсбурге я прочитал доклад о современном советском театре перед аудиторией, состоявшей преимущественно из театральных деятелей. Они внимательно слушали, а затем задали множество вопросов. Их интересовали главным образом репертуарная политика советского театра и положение актеров в нашей стране.

287

Большое и глубокое удовольствие доставила мне в этом городе встреча с профессором Триомфом и группой его учеников. Профессор Триомф, живой симпатичный человек, возглавляет преподавание русского языка в Страсбургском университете. Мы встретились в небольшой комнате университета, заставленной шкафами с книгами русских писателей, украшенной их портретами. Здесь же присутствовал профессор Унгебауэн, который преподает русский язык в Оксфордском университете, а также еще несколько гостей, владеющих русским языком. Один из преподавателей русского языка и студентка Страсбургского университета, ученица профессора Триомфа, разыграли на русском языке сцену из «Ревизора» (Хлестаков и Мария Антоновна). Затем читали строфы из «Онегина», стихи Лермонтова и Тютчева. Наша встреча закончилась общей оживленной беседой, касавшейся преимущественно вопросов советской литературы и искусства.

...И вот мы в Нанси, столице Лотарингии. К сожалению, театральный сезон в Нанси уже закончился, так что мне удалось осмотреть лишь театральное здание — одно из лучших во Франции. Это чудесный театр и в то же время великолепный памятник архитектуры, который по своему стилю входит в целостный ансамбль знаменитой площади Станислас. В Нанси же я посетил Гревский музей, в котором

все размещено весьма продуманно: здесь и затемненные комнаты для показа витражей, и собрание произведений Калло, и интересная выставка бытовых вещей...

Обратное путешествие из Нанси в Париж происходило днем. Я имел возможность любоваться из окна вагона природой Франции, тонким и ласкающим французским пейзажем.

СНОВА В ПАРИЖЕ

Приехав в Париж, я в тот же вечер встретился с группой друзей СССР в Сен-Мор — одном из пригородов французской столицы. Мне задавали множество вопросов на самые разнообразные темы: о советской семье, об искусстве, о жизни пашей интеллигенции. Спросили меня также: правда ли, что наши оперные спектакли слишком пышно оформлены? Верно ли, что и в драматических театрах внимание многих наших художни-

288

ков обращено на пышность и излишнюю внешнюю щедрость? И если это так, то согласен ли я с этими тенденциями?

Мне пришлось согласиться, что увлечение пышностью подчас допускается в некоторых наших театрах, но я взял на себя смелость утверждать, что человеческое искусство — искусство духовной красоты человека, горьковская тема — «человек — это звучит гордо» или по Станиславскому — «жизнь человеческого духа» — является основным содержанием советского театрального искусства, и этим положением продиктованы наши главные требования к театральным художникам.

...После провинции Париж показался мне особенно многолюдным, нарядным. Сколько движения, какой стремительный ритм! Но вот ощущение, вызванное этим контрастом, через несколько часов улеглось, и я вновь убедился, что все же не в этом сущность Парижа — не в шуме и крикливости иных нарядных торговых проспектов, а в удивительной сосредоточенности, торжественной значительности и тишине его переживших века домов, древних площадей, узеньких улиц. Только поняв, прочувствовав эти своеобразные противоречия Парижа, можно правильно понять и его театральное искусство. Французские актеры сдержанны во внешнем выражении. Надо отдать им должное, они необычайно изящны, точны и скупы в своих приемах, сценических приспособлениях. Они — мастера в самом лучшем смысле этого слова. Глядя на них, я вспоминал требования Станиславского, добивавшегося на сцене вот этого самого изящества, отказа от «плюсиков», от нажима, от дешевого эффекта.

В «Комеди де Шанз Элизе» (театр комедии на Елисейских полях) я смотрел пьесу Жана Ануяля «Сквозняк», центральную роль в которой играет Пьер Брассер, пользующийся большой популярностью. Актер создает образ стареющего донжуана, великолепного красавца, циничного и ни перед чем не останавливающегося в своей одержимости. Великолепна его львиная победительность, великолепны рокошущие интонации хрипловатого баритона.

Имя режиссера в программе не значится — видимо, спектакль поставлен под руководством самого автора. Оформление, несколько символичное, выдержано в глубоких красных тонах — цвета застывшей крови, с золотом, заштрихованным траурно-черным, как бы предвещающим трагический конец героя.

Спектакль, который в известном смысле стал сегодня в цент-

289

ре внимания театральной общественности Франции, — это «На дне» Горького в постановке Саши Питоева.

Спектакль поставлен и сыгран молодыми исполнителями с подлинным увлечением. Особенно хороша Настя, роль которой исполняет жена Питоева — Кармен, маленькая черненькая испанка, отличающаяся большим обаянием. Очень хороши Сатин — Одсель, Васька Пепел — Сори. Интересен, хотя и несколько неожидан Лука в исполнении артиста Пьера Пало, который по каким-то причинам играет Луку бритым; сначала это несколько мешает правильному восприятию образа, а потом все ему прощаешь... Есть в спектакле и некоторые другие неточные, неверные детали, например телогрейка в цветочках, приклеенная борода Бубнова, веревочно-тоненькие баранки и т. п. Но в спектакле решают не недочеты, есть в нем главная и основная удача: дорого то, что все исполнители увлечены идеями, образами,

темпераментом, поэзией и мудростью Горького. Основная тема спектакля передана актерами с подлинным проникновением.

Кстати, живет и работает коллектив в чрезвычайно трудных условиях.

В Театре Сары Бернар с огромным успехом идет пьеса Ростана «Сирано де Бержерак» в постановке режиссера Раймо-на Руло. Честно говоря, меня не тянуло па этот спектакль: мне не очень по душе несколько внешне декоративная романтичность, декламационность Ростана. Оказалось, однако, что «Сирано» — хорошо организованный и талантливо поставленный режиссером спектакль. Может быть, закономерна для Ростана эта театральная нарядность, кое-где даже слащавость и изысканность, доходящие подчас чуть ли не до манерности, но здесь они сочетаются с темпераментом в развитии действия, в решении отдельных сцен. В роли Сирано я видел не основного исполнителя, но и актер Ноэль, игравший в тот вечер, производит отличное впечатление. Сильно построена и проводится им и талантливой актрисой Франсуазой Кристоф последняя сцена.

Интересно даны промежуточные сцены-интермедии. Опускается прозрачный, гладкий занавес-экран и на него проецируются тени противников, дерущихся на дуэли, причем режиссер использует возможность увеличения и уменьшения теней, в зависимости от того, приближаются они или удаляются от источника света. На этом построено ритмическое и смысловое развитие сцен. Раймон Руло пленяет своей энергией, от-

290

крытостью, одаренностью. Интересна работа художника спектакля Ли́ла де Нобили.

И, наконец, я в «Гранд-Опера». Как все нарядно и торжественно. Все готовит зрителя к тому, чтобы спектакль Пыл воспринят им как праздник. В тот вечер шли три балета. В первом из них — «Пандора и Петрушка» — действуют ожившие балаганные куклы; хореографическая классика умело подчинена балаганно-кукольной стилизации. Поставлен и осуществлен балет Сержем Лифаром с большим мастерством.

Второй балет — «Странствующий рыцарь» — это приключения Дон-Кихота, рассмотренные) всерьез с точки зрения самого Дон-Кихота. Прекрасно танцует заглавную партию танцор Петер Ван-Дик. Лисета д'Арсонваль, Миптлип Барден, Эспанита Кортец, Миагель Рено виртуозно владеют своим искусством.

Наиболее убедительным и интересным был третий балет — «Этюды». Занавес чуть приоткрывается, и вы видите маленькую девочку, начинающую балерину, делающую первые па под руководством педагога. Затем сцена погружается в темноту, занавес раздвигается полностью, прожектор вырывает из темноты маленькую группу балерин, упражняющихся у станка. Свет переходит на другую группу. Постепенно группы становятся все более многочисленными, упражнения усложняются. Луч света все чаще перебегает с одной стороны сцены на другую, становится все светлее. Появляются элементы декораций. Представление постепенно разворачивается, танцевальный узор расцветает, усложняется и, наконец, превращается в блестящий дивертисмент.

Балет «Этюды» демонстрирует отточенную, чисто танцевальную технику.

Жаль, что не удалось прослушать в «Гранд-опера» ни одной оперы, особенно «Фауста». Здесь прекрасно помнят Ивана Петрова в роли Мефистофеля. Вспоминают также с восторгом и болгарского певца Христова. Судя по эскизам и по отзывам членов нашей делегации, смотревших спектакль, — великолепные декорации к «Фаусту» осуществил художник Жорж Вакевич. Я познакомился с этим выдающимся театральным художником, побывал у него дома, и он показал мне свои превосходные работы для театра и кино. Москвичи помнят, вероятно, его интересное оформление к «Гамлету» в постановке Питера Брука.

В «Комеди Франсэз» я смотрел мольеровского «Мизантро-

291

па». До «Мизантропа» показали милую, непритязательную одноактную пьеску «Сосед все знает», великолепно исполненную актерами. Особенно понравилась мне исполнительница центральной женской роли — Нелли Виньон. После этого шел «Мизантроп». Обновленные декорации спектакля сделаны в строго классическом стиле, однотонны, подрисованы штрихом под гравюру. Это кажется закономерным и убедительным. Альцеста с блеском играет артист Жан Марша. В сущности, ни по внешним, ни по внутренним своим данным он не подходит к роли. Он и тяжеловат и выглядит старше

того, каким хочется представить Альцеста. Но играет Марша так, что вызывает аплодисменты зрительного зала.

У НАС МНОГО ОБЩЕГО

Во время моего путешествия по Франции я беседовал с передовыми представителями театрального искусства Франции. Я понял, что у нас гораздо больше общего в театральной мысли и практике, чем можно было предположить.

В обмене мнениями с французскими друзьями я получил подтверждение многим моим соображениям и взглядам. Мы можем великолепно понимать друг друга в искусстве.

Из Франции я увез твердое убеждение: наши творческие и человеческие связи во всех областях жизни и, в частности, искусства не только возможны и желательны, но и нужны, как воздух.

На основании всего пережитого во Франции я имею право утверждать, что передовые ее деятели, все честные французы и француженки различных профессий и специальностей с глубокой симпатией относятся к нашей стране, к советскому народу.

1956

ПЯТЬ НЕДЕЛЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ

Зимой 1959 года я был приглашен принять участие в работе IASTA (Институт по повышению мастерства в театральном искусстве) в Нью-Йорке.

2S2

Институт был создан для того, чтобы на практической работе знакомить американских актеров с различными режиссерскими системами, с различными постановочными приемами и педагогическими методами, и тем самым обогащать практику американского театра.

Надо сказать, что система Станиславского, система Художественного театра, давно известна в Америке. Книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве», впервые изданная в Америке в английском переводе, только потом вышла на русском языке.

Во время гастролей Художественного театра за рубежом (1922 — 1924) у Станиславского появилось множество почитателей и последователей во всем мире, в первую очередь в Америке.

Так вот, руководство Нью-Йоркского института, узнав, что я начинал свою театральную деятельность у Вахтангова, в течение двенадцати лет работал как актер в МХАТ, изучая режиссерский метод Станиславского, участвуя непосредственно в его спектаклях, и с тех пор, как режиссер и педагог, продолжаю развивать то, что получил от своих учителей, решило пригласить меня, предложив мне работу с американскими исполнителями над «Дядей Ваней» Чехова. Однако незадолго до моего отъезда руководство IASTA попросило заменить «Дядю Ваню» «Вишневым садом». Пьесу я, конечно, хорошо знаю, очень люблю, часто мечтал поставить.

Почти накануне отъезда решил перечитать. И удивительное дело: на этот раз пьеса мне решительно не понравилась. Я испугался, мне показалось, что я ничего не сумею с ней сделать. Но отступать было поздно. И потом, этого не может быть! Вероятно, тут играет роль мое личное настроение, торопливое, беспокойное ночное чтение. Конечно, все пройдет, как только я начну работать. Однако тревога моя не унималась. С этой тревогой я проснулся утром и приступил к сборам в дорогу.

Я решил, что все же мне следует взять с собой русский экземпляр «Вишневого сада», и стал перебирать свои книги, нет ли среди них отдельного издания пьесы. И вдруг обнаружил тоненькую старенькую книжечку с пожелтевшими хрупкими листочками, в потрепанном переплетике в наивную крапинку — «Вишневый сад», с ятями и твердыми знаками, издание театральной библиотеки Рассохина. На корешке наклейка:

«Из библиотеки Евг. Вахтангова», а на титульном листе надпись рукой Евгения Богратионовича — посвящение Надежде Михайловне, будущей жене Евгения Богратионовича, и дата — 1904 г. Немного ниже размашистая подпись «Г. Егиков». И я вспомнил! Когда руководимый мною театр работал в Ростове в 1936 — 1939 годах, в нашей труппе, пополненной ростовскими артистами, оказался Г. Егиков, друг детства Вахтангова, его однокашник по Владикавказу, где родился и учился Евгений Богратионович. Очевидно, когда-то Егиков получил эту книжку от Вахтангова, а в дни нашего расставания в Ростове подарил ее мне.

И вот в моих руках «Вишневый сад». Его когда-то держал, а может быть, и изучал, мечтая о постановке, мой замечательный учитель — Евгений Богратионович Вахтангов.

Трудно передать, какое сложное, удивительное чувство родилось во мне. Тревога исчезла и уступила место уверенному подъему, почти восторгу: будто в этот день меня коснулось благословение Вахтангова, бодрое и вдохновляющее напутствие учителя.

Я летел в Америку с большим волнением. Какими окажутся американские актеры? Знал я их только по кино. Знал, что в фильмах они обычно естественно органичны, искренне признают Станиславского. Но какие они в работе и в быту, в какой мере они близки нам в своем понимании Станиславского и Чехова? То, что Чехова в Америке любят, как и во всем мире, это тоже известно, по что кроется за этой «любовью»? Какого Чехова они любят, что в нем любят, как они его понимают?

Я пытался представить себе, как сложится работа. Не окажутся ли американские актеры слишком чопорными и профессионально избалованными? Все было неясно, тревожно, неопределенно.

И вот я в Нью-Йорке.

Институт IASTA помещается в небольшом белом двухэтажном домике. По узенькой лестнице вы поднимаетесь в камерный зрительный зал человек на полтора-два. Маленькое фойе, две-три артистические уборные за сценой, примитивно отгороженные занавеской от сцены, две-три подсобные комнаты, в том числе кабинет директора, где мне отвели специальный стол для бумаг и карандашей, — вот и весь Институт.

294

В первый же день меня познакомили с предполагаемыми исполнителями основных ролей: по два-три на каждую роль. Это было что-то вроде приемного экзамена, которым окапался чрезвычайно показательным.

Некоторые из артистов играли сцены, а некоторые читали по книге, что называется, «с выражением». Они как бы демонстрировали и себя и свое понимание ролей. Мне предстояло разобраться в том, кто из них ближе подойдет по внутренним и внешним данным, и главным образом в том, с кем легче будет работать, кто скорее меня поймет.

В течение первых дней многое стало ясным в особенностях работы современных американских актеров: их представление о том, как надо играть Чехова, и что значит вообще играть по Станиславскому, их представление о «системе».

То обстоятельство, что в Америке, и в Лью-Йорке и частности, нет постоянных театров, а есть труппы, созданные для данного спектакля, которые играют одну и ту же пьесу ежедневно иногда в течение двух-трех лет, в значительной мере определяет своеобразие актерского мастерства в американском театре.

Актеров подбирают в основном по типу, как у нас это делается в кино. Если по роли требуется иметь длинные волосы или бороду, то исполнитель эти длинные волосы или бороду отращивает. Какой смысл каждый день надевать парик или наклеивать бороду?!

Играют американские актеры не столько от себя, сколько самих себя. Актер удивительно легко и свободно обращается с текстом, но делает это так, что чеховский текст звучит уже не чеховским — он становится американско-чеховским.

У меня создалось впечатление, что здесь можно очень быстро поставить спектакль, если пойти за актерами. В течение недели, что называется, «развести» их по мизансценам, и они просто, естественно, правдоподобно разыграют пьесу, которая будет достаточно правдивой, но совсем не русской и, конечно, уж не чеховской.

И я понял, что главная моя задача — вскрыть образное содержание чеховского текста, а через образное — философское и музыкальное.

Первая репетиция, первая встреча с актерами началась с того, что я стал задавать им вопросы о том, что они вообра-

жают, видят и слышат, когда говорят те или иные слова, предположим, первую реплику пьесы: «Поезд опаздывает».

И когда они стали, поначалу несколько озадаченные, рисовать свои видения, мне стало ясно, что они лишь поверхностно понимают текст Чехова, а образное содержание у них — американское, современное.

Надо было ввести их в мир человеческих взаимоотношений, событий, переживаний и образов чеховской эпохи, и это оказалось делом не таким простым, а главное, требующим времени.

Я понял, что если бы я даже решил сладить спектакль в заданный срок, то познакомить с методом и добиться хотя бы малого приближения к настоящему Чехову за такое короткое время не сумел бы. Поэтому я решил отказаться от постановки целого спектакля и ограничить свою работу первым и последним актами. Конечно, и этого было, строго говоря, много. Ведь если бы я ставил «Вишневый сад» у нас в Москве с актерами, мною воспитанными, и, естественно, более близкими к Чехову, чем американские, я не мог бы осуществить спектакль менее чем за четыре-шесть месяцев, а теперь, после работы в Америке, думаю, что и этого мне было бы мало, так сложна эта чудесная пьеса!

Надо сказать, что с первого же дня со стороны руководства института и со стороны всего коллектива мне было оказано предельное внимание и самое доброе гостеприимство.

И вообще меня поразили непосредственность и горячность всех участников спектакля, всех американских актеров, с которыми мне пришлось встретиться, всех нью-йоркских театральных деятелей, с которыми мне довелось сталкиваться.

Меня поразили не только актеры, но и зритель американского театра. Это, пожалуй, самый непосредственный зритель из тех, что мне когда-либо приходилось видеть. Он по-детски доверчиво, отзывчиво и горячо воспринимает все, что происходит на сцене, легко реагирует на комедийные ситуации и реплики, совершенно не стесняется в выражениях своих восторгов, визжит и хохочет, чуть не валится со стула и вдруг застывает в абсолютном, что называется, «гробовом молчании», когда действие требует сосредоточенного восприятия.

В актерах эти особенности американца находят свое выражение в детской наивности, которую так ценил Константин Сергеевич, в огромной увлеченности, в готовности принять все,

что им предлагают, не только умом, а всем существом, с большой доверчивостью к режиссеру, с великолепной дисциплинированностью, с безукоризненной работоспособностью.

За все время репетиций «Вишневого сада» не было ни одного конфликта, более или менее серьезного недоразумения не только между мною и актерами, но и между самими актерами.

Мне хорошо запомнилась первая репетиция, обстановка настороженной торжественности вначале, и то, как эта торжественность постепенно растаяла и вытеснилась живой и непосредственной заинтересованностью актеров.

Между мною и исполнителями возникло настоящее, необходимое для работы взаимопонимание. Я осмелел и перешел частично на свой далеко не совершенный английский язык, дополняя недостатки в знании языка режиссерским показом, вернее, подсказом, намеком.

Как правило, работая у себя в театре со своими актерами, я не пользуюсь методом показа. Считаю, что метод режиссерского показа — это не лучший метод, что к показу можно прийти только в результате длительной совместной работы, когда ты хорошо знаешь актера и актер хорошо знает тебя и научился отбирать в показе то, что ему необходимо. Тогда показ не повлияет на своеобразие актерского исполнения, не поведет к обезьяничанию, недопустимому в театре. И это особенно нетерпимо там, где так дорого органическое исполнение, в частности в чеховских пьесах.

Но американским актерам мне приходилось на репетициях показывать, чтобы дать почувствовать чуждое им своеобразие того или иного действующего лица, той или иной категории людей, которых изобразил в своей пьесе Чехов. Мне приходилось говорить о старой России, о ее обычаях, о повадках и манерах, о напевности речи и жестах, о ритмах и тембрах.

После первой же репетиции, на которой присутствовало довольно много членов Института и кое-кто из газетчиков, в «Нью-Йорк тайме» появилась маленькая заметка, озаглавленная: «Советский режиссер пять часов объясняет две строчки чеховского текста». Заметка сопровождалась полоской из пяти фото,

где я предстал, как мне показалось, в изуродованно-карикатурном виде. Очевидно, меня «поддавливали», когда я, увлекаясь, что-то показывал.

297

Это чрезвычайно характерно и показательно для американцев, которые во всем видят сенсационную сторону. Их поразило, что я так долго и медленно двигался в разборе текста, поразила необычность, неожиданность. В существе они не разбирались. Их не очень интересовало течение дальнейших репетиций. Важно было посмотреть, как все это начнется. В дальнейшем количество зрителей на репетициях хоть и уменьшилось, но никогда не ограничивалось только составом участников. Было несколько человек, которые регулярно посещали репетиции. Были и такие, которые приезжали на репетиции из других городов.

Надо сказать, что кое-кто из наблюдавших репетиции, в частности члены дирекции института, поначалу высказывали беспокойство. Им казалось, что актеры не совсем точно подобраны, что это не самые подходящие исполнители для «Вишневого сада», что в Нью-Йорке можно было бы найти более интересные и соответствующие ролям артистические индивидуальности. Но я лично был доволен своими артистами и сейчас считаю, что, может быть, если бы я имел более подходящих в американском смысле исполнителей, более квалифицированных, более опытных актеров, то вряд ли нашел бы более благожелательно настроенных, более работоспособных и чутких, чем те, которые работали со мной.

Я не торопился с мизансценами, с нахождением окончательного рисунка ролей. И это до некоторой степени стало волновать и дирекцию института и, может быть, исполнителей, хотя прямо об этом мне не говорилось.

Они по учитывали наших методов работы, когда режиссер приводит актера к мизансцене, когда мизансцена возникает в результате длительной и глубокой работы актера, органически вырастая из живых взаимоотношений между действующими лицами, в живом ощущении обстоятельств, обстановки и атмосферы событий.

Поэтому, когда однажды мизансцены первого акта оформились вдруг в течение одной репетиции, это воспринялось как некое чудо.

Сначала я думал, что, может быть, стоит сыграть спектакль только в концертном исполнении, то есть без оформления, без грима и костюмов. А потом решил, что для того, чтобы помочь актерам почувствовать чеховскую действительность, надо сочинить нечто вроде декораций и чуть приодеть актеров, подгри-

298

мировать их. В самом деле, трудно было бы играть, предположим, Симеонова-Пищика бритым.

Что сказать об отдельных участниках спектакля? Я не собираюсь тут давать ни полных характеристик ролей, ни полного описания исполнения.

Самое важное, самое дорогое — это то, что актеры играли пьесу, а не себя и не роли. Они играли то, что происходит между людьми в этой пьесе. Они играли тему: «Прощай, старая жизнь! Здравствуй, новая жизнь!»

Работая над «Вишневым садом», я понял, какая это удивительная пьеса! Может быть, самая сложная из всех чеховских пьес, так остро сочетающая в себе трагическое и комическое в удивительном переплетении. Она давала мне основание вспомнить, как это ни странно может показаться, Чаплина, с его ощущением действительности, с его трагикомичной сущностью. Разве Епиходов и Шарлотта — не своеобразные «Чаплины»?

И каждый раз, репетируя последний акт, я думал: «Как же это так? Трагический финал Фирса, звук срывающейся бадьи, глухие удары топоров — и это самая оптимистическая из чеховских пьес?»

Да, несмотря на трагический финал и гибель забытого всеми человека, в наших ушах звучат звонкие голоса Ани и Пети Трофимова: «Здравствуй, новая жизнь!» Это звучит как утверждение бессмертия человечества, приятие жизни, существующей и нескончаемой. Это своеобразная внутренняя тональность пьесы с острым ощущением всей горечи и в то же время всей красоты жизни.

Обстановка репетиций в институте напоминала мне студийные годы. Ничего от плохого профессионализма я в своих актерах не ощущал. Наоборот, они с охотой, с увлечением приходили не только на репетиции, но во время генеральной хлопотали по поводу своих костюмов, которые они сами

придумывали, причесок, реквизита. Они действительно студийно, в лучшем смысле слова, относились к своим обязанностям, к спектаклю в целом.

Они были объединены Чеховым и необычайно трогательно и в то же время просто, без всякой аффектации, почти по-детски доверчиво и увлеченно относились к своей работе.

Подчас мне казалось, что я ушел куда-то в совсем далекое прошлое. Казалось, что вот-вот вокруг заговорят по-русски —

299

так все напоминало атмосферу «детских» лет вахтанговской Мансуровской студии.

Я чувствовал, что в работе над Чеховым средствами искусства удалось прощупать те стороны наших взаимоотношений с американским народом, которые дают основание верить в благоприятный завтрашний день этих отношений.

Чехов действительно явился удивительным посредником между мною, представителем современного советского искусства, пронизанного верой в коммунистическое завтра, понимающего свою задачу как задачу созидания этого завтра, и молодыми американскими актерами, открытыми к правде, чистоте и свету.

К сожалению, из-за болезни мне пришлось сократить свое пребывание в Нью-Йорке, удалось присутствовать только на одном закрытом просмотре «Вишневого сада». Он прошел очень хорошо. Небольшой зрительный зал был переполнен. Среди зрителей — несколько человек, владевших русским языком, несколько крупных театральных деятелей: Джон Гилгуд, Артур Миллер.

Конечно, два акта — это далеко не весь «Вишневый сад». Они не могли произвести столь глубокого впечатления, как вся пьеса. И все же репетиция вызвала живой, непосредственный отклик. И смех, и слезы, и бурное реагирование, и напряженное внимание во время спектакля. Чувствовалось, что зрительный зал все время «дышал».

Накануне этой генеральной, после первого прогона, актеры преподнесли мне подарок — серебряный кубок, на котором написано:

«Юрию Завадскому от его труппы исполнителей «Вишневого сада», вместе с которыми он создал остров дружбы и взаимопонимания».

К подарку было приложено письмо:

«Народному артисту Завадскому мы дарим этот серебряный кубок как символ нашей глубокой любви и благодарности за тот огромный дар, который мы получили от него за последние пять недель работы. Он открыл нам новый мир театра такой красоты и духовности, о котором многие из нас ничего не знали. Он ввел нас во внутреннюю жизнь человека такой глубины взаимопонимания и силы чувств, что у нас создалось впечатление, что мы как бы впервые имели возможность проникнуть в тайники души и услышать музыку Чехова.

300

Мы молим Провидение и Судьбу, чтобы они сохранили его в добром здоровье и снова привели его к нам.

Итак, мистеру Завадскому с нашей любовью, во имя нового цветения на земле и с глубокой верой в будущее».

Кроме работы над «Вишневым садом», кроме нескольких встреч за круглым столом и нескольких семинаров, на которые приглашались участники моих репетиций, режиссеры и актеры других театров, мне пришлось провести три открытые лекции. Первая — о советской драматургии — была адресована молодым американским драматургам, но она привлекла и некоторых представителей печати и, конечно, артистов.

На этой встрече мне задавали вопросы.

Первый был наиболее «провокационный». Он звучал приблизительно так: «Скажите, пожалуйста, в какой мере правительство и партийные организации вмешиваются и влияют на работу советского театра?» И когда я ответил, что они вмешиваются ровно настолько, насколько нужно, чтобы советское искусство развивалось, — это было весело, с аплодисментами встречено аудиторией.

Было там много и других вопросов. Большинство из них касалось фактической стороны театрального дела у нас. Спрашивали о положении актеров, о некоторых деталях работы в театрах Советского Союза, о Станиславском, о Немировиче-Данченко, о Вахтангове, о Мейерхольде.

Вторая лекция была в одном из загородных университетов. Мы попали в современное здание с очень приятным театральным залом. Фойе было заполнено выставкой живописных работ, в основном — абстрактных. Как известно, многие американские студенты увлекаются абстрактным искусством. Однако они с живым интересом и вниманием слушали рассказ о нашем реалистическом искусстве, реагируя очень непосредственно, неоднократно прерывая мои слова аплодисментами и веселым смехом.

Третья моя лекция состоялась в канун отъезда в одном из нью-йоркских театров после двенадцати часов ночи. Собралось довольно много народа, гораздо больше, чем я мог ожидать.

Беседа касалась Станиславского и Вахтангова, сопоставления их методов, моего понимания метода Станиславского, современного развития системы, моего восприятия американского театра, впечатлений об отдельных спектаклях, различий наших театров и моих пожеланий американскому театру.

301

Каждое мое утверждение о том, что искусство должно служить большим целям единения людей, должно стремиться раскрыть Человека с большой буквы, что мы верим в будущее Человечества, подчиненного единому стремлению к истине и познанию, встречало бурную поддержку слушателей.

Длилась эта беседа часа два. Когда я кончил, все присутствующие в зрительном зале встали и в течение нескольких минут стоя аплодировали. Меня приветствовали как представителя советского театра, представителя советского народа, с которым американская интеллигенция, американские деятели искусства хотят дружить, с которыми у них много общего.

И я не сомневаюсь, что это действительно так — американский народ, его лучшие люди верят нам, верят в возможность и необходимость дружбы с нами. Верят, что человечество может и должно забыть звериный оскал взаимоненависти и общими усилиями построить новую человеческую жизнь на земле.

1962

302

ИСКУССТВО ДРУЗЕЙ

ГАСТРОЛИ ЗАРУБЕЖНЫХ ТЕАТРОВ В МОСКВЕ

ВЕЧНО ЖИВОЙ МОЛЬЕР

Первый спектакль театра «Комеди Франсэз» — большое событие для москвичей, для любителей театра и для театральных деятелей.

Я не выступаю как критик. Для обоснованного критического разбора надо смотреть спектакль не один раз. Поэтому в моих суждениях сегодня отражены только первые мысли, мое восхищение, которым я и хочу поделиться с читателями, со своими московскими и французскими коллегами... Вот он наступил, этот замечательный для актеров и для зрителей торжественный момент: притихший зрительный зал, вспыхнувшая рампа, беззвучно раздвигается занавес...

И затем произошло как раз то, чего все так ждали: мы увидели французский классический театр таким, каким представляли его себе, наверно, еще в детстве, перелистывая классические издания мольеровских комедий, рассматривая иллюстрации к ним.

Скромно и точно убранная сцена. Это и правда и театральная условность: комната-павильон с небольшой, лишь условно оправданной перспективой стен и паркета, со скупой мебелировкой; мольеровские персонажи в нарядных и в то же время необычайно скромных, исторически точных костюмах.

305

Начался спектакль, и первое, что мы заметили, — это почти полное отсутствие того, что мы называем мизансценой. Что это? Конечно, это театр, хотя нет в нем того реалистического правдоподобия, которого мы добиваемся на наших сценах. Скорее всего, это великолепное чтение мольеровских стихов, сопровождаемое движением и жестами. Это своеобразная игра, именно игра, в которой актер сохраняет свою индивидуальность, поражает нас блестящим мастерством речи, изяществом и выразительностью жеста, сдержанной скупостью, которая так гармонирует со скупостью и изяществом живописного и графического оформления, традиционного для мольеровского спектакля. Все основано на хорошем, тонком вкусен превосходном артистическом расчете, где актер, в сущности, остается самим собой. Впечатление такое, что главной задачей актера является точнейшее донесение мольеровского текста. Мы встретились с актером-интерпретатором, который не хочет дать больше того, что дал автор, хочет быть прежде всего идеальным его представителем.

Часто в великолепной артистической игре, которую мы видим на наших сценах, актер как бы вытесняет автора. Он создает живое лицо, пользуясь авторским текстом, оживляя его изнутри, обогащая, вскрывая скрытое за текстом. Так исполнял свои роли Станиславский, в частности и роли мольеровского репертуара. В этом же ключе был решен им и мольеровский «Тартюф» на сцене МХАТ. Так сыграл Оргона Топорков. А вот перед нами Оргон Луи Сенье. Это очень точное, блестящее актерское мастерство, великолепная техника. Оргон — Сенье добродушен, наивен, непосредствен, доверчив, добр... В нем есть правда искусства. Но это другой путь.

Замечательны в этом спектакле и актрисы, и прежде всего — Берт Бови, отличная исполнительница роли г-жи Пернель, старушки с розовыми, подкрашенными щечками и трясущейся головкой, с острыми и колкими жестами, упрямой и капризной. И рядом с ней — величественная, сильная, смелая Дорина в исполнении Беатрис Бротти, полная задора и обаяния, настоящая хозяйка дома и хозяйка сцены. Очень мила, женственна и комедийна, лирична и трогательна Марианна — Мишлин Будэ. Великолепна в своей элегантности, женственности и благородном изяществе Эльмира — Анни Дюко.

Исполнитель Тартюфа Жан Ионель несомненно — и это закономерно — наиболее интересная фигура спектакля. Но это не совсем тот Тартюф, которого представляешь себе, читая

306

мольеровские ремарки. Это не самодовольный, пышущий здоровьем плут, над которым издевается Дорина. Это — немолодой, мрачноватый, несколько сухощавый человек с глуховатым голосом. Но сущность роли раскрыта предельно точно — в сдержанных, проверенных и рассчитанных актерских интонациях, с безукоризненным произношением.

Жан Мейер, Андрэ Фалькон, Луи Эймоы, Анри Роллан, Жан-Луи Жемма в мольеровских образах — каждый по-своему — умны, изящны, темпераментны, выразительны. Стремительность темпа, искрометность диалогов характерны для всех исполнителей спектакля. И конечно, можно поучиться их умению держаться па сцене, носить костюм, их великолепной артистической свободе и прежде всего — их благоговейному отношению к слову, к тексту, к стиху, к свободе и выразительности их жеста. Я уже не говорю атом, как чудесно звучит со сцены французский язык, один из красивейших языков мира, такой певучий, рокошущий, полный огромного богатства музыкальных интонаций. Актеры бережно хранят и доносят до нас тончайшие мольеровские интонации, если говорить об интонациях, заложенных в самой структуре авторского текста. И, пожалуй, — ничего больше. Но это «ничего больше» — огромно. Это — сам Мольер. Эта точность и сдержанность, по-видимому, и есть традиция исполнения Мольера, та традиция, которая, охраняемая от искажений и вольностей, передается из поколения в поколение, от одного исполнителя к другому в Театре французской комедии.

Мы присутствовали на спектакле национальном, французском, разыгранном с недостижимым для какой-либо другой страны постижением Мольера. И пусть это искусство как бы покрыто дымкой времени, и иным может показаться несколько старомодным, оно обладает волшебной силой живого воздействия — мы в этом убедились. Бережность, с которой французские артисты сохранили мольеровские традиции, с которой они сумели принести нам неумирающий талант Мольера — драматурга и актера, отражающего талант и душу французского народа, поистине достойна уважения и восхищения.

На спектакле мы могли еще и еще раз убедиться, как близко и доходчиво честное, народное, ясное, мудрое искусство Мольера, с какой силой, с каким убедительным и уничтожающим сарказмом разоблачает оно не только Тартюфа, показанного на сцене, но и тартюфов в различных обстоятельствах и обличьях,

встречающихся еще и сегодня в жизни. И эта жизненность творческой философии поэта, вероятно, особенно ярко обнажается в актерском исполнении мастеров «Комеди Франсэз». Отказом от излишнего бытовизма спектакль поднимается до басенного обобщения. Тартюф остается в памяти не только как образ угрюмого лицемера, гнусного ханжи и обманщика, он закрепляется в нашем сознании как типическое явление, как огромное обобщение, как символ. Л этого и хотел Мольер. Этого хотим и мы от искусства. Вот в чем поучительный для нас смысл спектакля «Тартюф».

У меня есть старая книга. Она называется «Dictionnaire du Theatre» («Театральный словарь»). В 1918 году, в день празднования пятилетия так называемой Мансуровской студии, мы, ученики-студийцы, подарили ее Вахтангову. Теперь книга находится у меня, я храню ее как память о моем учителе, который первый дал мне почувствовать, что такое искусство Франции. В его рассказах нам, своим ученикам, Франция предстала такой же, как та, которую сегодня я узнал в спектакле «Комеди Франсэз». Вот почему я вспомнил о том, что написано в старом театральном словаре о театре «Комеди Франсэз», «который, как с точки зрения показываемых публике произведений, так и с точки зрения их исполнения является неоспоримой гордостью великого парода, который, несмотря на все испытания и несчастья, неизменно оставался и остается в авангарде современной цивилизации... «Комеди Франсэз» — единственна, как единствен Мольер...».

Знаменательные слова! В спектакле, показанном нам «Комеди Франсэз», мы ощутили душу французского театрального искусства, огромную, прекрасную душу французского народа, а в приветствиях, которыми обменялись французский национальный театр и московский зрительный зал, мы почувствовали реальность заложенного в искусстве единения и взаимного уважения.

И сегодня хочется обратить слова самого дружеского приветствия к представителям славного французского искусства, к представителям народа, родившего Мольера, парода гордого и независимого, всегда передового в борьбе за подлинную духовную культуру, за содружество народов, за мир, за правду и дружбу на земле.

1954

308

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ

Да, это был блестящий, элегантный, по-настоящему французский, точнее, даже парижский спектакль! Такое впечатление возникло, как только открылся занавес: изысканный белый павильон, взятый в чуть подчеркнутой перспективе, золотистая деревянная резьба, широкая винтовая лестница на антресоли, сдержанно живописный плафон, расчерченный паркет пола, — все это сразу пленило зрительный зал. Впрочем, и чуть смутило. Если бы перед нами была традиционная мольеровская сцena, которая допускает любую условность, это было бы понятно. Но перед нами был модернизированный Мольер, и потому, если в «Тартюфе» одна традиционная комната на все акты воспринималась, как закономерная театральная условность, то нарушение декоративной традиции и «Мещанине» уже вызвало некоторое сомнение. Показалась не очень оправданной одна декорация на все акты, да к тому же изображающая какую-то полукомнату-полухолл неопределенного назначения и предполагающая обилие в доме других роскошных покоев, так и неиспользованных режиссером. А с другой стороны, театральная нарочитость дивертисментов не совсем находится в ладу с суховатой и холодноватой скромностью исторически почти достоверной, хотя и не очень журденовской (слишком уж изысканной), обстановки, воссозданной художником.

Но вот задвигались, заговорили персонажи представления. Прелестны все учителя — продажный ремесленник-музыкант в исполнении Робера Мапюэль; весь словно бы пронизанный стихией «дансантиности» учитель танцев, которого прекрасно сыграл Жак Шарон: в нем будто запрятана какая-то танцующая пружинка, и он вот-вот взвывается к небу от обиды за неуважение к его искусству.

Но вот спускается по лестнице в великолепном экзотическом халате м-сьо Журден. Он повязан платком, концы которого смешными рожками торчат над головой. Его полное и розовое, смешное, выразительное лицо дышит добродушием и глупостью.

Луи Сенье был в «Тартюфе» чудесным Оргоном, но в Журдене он выше по богатству мастерских деталей, коими разукрашена роль, по великолепному, сочному юмору, который на этот

309

раз оказался у актера и который трудно было в такой степени предположить в нем после Оргона. Сделать Оргона смешным в той мере, в какой это нужно спектаклю, — для этого был необходим топкий художественный расчет. И приятно, что первоклассный юмор Сенье нашел в Журдене свое полное развитие. Великолепно подан им текст. Знаменитая мольеровская «проза, которая не есть стихи», удалась ему в совершенство.

Представление разворачивается. Появляется воинственный крикун-фехтовальщик, очень смешно сыгранный Анри Ролла-ном, уже знакомым нам по спектаклю «Тартюф», и по-своему необыкновенно очаровательный философ, которого превосходно, очень мягко и убежденно играет Жорж Шамара.

Ковьель — Жан Мейер, постановщик спектакля, несомненно представляет собой и как актер явление весьма интересное. Он сумел найти очень своеобразную в ритмическом отношении интонационную характеристику для роли Ковьеля, неожиданно замедленную и очень убедительную; она так хорошо сочетается с пылким чистосердечием Клеонта — Жана Пья. Кстати, великолепно разыгран в спектакле перекрестный диалог поссорившихся пар со своеобразно замысловатой каруселью мизансцен — приставаний, ссор и примирений.

Сколько юмора в этих сцехах! Но насмешка не чересчур зла, все остается в пределах изящного вкуса, которому подчинена режиссерская работа Жана Мейера.

Наконец появляется Николь. Беатрис Бретти не имеет здесь таких возможностей для раскрытия своего таланта, как в «Тартюфе», и, вероятно, поэтому повторяется. К тому же по слитком правомерно, что ее партнер Ковьель выглядит рядом с ней мальчиком.

На сцене мадам Журден и Доримона. Прелестная Доримона, дама сомнительного толка, чье счастье определяется брильянтовым и атласным блеском нарядов, с изяществом сыграна Мари Сабурэ. Мадам Журден... но и она очень изящна! И да простит меня Жермен Руэр, по ей так и не удалось скрыть своей врожденной грации под нарочитой грубоватостью жестов и интонаций. Но ведь мадам Журден с ее простодушием, с ее хозяйственным и семейным здравым смыслом, с ее природной смекалкой — совсем не то, что холодная, расчетливая, надменная Доримона. Достаточно ли они разнятся в спектакле?

310

А может быть, таков и был замысел режиссера, которого, пожалуй, больше всего волновала красота зрелища, со всей его щедростью и изысканностью?..

Спектакль «Мещанин во дворянстве», конечно, очень отличается от «Тартюфа». Если в «Тартюфе» нас прежде всего восхитило обаяние многолетних традиций, пропитавших самый воздух спектакля, то в «Мещанине во дворянстве» эти традиции заметно модернизированы.

Первое место в этом спектакле принадлежит, конечно, художнице Сюзанн Лалик: в костюмах и декорациях чувствуется и ум и юмор. Но иной раз за всей этой изысканностью и изощренностью в спектакле пропадает главное — народная простота и ясность Мольера.

В «Тартюфе» мы восприняли и почувствовали Мольера — писателя истинно народного. Но ведь таким же он остается и в «Мещанине во дворянстве» — зло высмеивающим смешное жеманство, старательные потуги во что бы то ни стало, любой ценой, хотя бы ценой полной утраты собственного достоинства, стать знатным, стать «жантильмом». И, конечно, все симпатии Мольера в этой пьесе на стороне простоты и молодости, непосредственности и самобытности.

В спектакле, поставленном Жаном Мейером, эти стороны пьесы не до конца раскрыты. Изящная музыка Люлли и несколько абстрактные балетные и вокальные интермедии только подчеркивали утонченность красок и музыки.

Я, разумеется, ясно вижу и другую опасность, подстерегавшую спектакль. Стоило его отяжелить чрезмерной значительностью, как исчезла бы вся искрометная непосредственность и легкомыслие... Да, легкомыслие — это, пожалуй, то слово, которое здесь уместно и которое в должной дозе (подчеркиваю, в должной дозе!) было совершенно обязательно в таком жизнерадостном и веселом спектакле. Весь вопрос в том и состоит, была ли и соблюдена эта доза режиссером?!

Я много раз задумывался над тем, чтобы режиссерски осуществить «Мещанина во дворянство». Конечно, и в этот раз, когда я смотрел спектакль «Комеди Франсэз», наряду с восхищением блестящим

мастерством наших гостей у меня возникало собственное видение спектакля, иная внутренняя расстановка сил, иные противопоставления, через которые можно было бы, как мне кажется, полнее раскрыть основную цель мольеровской пьесы. И эти мои соображения развивались

311

по мере того, как зрелищная сторона спектакля, дивертисменты и режиссерские «приправы» все больше уводили зрителей от центральной темы и в конце концов свели спектакль к остроумному апофеозу, заключительному параду основных актеров у рампы за склоненными страусовыми перьями танцоров дивертисмента.

И странно, этот спектакль ярче и в чем-то несомненно совершенное «Тартюфа». Но вот я отхожу от него и мне кажется, что «Тартюф» в моей памяти все же запечатлелся глубже, сильнее. Причина, видимо, в том, что «Мещанин» несколько утомляет изощренностью выдумки. Мне кажется, что режиссер утратил чувство зрителя, которому адресуется спектакль. Мольер играл при дворе, и свои злые и смелые выходки против короля и его пустой, напыщенной и легкомысленной свиты должен был маскировать блестящими и занимательными пантомимами, дивертисментами. Перед какими французскими королями надо сегодня затушевывать народность Мольера? Не слишком ли добродушно сыграна в нем основная сатирическая партия, не слишком ли глухо звучит тема мещанина во дворянстве, не слишком ли параден спектакль? А ведь самое ценное в Мольере, самое неумирающее в нем, — это то, что прославили актеры «Французской Комедии» в первом своем спектакле в Москве, — его ум, страстное жизнелюбие, его простота и сердечность, отвага народного художника, бросившего вызов пустому блеску, тщеславному позолоченному великолепию.

В своих высказываниях я поделился своими соображениями, сомнениями, недоумениями, не боясь выглядеть неучтивым. Нагни гости показали себя настоящими художниками — значит, они не нуждаются в комплиментах. Я глубоко убежден, что наши друзья и коллеги примут мои слова как выражение глубокого уважения к их искусству.

Как и после первого спектакля, хочется принести благодарность великому искусству актеров «Комеди Франсез»: они заставили нас еще раз ощутить прекрасные возможности нашего актерского ремесла, поднятого в изысканном исполнении наших французских коллег почти до математической точности музыкального искусства.

1954

312

ДУША ИНДИИ

Все более крепнут дружба, взаимопонимание и сердечная близость между народом Индии и советским народом. Крупнейшие мастера советского искусства недавно побывали в Индии, и ответом на этот визит дружбы является приезд мае/герои индийского искусства в Советский Союз.

В Москве на сцене Большого театра в концерте мастерок индийского искусства перед нами предстала как бы живая душа Индии, потому что в настоящем искусстве всегда отражаются мысли и чувства народа. В песнях и танцах — самобытных, своеобразных и неповторимых, в самом внешнем облике актеров, искренних, скромных, благородных и простых, — мы почувствовали замечательные особенности национального характера. Вот песня — в ней слышатся горечь страдания и оптимизм, терпение и колоссальная внутренняя энергия, доказывающая, что народ, за века угнетения сохранивший сполну национальную культуру, свое, созданное за тысячелетия искусство, уверенно расправляет плечи.

Стили классических танцев в Индии имеют большую историю. Например, стиль «Бхарат Натьям» получил свое оформление два тысячелетия тому назад. Танец приоткрывает перед нами завесу глубокой древности, и когда мы видим пленительные движения, слышим музыку и песню, раскрывающие содержание пьесы, представленной танцовщицей, — перед нами проходит целая картина жизни. Пусть нам здесь не все понятно, пусть зашифрованы для нас некоторые жесты и пластические движения, условно, канонически изображающие чувства или понятия, но танцы «Алариппу», «Тиллана» и особенно танец в классическом стиле «Катхак» в изумительном исполнении Тары Чоудри покорили наше воображение.

Эта танцовщица необычайно изящна и пластична. Ее танец непрерывен, но каждый его фрагмент кажется законченным и совершенным, каждое движение — динамическим и в то же время скульптурным по своей отточенной форме. У нее предельно выразительны руки, пальцы, у нее танцует все тело, все ее существо, отражающее жизнь души. Представление о том, что каждое из движений танцовщицы гранили, шлифовали и совершенствовали вековые традиции, заставляет с огромным уважением отнестись к этому искусству — отражению истории, духовной жизни, судьбы народа.

313

Триста лет династия танцовщиков, представителем! которой является артист Гопинатх, из поколения в поколение культивирует приемы древнейшего классического стиля «Катакхали». Это пантомима. И живые олицетворения чувств, которые жестом, движением, а иногда одной только мимикой передает актер, поистине незабываемы. Изменение лица, позы — и вот уж, перед нами живая статуя, олицетворяющая «Любовь», «Доблесть», «Сострадание».

Затем мы увидели танцы-пантомимы. Среди них — наглядное и яркое изображение природы, например «Вода». Музыка, ее ритм, движения тела актера-танцовщика изображают воду, струящуюся по камням. Затем мы увидели «Рыбу», «Лотос», «Крокодила», «Оленя», «Слона», причем это было не только подражание движениям животных, скажем, пугливому оленю, тяжеловесному слону, трепету лепестков лотоса, выраженного необычайно подвижными пальцами,— нет, мы почувствовали в этом образы живой природы. Рыба плыла, мы видели работу ее плавников, виртуозно изображенную пальцами, она плыла против течения, рассекая толщу воды, борясь, преодолевая препятствия,— все существо актера, все его тело выражало это движение. До нас донесена поэтическая суть, красота натуры. В искусстве Гопинатха — необыкновенный юмор, удивительное проникновение в поэзию изображаемого, огромная вера в правду танца, и отсюда его четкость, насыщенность и виртуозная техника, направленная на то, чтобы каждое видение, вызванное перед нами актером, было жизненно правдивым и пластически прекрасным.

Мы увидели па сцене прелестный лирический танец в стиле «Мапиури» — «Кришна и Радха» в исполнении Сурьямукхи и Томбино Дели, зажигательные темпераментные народные танцы с барабанами в исполнении Бабу Сингха и Падиа Сингха, праздничный танец племени Нага в исполнении этих же актеров — двух танцовщиков и двух танцовщиц. И эти танцы нам много рассказали. Не вымаливают, а грозно требуют дождя у божества танцовщики с барабанами. Танец племени Нага — это настоящее ликование народа в честь урожая. Добрые люди труда радуются своим удачам. Их отличают веселье, темперамент и целомудренное отношение к двушкам-партнершам.

Меня поразило вначале то, что многие исполнители поют с закрытыми глазами, танцуют босые. Но затем, когда я почувст-

314

вовал тот внутренний огонь, который озаряет танец, то почти ритуальное преклонение перед образами, людьми, природой, которое придает танцам волшебное очарование, я понял, что для более глубокого проникновения в строй мелодии, в чувственную сферу песни актеры, закрывая глаза, как бы выключают все чувства — в угоду музыке, звучанию голоса, слуху. А босые ноги как бы плотнее прикрепляют танцовщиком к матери-земле, помогают яснее ощущать движение, отработать ритм и темп танца.

Музыку и вокальное искусство Закавказья и Средней Азии напоминают некоторые песни и музыкальные произведения Индии. Теплый, ровный голос Винайяка Рао Патвардхана завораживает. Классические мелодии «Кхаял бахар», «Тарана» полны не только поразительных переходов, виртуозных звучаний, которыми можно любоваться, но трогают сердце своей поэтичностью. Песни-поэмы Рабишдраната Тагора, народные песни, прославляющие урожай, радость жизни, лирические песни прозвучали в исполнении певиц и певцов Миры Четтерджи, Аса Сингх Мастаны, Суриндер Каур, рождая представление о музыкальной и вокальной культуре народа, включающей в себя огромное многообразие школ, направлений, стилей.

Так же разнообразны музыкальные инструменты Индии — мы услышали, например, сарапги, звучание которого напоминает человеческий голос. Ситар и вина, табла, барабаны создавали неповторимые по колориту музыкальные картины.

Концерт мастеров индийского искусства на сцене Большого театра СССР был для нас, работников советского искусства, открытием нового мира, он показал нам сокровища индийского искусства.

Чувства, мысли, переживания, запечатленные в песнях, музыке и танце, взволновали наши сердца, окрылили воображение, заставили почувствовать глубокую любовь и уважение к великому народу, создателю больших и неповторимо прекрасных произведений. Они — отражение души народной и поэтому делают огромное дело для взаимопонимания, душевного и сердечного сближения советских людей с народом Индии.

1954

315

ПЕРВЫЙ СПЕКТАКЛЬ

В торжественной, приподнято праздничной обстановке открылись в Москве гастроли Государственного польского театра, являющиеся важным событием не только в театральной жизни нашей страны. Эти гастроли — новая веха в укреплении нерушимой дружбы советского и польского народов.

Приветствуя польский театр, советский зритель приветствует не только польское искусство, но и народ, создавший это искусство.

Мне с театром имени Моссовета удалось побывать в Польше в 1952 году, и я знаю, какое это огромное, счастливое, радостное волнение — почувствовать через искусство единение с народом, представители которого сидят сейчас здесь, в зрительном зале.

Польский зритель с необыкновенным радушием, вниманием и горячностью отнесся к нашему театру и к другим советским театрам, которые приезжали в Польшу. И можно не сомневаться, что советский зритель ответит таким же радушием и вниманием.

Для первого спектакля польский театр выбрал пьесу «Кукла» — инсценировку одноименного романа Б. Пруса, поставленную художественным руководителем театра, режиссером Б. Домбровским. Спектакль этот — театральное повествование о жизни аристократических и торговых кругов старой Польши. В центре повествования — судьба двух людей: молодой аристократки Изабеллы Лэнцкой и Станислава Вокульского. Образ Вокульского вызывал в польской литературной критике споры и несогласия: человек, начавший с революционной деятельности, жадный к знаниям, покончивший со своими свободолобивыми молодыми увлечениями в ссылке, возвращается к коммерческим делам, наживается на военных поставках ради того, чтобы богатством завоевать любовь Изабеллы. По-видимому, Б. Прус хотел противопоставить холодному, расчетливому, бессердечному и надменному обществу непосредственного, противоречивого, подчас хищного, талантливого и способного на большие страсти человека. Так и решен в спектакле образ Вокульского. Перед нами простой, сильный человек, одержимый огромной, неумной страстью. Окончательно потеряв веру в возможность достижения счастья, обманутый Вокульский исчезает.

316

Изабелла в романе — молодая женщина редкой красоты, привыкшая с детства к обожанию. Она не только неспособна к какому бы то ни было труду, даже к самому легкому: выznать звонком слугу — и то для нее занятие неприятное и трудное. Когда ее отец разорился, многочисленные поклонники, охотники за красотой и богатством, покинули Изабеллу. И вот тогда-то в ее жизнь вошел Вокульский, который всевозможными, подчас неуклюжими приемами пытается быть ей полезным и выручить старого Лэнцкого из финансовых затруднений. И это раздражает холодную, пустую Изабеллу.

По ходу пьесы театр показывает галерою типов, жизненно убедительных сцен, правдиво раскрывающих общественную атмосферу тех лет. Культура театра выражается в тщательности характеристики каждого персонажа, даже самую незначительного. Спектакль сделан предельной художественной скромностью.

Декорации решены художником О. Аксером отдельными, в основном хорошо найденными фрагментами обстановки, внутренней архитектуры комнат.

Всему спектаклю присущи точность и сдержанность, почти камерность решения. В искусстве польского театра радуют и эта сдержанность, и художественный вкус, и разработка деталей, не допускающая никакого преувеличения или форсирования. Конечно, трудно воспринимать спектакль тем, кто не знает польского языка, потому что он весь построен на длинных диалогах и почти лишен внешнего действия,

драматической напряженности, попросту не сценичен и излишне затянут. Тончайшие интонации, глубоко раскрытые взаимоотношения и отсюда — настороженное и сосредоточенное общение партнеров предполагают зрительный зал, способный все это воспринимать до запятых.

Режиссер не боится длительных пауз. Вспоминается начало второй сцены, когда в совершенно темной комнате с закрытыми ставнями раздается сначала звон ключа, скрип открывающейся двери и затем входит главный приказчик Вокульского, Игнацы Жецкий (Я. Цецерский), — наивная и немного смешная фигура идеалиста и чудака, бесконечно преданного своему хозяину и своим идеям о Бонапарте и бонапартизме.

Мы едва различаем, как входящий Жецкий снимает пальто и приводит себя в порядок, осматривает свои ящики с кукла-

317

ми, заводит музыкальную шкатулку. Вот он наконец подошел к столу и зажег керосиновую лампу, согрел над ней свои старые руки; он одет в скромный старомодный костюм однажды полубившегося покроя и цвета. И при скудном освещении керосиновой лампы он принимается за свой сокровенный дневник, а затем за свои счетные книги, прикидывает, думает, решает... Почти пятиминутная пауза. Сцена сыграна в темноте, но она приковывает внимание зрителя: режиссером и артистом создана убедительная правда жизни.

Исполнение отдельных образов и общее решение спектакля — все вполне соответствует тому, что хранится в памяти от романа Пруса. Это — стилистически и бытово точно и художественно выразительно. Я не знаю, о ком из актеров говорить особо. Конечно, прежде всего надо отметить сценические данные и артистичность одной из лучших актрис польского театра — Нины Андрыч, исполнительницы роли Изабеллы Лэпцкой. У нее великолепный низкий голос, который подчас звучит даже более глубоко, чем этого ждешь от «куклы».

Артист Лех Мадалинский играет Вокульского. Как хороши его простые, сильные руки, его волевое лицо, его сдержанность. Возможно, что такие Вокульские в иных условиях раскрылись бы для других дел — патриотических и народных. По крайней мере, так это звучит в спектакле. Великолепен Ежи Лещин-ский в роли отца Изабеллы.

Следует упомянуть о двух актрисах тонкого мастерства — Марии Дулемба (графиня) и Марии Горчинской (Вонсовская), а также о представителях молодого актерского поколения — Владиславе Шейбаль, играющем изобретателя Охоцкого просто, свежо очень свободно и органично, и о двух артистах, исполняющих роли студентов, — В. Глинском и М. Лонч, которым присущи те же качества.

Конечно, по первому впечатлению трудно судить о театре в целом, но совершенно очевидно, что перед нами глубоко продуманная, умная, талантливая и содержательная работа.

Хочется от глубины души пожелать польскому театру успехов. Я не сомневаюсь, что каждый последующий спектакль будет множить число почитателей польского театра и послужит дальнейшему укреплению нашего братского единения.

1954

318

ТОНКОЕ МАСТЕРСТВО

После значительного, серьезного, сосредоточенного, но несколько затянутого спектакля «Кукла» комедия А. Фредро «Муж и жена» воспринимается как представление, полное блеска, озорства, остроумия, стремительного ритма, веселья, звенящего мастерства.

О пьесе из-за незнания языка говорить не могу, но, судя по общей сюжетной конструкции и отдельным репликам, она, по-видимому, остроумна, человечески достоверна и логически обоснована. Это то, что принято напивать «высокой комедией» — ее образность подымается до обобщения, до подлинной типичности. Любовная путаница! Да! По вместо с, тем п нечто большее: за несколько фривольными положениями — острая, язвительная издевка над мнимой благопристойностью, ханжеством «высшего света», лживым негодованием, напыщенной, дутой ревностью.

Сюжетные перипетии пьесы забавны и вызывают дружный смех зрительного зала. Режиссерский рисунок смел и, я бы сказал, музыкально точен. Почти фарсовые ситуации и мизансцены не коробят. Они на той грани искусства, где их воспринимаешь как виртуозность и восхищаешься ими, тем более что они всегда оправданы основным замыслом спектакля. Так восхищаешься в балете непревзойденной точностью и изяществом хореографического рисунка, техническим совершенством балерины. Конечно, это далеко не полная и не точная аналогия. Она нужна мне только для того, чтобы подчеркнуть основную мысль о восхитительном, ясно зримом мастерстве, точно рассчитанном, почти вдохновенном, если такое высокое слово позволительно отнести к легкому комедийному искусству. Подчас оно настолько тонко отточено, что зритель, возможно, и не заметит его. Он просто будет захвачен потоком событий, каскадом трюков, настолько органично исполненных, что они кажутся самой жизнью. В режиссерском рисунке спектакля, в игре актеров наличествует то подлинное изящество, изысканное чувство меры, которые всегда пленяют. Превосходно играют актеры! Вот она, школа комедийного мастерства польского театра! Несколько внешняя стремительность, ритмическая четкость, отточенные интонации и такие же отточенные жесты. Выразительность

319

плюс ум! Чувства?! Но о каких чувствах можно говорить применительно к персонажам «Мужа и жены»?! Все, что происходит на сцене, — представление. Актеры почти и не скрывают, что они играют; но они так искусно делают вид, будто забывают об этом, будто они искренне и самозабвенно живут на сцене, что в какие-то минуты этому верит и зритель!

Янина Романувна — одна из самых блестящих комедийных актрис Польского театра. Ее трижды провожали аплодисментами по ходу действия. Ее темперамент кажется неподдельным. Нас восхищает, как умно раскрывает она глупость своей героини, как изящно, как артистически она вульгарна. Ее игра безукоризненно рассчитана, а как смешна! Это великолепный мастер и обаятельная актриса.

Меня восхитила та легкость, с которой Юстына Кречмарова перевоплотилась в образ лукавой, задорной, соблазнительной служанки Юстыси. Я запомнил ее строгую, сдержанную и содержательную игру в роли кореянки в спектакле «Полковник Фостер признает себя виновным». Может быть, в роли Юстыси Кречмарова кое-где чересчур подчеркивает, что это не она сама, что она только так играет. Ну, а может быть, это и не грех в комедии такого толка?

Еще более неожиданным для меня оказалось превращение Яна Кречмара. Всегда полный благородства и значительности, по амплуа — герой, Чацкий и Сид, Кречмар играет по-настоящему комедийно, с истинным юмором. Его граф Вацлав шаловлив, легок и забавен в своей мнимо глубокомысленной напряженности. Как это хорошо! Это заставляет с еще большим уважением относиться к превосходному мастерству и артистичности выдающегося артиста Государственного Польского театра. Наконец, Чеслав Воллейко. Это он играл так трогательно и поэтично роль Шопена в фильме «Юность Шопена». Талантливый, блестящий актер! Сколько неожиданной изобретательности, артистического озорства, тонкой наблюдательности, сарказма и яда в его изящной игре в комедии «Муж и жена».

Что сказать об оформлении спектакля?

Оно сделано весьма лаконично: одна полукруглая комната — павильон на все три акта. Великолепно сшитые, стильные костюмы. Только почему за окном такое некомедийное свинцовое небо и почти «трагически» голые ветви?!

Конечно, было бы неуместно ждать от такого спектакля

320

внушительных, жизненно важных впечатлений. Но на яркое мастерство и острый ум хочется долго и благодарно аплодировать, режиссуре и актерам Польского национального театра, нашим дорогим гостям и друзьям.

АНГЛИЙСКИЙ «ГАМЛЕТ» В МОСКВЕ

Москва с огромным интересом ждала английского «Гамлета». В этот вечер у подъезда филиала МХАТ, где должен был состояться первый спектакль, волновалась многочисленная толпа стремившихся

посмотреть спектакль, подъезжали автомобили, горели яркие фары. Театральная Москва была взбудоражена, полна ожидания и надежды...

Но вот зал заполняется зрителями. Он кипит, волнуется, кажется, трудно будет переключить его волнение.

Спектакль начался. И с каждым новым явлением зрительный зал вовлекается в события гениальной трагедии Шекспира.

Я не собираюсь здесь разбирать спектакль. Это слишком сложно и требует обширного, тщательного анализа. Мне хочется передать лишь мои самые общие впечатления.

Спектакль прежде всего убеждает целостностью общего режиссерского замысла Питера Брука. Впечатление монолитности, значительности, талантливости режиссерского решения спектакля — главная его удача. Не менее существенным и дорогим в спектакле является и то, что в лице Пола Скофилда английская сцена имеет великолепного Гамлета. Да, конечно, образ Гамлета многогранен, многопланен и вмещает в себя множество трактовок и толкований. Но далеко не каждый хороший актер имеет право играть Гамлета. Это право имеет лишь актер, обладающий, кроме высокого мастерства, настоящей глубиной, личным обаянием и благородством, убеждающий в своем высоком уме, в своей содержательности и искренности. Таким Гамлетом предстал перед нами Пол Скофилд.

С первых же сцен зритель принимает его разумом и сердцем. Он дорожит этим Гамлетом и горестно воспринимает его трагическую судьбу.

321

Я повторяю: весь ансамбль подчинен единому режиссерскому замыслу. А это происходит потому, что исполнители всех ролей правильно и точно угаданы режиссером, точно, изящно и выразительно осуществляют его режиссерский рисунок.

Со спектакля зритель уходит взволнованным и обогащенным. А что может быть большей радостью и большей наградой для актеров и режиссера?!

Как хорошо, что мы можем искренне приветствовать в лице английских артистов не только представителей английского народа, но и замечательных мастеров театрального искусства Англии!

Радостна первая встреча английских артистов с советской театральной общественностью, со зрителями Москвы. Она с убедительной силой доказывает закономерность стремления людей к миру и дружбе. Великий Шекспир своим бессмертным гением объединил нас в этот вечер в своем негодовании против зла и преступления, в своем утверждении духовных сил человека, обязанного быть стойким и непримиримым в борьбе за высокую человечность на земле.

II

Торжественно и тревожно раздаются в притихшем зрительном зале звуки далекого колокола. Медленно рассеивается тьма, и перед нами — серые стены, уходящие ввысь, выхваченные светом жерла пушек и настороженные фигуры воинов...

Так начинается «Гамлет» — великая трагедия духа, бессмертное творение Шекспира — в интерпретации английской труппы «Теннент», прибывшего к нам в Москву с миссией дружбы, с миссией утверждения более глубокого и полного взаимопонимания между нашими народами. Трудно было бы, вероятно, найти что-либо иное, что в такой же степени могло бы подружить нас, как шекспировский «Гамлет».

Я не знаю, когда это началось, вероятно еще во времена Мочалова и Белинского, но величайшее творение Шекспира стало нам дорого навсегда. Исполнение роли Гамлета, его трактовка, глубина проникновения, глубочайший смысл его мудрости были всегда мерилем значительности искусства

322

того, кто брался за решение этой почетной и волнующей задачи.

И в наше время, в дни, когда наш народ живет страстной волей к утверждению на земле мира и дружбы, справедливости, красоты, добра, когда все силы протеста советских людей обращены против тех, кто во зло хотят обратить величайшие достижения человечества, так прекрасно звучат бессмертные строки «Гамлета», так близок, понятен и дорог нам образ благородного принца, который отдал свою жизнь борьбе со злом и несправедливостью, с темнотой, с недостойной человека действительностью.

Вот почему английский «Гамлет» на московской сцене не просто театральное событие — это событие огромной значимости, взволновавшее советских людей самых разных профессий и специальностей. Я убежден, что во всех городах Советского Союза с глубоким интересом читают о приезде английских артистов в Москву, о высокой волне дружелюбия и взаимного доверия, которая возникла в дни нашей встречи с представителями английской культуры.

Спектакль английской труппы убеждает своей целостностью, единством и подчиненностью всех его составных элементов единой художественной мысли. В этом большая заслуга постановщика, обаятельного и умного Питера Брука. И декорации, и костюмы, и свет, и музыка, и шумы, и, конечно, в первую очередь актеры — все на сцене говорит об одном и том же. Все призвано единой режиссерской волей к утверждению в образной, яркой и в то же время лаконичной форме основных, таких живых сегодня философских и поэтических идей шекспировского «Гамлета».

Меня пленил (да и меня ли одного!) Пол Скофилд — Гамлет: строгий, сдержанный, человечный, мыслящий — мыслящий не абстрактно, а здесь, сейчас решающий свою судьбу и вместе — судьбу Датского королевства, которое как бы олицетворяет мир, человечество. Таким предстает перед нами этот юноша — изящный, красивый внутренней красотой, с глубоким голосом и мужественной грацией движений. Он несомненно и бесспорно, закономерно и по праву является центром всего представления о горестных событиях, происходящих в Эльсиноре.

Офелия — Мэри Юр прелестна в первые минуты появления на сцене. Ее безумие решено смело, может быть, — слишком

323

смело. Слишком мимолетно появление светлого образа Офелии, слишком безжалостно уродство безумия. Это мешает зрителю сохранить в своей душе негодование и боль за судьбу погибшей Офелии. Величествен улыбочатый Клавдий — Алек Клуно. Женственна и обаятельна Гертруда — Диана Уйнард. Может быть, слишком запросто держится эта королева в мрачном эльсинорском замке. Ко, кто знает, не будь она так проста, она была бы, возможно, менее убедительна?!

Еще при встрече на Внуковском аэродроме меня восхитил юношеский ныл старейшего артиста труппы семидесятишестилетнего Эрнеста Тезигера, играющего Полония. Как просто, органично, убедительно живет он в этой роли! Как доходит его человеческое обаяние сквозь маску артистического перевоплощения! И как хочется приветствовать его!

Пылкий Лаэрт — Ричард Джойсон, призрак отца Гамлета — Джон Филлипс, храбрые и преданные воины, лукавые царедворцы — всех их зритель принимает сердцем.

Одна из самых сильных сцен спектакля (так важно, что именно она удалась режиссеру!) — финальная сцена боя. Увлекательный турнир постепенно переходит в смертельную схватку и кончается леденящей душу трагической гибелью Гамлета и всех главных персонажей роковых событий...

Не хочется говорить сегодня о сомнениях и несогласиях, ведь, в конце концов, решающим является целостное впечатление, убеждающим — целостность замысла.

Строгий, чеканный, железный, как принято говорить, рисунок мизансцен изящен и тонок. Вся организация спектакля в пространстве и во времени создана в результате сосредоточенной, ясной, целеустремленной режиссерской мысли.

С неослабевающим вниманием и волнением, затаив дыхание, следили москвичи за стремительным развитием событий «Гамлета». Бурной и благодарной овацией долго провожали они участников спектакля в этот вечер, такой памятный, дорогой, важный для всех нас, друзей Шекспира, друзей Англии, друзей Советского Союза, объединенных верой в то, что силы искусства огромны и чудодейственны, что сегодня, как никогда, искусство призвано быть орудием защиты истинного гуманизма, мудрости, справедливости и дружбы.

1955

324

ПИСЬМО ГОСТЯМ

Наши дорогие друзья!

Это не рецензия, я не имею на нее права потому, что не знаю пьесы Држича «Дундо Марос», — к сожалению, она не переведена на русский язык. Поэтому все языковые тонкости да просто вся литературная часть мною были восприняты более чем приблизительно. Однако пьеса, видимо, обладает множеством литературных достоинств. Ее драматургические качества несомненны: она действенна, остроумна, весела.

Но даже не о пьесе хочется сказать, а о том чудесном чувстве, которое было у нас на протяжении всего спектакля: окрашивало наше восприятие; это — чувство радости за что мы с вами друзья, что наша встреча наконец состоялась!.. Зрительному залу передавалось ваше естественное волнение первого спектакля, ваше огорчение, что не все доходит к зрителю из того, что привычно воспринимается громким хохотом, когда вы играете перед своей родной аудиторией. Я знаю по опыту гастролей нашего театра за рубежом, как это всегда огорчительно и сколько вокруг этого волнения: «нас, мол, не принимают!»

И мне хочется вас успокоить. Есть нечто гораздо более важное, что объединяет с вами наш зрительный зал, — то человеческое, простое, народное, что заложено в вашем исполнении, что определяет вас как артистов, что дошло в зрительный зал, — ваша талантливость.

Главное достоинство спектакля в том, что режиссуре удалось подчинить все элементы спектакля единому замыслу, единому ритму. Хочется в первую очередь отметить одаренность и изобретательность постановщика Бояна Ступицы.

Интересны артистические индивидуальности исполнителей, творческий темперамент вашего народа. Трудно, в сущности говоря, выделить кого-нибудь из актеров. Но по первому впечатлению, и действуя по закону естественной вежливости, хочется начать с актрис. Мира Ступица, исполнительница роли Петруньеллы, умна, задорна, по-настоящему весела и к тому же мастерица своего дела. Очень симпатична нянька — артистка Анна Паранос. А из артистов особенно понравился мне исполнитель роли ростовщика Сади — Виктор Старич; создаи-

325

мый им образ смел и убедителен. Хотелось бы увидеть артиста в другой роли, чтобы понять, насколько образ Сади является для него перевоплощением. Великолепный юмор у старого Бокчилло — артист Деян Дубаич. Впрочем, все исполнители, каждый по-своему, интересны, убедительны.

Обидно было, что недостаточно хорошо была слышна музыка, по-видимому, слишком далеко запрятанная за кулисами. Вероятно, в дальнейшем уточнится и освещение, которое пока еще недостаточно следует за развитием действия и чуть ослабляет впечатление от очень интересно найденного оформления спектакля.

Может быть, Югославскому драматическому театру надо было бы передавать подстрочный перевод пьесы сидящим в зале через наушники. Это помогло бы воспринять все литературные тонкости и повороты пьесы.

Но, повторяю, не это главное. Хочется поблагодарить югославских артистов, весь коллектив Югославского драматического театра за первый спектакль, который они нам показали.

Дорогие друзья! Наши сердца открыты для восприятия вашего искусства!

Пусть растет ваш успех от спектакля к спектаклю!

Пусть этот успех содействует нашей глубокой, естественной дружбе, которая так нужна нашим народам во имя счастья всех народов, во имя мира на земле!

1956

ИНТЕРЕСНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

«Егор Булычев и другие» в постановке Югославского драматического театра — хороший, значительный спектакль. В чем же его основное достоинство? В том, что он своеобразен, целостен, убедителен.

Раньше чем перейти к более подробной оценке исполнения, хочется поделиться несколькими мыслями, которые у меня возникли по ходу спектакля. Это соображения по основному вопросу о праве театра, о праве режиссера на самостоятельную трактовку драматического произведения.

Сплошь и рядом приходится читать рецензии, квалифици-

рованные и доказательные, в которых знающие и опытные специалисты предлагают ортодоксально законченную трактовку того или иного драматического произведения и с позиций своего понимания непримиримо расценивают представшие перед ними спектакли. Так вот — правомерно ли считать, что существует только одно-единственное прочтение произведения, но говоря уж о том, что вы можете натолкнуться на чуть ли не противоположную теоретическую трактовку, столь же убедительную своей эрудированностью и доказательностью и стол.: же ортодоксально непримиримую?!

Мне кажется обязательным и важным защищать право творческого интерпретатора и, в частности, режиссера па собственную точку зрения, на собственное независимое и оригинальное толкование произведения драматурга.

Спектакль югославского театра мне понравился тем, что его убедительность, покорившая зрительный зал, который долго и восторженно аплодировал после каждого акта, заключалась в убежденности его создателей. Я видел множество интерпретаций «Булычева» на различных сцехах, и для меня своеобразие данного спектакля, его отличительность, его «спорность» и явились главным достоинством постановки.

Когда-то Станиславский сказал о пьесе Бомарше «Свадьба Фигаро», что это Испания, увиденная глазами француза. Когда мы читаем шекспировского «Гамлета», то в Дании узнаем Англию шекспировской эпохи. Иначе говоря, не этнографическая точность определяет художественную ценность произведения. Разве в Шекспире нас не пленяет именно эта его собственная, шекспировская точка зрения на явления, независимо от того, где они происходят, разве этнографическая, доподлинная «историчность» определяет величие Шекспира?

Однажды в Праге я видел «Виндзорских проказниц» в постановке нескрываемо национальной. Спектакль был решен художником в традиционно чешской манере, и, конечно же, он имел на это полное право. Да, «Булычев» связан со своим временем, его даже нельзя понять вне точной исторической пнохи, вне той действительности, которую он отражает. Но почувствовать эту действительность вправе каждый художник по-своему, лишь бы его интерпретация не оказалась искажением автора.

Эти мои раздумья являются необходимой предпосылкой оценки виденного спектакля «Егор Булычев и другие» в постановке Маты Милошевича. У меня создалось впечатление, что спектакль органичен и правдив во всех своих основных звеньях. Прежде всего в нем участвуют великолепные актеры, которые создают галерею запоминающихся образов. В первую очередь следует сказать о Булычеве — М. Живановиче. Это по-настоящему трагический образ, который развивается постепенно из акта в акт. Может быть, нам хотелось бы сегодня, чтобы в спектакле прозвучала не столько гибель Булычева, сколько его протест; может быть, слишком большой акцент сделан на болезни и физиологических моментах. Я говорю «может быть» потому, что здесь важен точный режиссерский расчет: облегчение физических страданий Булычева может привести к другой крайности, к неубедительности, неправдивости.

Я не собираюсь подробно разбирать спектакль во всех его деталях. Для этого надо было бы его обстоятельно изучить. Скажу лишь, что меня убедили почти все исполнители. Очень обрадовал нас артист Виктор Старчич, исполняющий роль Павлина. Только накануне мы восхищались им в роли ростовщика Сади (в спектакле «Дундо Марое»). Там он играет необычайно смело, остро, и я боялся, что он пойдет по пути обострения образа, либо, как иногда бывает, по линии внешнего подчеркивания, решив, что Горький попа Павлина не случайно назвал этим именем, придаст ему черты павлиньей самовлюбленности. Но артист создает строгий, скупой, лаконичный образ умного попа. Его игра необычайно убедительна.

Интересна в маленькой роли Антонины артистка Ольга Спиридонович: вы вспоминаете ее судьбу из «Достигаева» и верите, что такая Антонина могла бы иметь именно такую трагическую судьбу.

Но есть моменты в спектакле, которые вызывают возражения с позиции его целостности; в частности, мне показалось поначалу, да и на протяжении всего спектакля, что Звонцов чрезмерно опереточен в своем обращении с женщинами, чрезмерно карикатурным показался Мокроусов и вся сцена разговора с ним; показалось, что Достигаев, с биографией которого мы знакомы, обладал большей внутренней энергией дельца, а Лаптев кажется слишком нарочито револю-

ционным, его развязное поведение не очень правдоподобно для того времени и для дома Булычева. Показалось и что режиссер, умело решающий в мизансцене отдельные психологические куски пьесы, подчас чрезмерно увлекается пантомимами.

В начале спектакля я невольно обратил внимание на некоторые бытовые неточности, например на стену, завешанную иконами, кресло, стоящее посреди комнаты, и т. п. Это нехарактерно для русской комнатной обстановки того времени. Не очень русский костюм Глафиры. Но по мере того как развивался спектакль, я перестал замечать эти бытовые неточности, потому что не они являются решающими.

В этой связи я вспомнил недавно виденный мною и Париже спектакль «На дне» в постановке Саши Питоеваа и «Театр де л'Эвр». Там тоже было немало подобных неточностей, и прочем, легко исправимых, но они, во всяком случае, ничуть не умалили настоящей ценности спектакля, в котором ясно и сильно звучали горьковские идеи. А это основное. В этом отношении для меня перекликаются два горьковских спектакля, осуществленные французским и югославским театрами.

Очень интересно и смело пользуется режиссер-постановщик М. Милошевич освещением, не только выявляя атмосферу умирания булычовского дома, но пользуясь светом как режиссерским приемом, помогающим раскрывать внутренние события пьесы.

Быть может, иногда на сцене слишком много крика, слишком обнажен звериный оскал во взаимоотношениях персонажей. Но мне кажется закономерным темперамент поведения действующих лиц в этом спектакле. Так оно и было. Я хорошо помню эти благопристойные, благополучные с виду дома, а на самом деле мрачные духовные застенки, в которых разыгрывались душераздирающие трагедии, где бушевал сплав любви и ненависти, где человек кричал и неистовствовал, как зверь. Ибо таков закон в мире собственнических инстинктов, где родственность лишь удесятерит злобу и ненависть...

Свое краткое слово о спектакле «Егор Булычев и другие» хочется закончить благодарностью талантливому коллективу театра, создавшему такой интересный, содержательный, волнующий спектакль.

1956

329

ФРАНЦУЗСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТР

Сложные и увлекательные впечатления вызвали спектакли французского Национального народного театра. Приезд, этого театра в Москву — вторая (после «Комеди Франсез») встреча москвичей с современным театральным искусством Франции. Трудно отделаться от желания сравнивать эти два театра, одновременно такие похожие и такие различные. Схожесть их прежде всего в том, что они оба французские, в том, что французский язык, так великолепно звучащий со сцены, французская манера игры, блеск, легкость, темперамент, ум очаровывают и покоряют. И отсюда такой теплый прием обоих театров нашими зрителями. Но это очень разные театры.

Когда я думаю о том, что эту статью будут читать и зрители, и Наши театральные деятели — артисты, режиссеры, художники и критики, что ее, вероятно, будут переводить и нашим дорогим друзьям, членам труппы Вилара, я осознаю всю сложность своей задачи, всю ответственность за каждое сказанное слово. И потому заранее прошу простить мои неточные, приблизительные и отрывочные соображения и высказывания. Я попытаюсь разобраться во всей огромности впечатлений так, чтобы это было понятно гостям и полезно нам. Когда я говорю о пользе, то говорю с позиций профессионала, который всегда, помимо непосредственного впечатления — приятия или неприятия, восторга или уныния от виденного и слышанного, — получает пищу для профессионального воображения, для выводов в области искусства. Художник неизбежно всегда жадно всматривается, вслушивается и пытается разобраться: как же это сделано, что тут поучительного и полезного для моего искусства?

На первый взгляд может показаться, что это утверждение равносильно признанию невозможности непосредственного восприятия спектакля мастером театра. Это неверно хотя бы потому, что, как в

творческом процессе воплощения, так и в творческом процессе восприятия, подобная двойственность закономерна и неизбежна. Она существует даже у самого лучшего, «непосредственного» зрителя, который, восхищаясь, все же всегда и помимо своей воли делает для себя те или иные выводы и подчас жизненно важные. Естественно, что у деяте-

330

лей театра такая раздвоенность, натренированная годами творческого труда, острее. Только и всего. Но я ловил себя на том, что мое непосредственное нос-приятие спектаклей, особенно «Дон-Жуана», было полным — таким, каким бывает восприятие во всех отношениях близкого и понятного явления искусства. Я смотрел спектакль, как если бы был рядовым зрителем. «Дон-Жуан» захватил меня и, так же как «Мария Тюдор», породил тысячу непосредственных мыслей и чувств, горячих, благодарных. Он заставил меня с новой силой позавидовать тем, кто способен пламенно и верно любить, забыв себя, как это делает Гильберт, возненавидеть душевную опустошенность, которая рождаете» анархией страстей, возненавидеть цинизм и двуличие, восхищаться красотой и чистотой помыслов и чувств», - слонем, взволновал меня сердечно.

Да, этот театр по праву назван народным, потому что он говорит о простых, естественных человеческих чувствах, желаниях, надеждах. Это морально-этическая программа театра, его осознанный долг — быть помощником народа, быть его слугой в том смысле слова, в каком это служение понимал и наш великий Станиславский.

Кстати говоря, уж раз мы его упомянули, Станиславский был, вопреки иным его толкователям, врагом всего косного, нудного, серого. И, конечно, он принял бы ТНР 1, своеобразие его актерского и режиссерского мастерства. Живой, «неистолкованный» Станиславский, я убежден, приветствовал бы сегодня вместе с нами смелого и умного художника Жана Вилара с его интересными поисками.

Меня менее всего поразило формальное новаторство театра, о котором я слышал и в Париже во время моего недавнего путешествия. Да и от многих у нас, для кого оголенная площадка, черный бархат и смелое обращение со светом показались чуть ли не откровением. Это смело, хорошо, но само по себе, как прием, вовсе не ново. Восхитило меня органическое единство внутреннего замысла с внешними средствами его выражения, с формальными приемами, не выдуманнми театром, а им найденными, вернее, подсказанными ему самой жизнью.

Текст в этом театре, особенно у таких актеров, как Мария Казарес, Моник Шометт, Жан Вилар, Даниэль Сорано, как,

1. Национальный народный театр (франц.).

331

впрочем, и у остальных участников спектаклей, звучит изумительно. И я, конечно, как и все, упивался музыкальностью французской речи. Но сейчас я имею в виду большее: то богатство интонаций, те тонкие подтексты, тот ум и изобретательность сценической речи артистов ТНР, которые восхищают.

Обнажив сцепу, лишив ее аксессуаров, лишив актеров сложных мизансценных положений, Вилар сосредоточивает искусство актеров в первую очередь на звучащем слове и на жесте, который по выразительности почти равен речи, особенно у самого Вилара и его партнера Даниэля Сорано в спектакле «Дон-Жуан».

Естественно, лаконизм режиссерского рисунка допустим только тогда, когда он является не просто лаконизмом, но в то же время обозначает точность, выразительность, отбор, необходимость.

Один великолепный польский пианист, мастерством которого я восхищался, сказал мне: «Это совсем просто, надо только в каждом данном мгновении ударить по данной клавише данным пальцем!» Лаконизм вот такой сосредоточенной музыкальной точности, когда ничто не фальшивит, а все накапливает, наращивает впечатление, и определяет главное в мастерстве артистов французского Национального народного театра.

В «Марии Тюдор» меня настолько захватила Мария Казарес с ее духовным богатством актрисы и человека — а ведь это почти всегда неразделимо, — что все остальное показалось гораздо менее значимым, бледным. Пожалуй, в какой-то степени это так и есть. Например, вряд ли можно считать полноценным партнером Казарес — Роже Мольена, играющего роль Фа-биано Фабиани. На мой взгляд,

он слишком незначителен, чтобы можно было поверить в бурю страстей, разыгравшуюся вокруг него. Впрочем, остался в памяти и все более убеждает показавшийся мне поначалу несколько обедненным образ Гильберта в исполнении Жоржа Вильсона. По тому, как в других ролях он выявил свою замечательную способность перевоплощаться, я понял, что простота Гильберта — Вильсона — это артистически найденная и рассчитанная простота сценического поведения.

И в отношении «Марии Тюдор» и в отношении «Дон-Жуана» в целом можно сказать, что отказ от постановочного блеска, в каком-то смысле как бы противоречащий дворцовой пышности

Мольера и торжественно нарядному, патетическому стилю Гюго, на этот раз оказался чрезвычайно удачным, победил. Талантливо найденная Виларом простота выявила подлинную сущность, ценность романтической патетики Гюго. Убрав холодящую риторичность, декламационность, театр, несомненно, нашел свой собственный убедительный ход, свое собственное решение и Мольера и Гюго. Я недостаточно знаю Мариво, вернее, знаю его только литературно; я отдаю дань его великолепным качествам комедиографа, но мне не приходилось ни самому работать над его пьесами, ни видеть постановки его пьес на нашей советской сцене. Так что о спектакле «Торжество любви» я могу судить меньше всего, пусть но обидятся на меня участники этой изящной и остроумной постановки.

Во Франции я видел несколько спектаклей, среди которых были и более, и менее удачные, и просто великолепные. Но только сейчас, встретившись с Виларом и его труппой, я понял, почему мне так часто там говорили: «Как жаль, что вы не застали Вилара!» И теперь я мысленно переношу «Дон-Жуана» и особенно «Марию Тюдор» во двор папского дворца, где они играют в дни Авиньонского фестиваля. Как это должно быть, величественно и сколько должно рождать в воображении волнующих исторических реминисценций, особенно у французских зрителей, для которых творчество Мольера и Гюго является самой душой народа, воплощением его чувств, его памятью и совестью.

Да, я отказываюсь от критического разбора каждого спектакля в отдельности. Во всех трех мне дороже всего их с у щ н о с т ь. Это простое, обыденное и точное слово лучше всего характеризует то ценное, чем нам дороги спектакли Вилара: они доходчивы, они не отделены от зрителей сценическим порталом, они как бы переплескиваются в зрительный зал. В этом их доступность, народность и глубочайшая театральность.

Всех нас сегодня волнует вопрос: как найти театру единственно ему присущую силу непосредственного контакта со зрителем. Над этим раздумывают сейчас все люди искусства, обеспокоенные тем спором, который именно в наши дни возник между театром, кино и телевидением. И мы благодарны Вилару и его труппе за то, что они принадлежат к тем деятелям искусства, которые утверждают сегодня театр в его главных достоинствах. Это основная, принципиальная и далеко идущая удача. Но я все же доскажу свои отдельные весьма обрывочные и неполные впечатления об актерах Народного театра. В конечном счете каждый из них несет общий замысел режиссера, который в этом театре является первой фигурой, ибо это он сочинил то, что мы видим, он — автор и творец композиции, ритмического строя каждой сцены и спектакля в целом; он тончайшим образом рассчитал место каждой мизансцены в пространстве и во времени.

Вилар сумел создать целостную труппу. Во Франции театральные труппы (за малым исключением) создаются, как известно, в связи с каждым отдельным спектаклем и чаще всего распадаются после того, как спектакль сходит со сцены. Вилар сумел объединить, во всяком случае данный состав, вокруг своего художественно-философского замысла. Спектакли ясно отражают этот замысел: все их участники несут в себе частицу этого замысла, выражают его. На сцене нет статистов, и кажется, что даже те, кто находится там лишь как некие «сценические аксессуары», — подчас даже спиной к зрителю, — подчиняются общему ритму. Даже барабанщики, проходящие по авансцене, — именно такие, какими они должны быть, какими их хотел видеть Вилар.

В этой связи хочется вновь сказать несколько слов о Марии Казарес, которая как артистическая индивидуальность необычайно легко возбудима и в своем исполнении подчас находится даже на грани истерики. Но огромное дарование актрисы, тонкий вкус удерживают ее на этой грани, изменяя ей лишь в самой малой степени.

Моник Шометт покоряет сосредоточенной простотой, искренностью, каким-то, я бы сказал, почти не женским отказом от всяких украшений, суровостью. Такая простота и чистота исполнения заставляют с большим уважением относиться к творчеству актрисы.

Я уже сказал не очень похвальные слова по адресу исполнителя Фабиано Фабиани. Но тем не менее я должен констатировать, что и он и его товарищи по театру, играющие молодые роли, прекрасно держатся на сцене. А главное, все они верят в то, что делают, все усвоили себе основное требование

реалистического искусства, которое убеждает прежде всего убежденностью исполнителя. Эта убежденность присуща всем артистам ТНР.

Мне понравился яркий актер Жан-Поль Мулино, исполняющий две но жанру контрастные роли (еврея в «Марии Тюдор» и Димашна и «Дон-Жуане»). Очень мил и смешон Жан-Пьер Даррас в роли Пьеро. Он несколько напоминает нашего Грибова в дни его молодости. Изящны, очаровательны обе девушки — Шарлотта (Лани Камнап) и Матюрина (Кристиан Мииаццоли). Убедителен величественный Филипп Нуаре — Симон Ренар.

И, наконец, какой великолепный актер Даниэль Сорапо! Какой сочный, органичный! Народный юмор, искренность, наивность, хитрость и цельность Сганареля — Сорано составляют одно из наиболее выдающихся актерских достижений театра.

Вилар — неожиданный Дои-Жуан, но этот Дон-Жуан убеждает, а ведь артист прал именно тогда, когда убеждает. П этом необычайном Дои-Жуане пет мальчишеской пылкости, легкомыслия; это смелый, умный и зрелый человек, скептик и философ, чей внутренний жар неутолим и неизменно влечет его к неизведанному. Эта страсть к новому, видимо, вообще органична Вилару как актеру и находит парадоксальное, спощбрал ное преломление в создаваемом им образе. Мастерство Вилара превосходно. Вот уж где жест действительно дополняет речь! Хотя мне показалось, что кое-где Вилар преувеличенно жестикулирует из желания дополнить то, что может быть непонятно для зрителей, не владеющих французским языком.

...Итак, французский Национальный народный театр закончил свои гастроли в Москве.

Мы благодарим его за то, что он обогатил нас множеством мыслей, соображений и замыслов. Желаем ему новых подлинных достижений. Верим: гастроли ТНР в Советском Союзе — новый этап в развитии нашей творческой дружбы с французским театральным искусством.

«МАТУШКА КУРАЖ И ЕЕ ДЕТИ»

Спектакль «Матушка Кураж и ее дети», которым успешно закончились вчера в Москве гастроли немецкого театра «Берлинер ансамбль», — интересный, очень интересный и содержательный спектакль, может быть, даже в чем-то полемичный, дающий пищу для раздумий.

Текст пьесы Б. Брехта замечательный: в нем щедро, своеобразно, в скрещивании и столкновении диалогов, мастерски и образно написанных драматургом, изложены его убеждения, гражданские устремления.

Пьеса пронизана протестом против бесчеловечных норм жизни, против войны. Для маркитантки матушки Кураж война — средство наживы и спекуляции, единственная возможность существования. Вот она — маленькая, сгорбившаяся, постаревшая и одинокая, как бы подгоняемая своим трагическим фургоном, совершает последний путь по кругу сцены. Мрак поглощает эту крохотную фигурку, но она надолго останется в памяти.

До того как мне удалось посмотреть спектакль, я много о нем читал и слышал и, естественно, многого ожидал. На основании рассказов и прочитанного сложилось определенное представление. Но спектакль оказался все же неожиданным. В нем поразили почти аскетическая строгость режиссерского рисунка, чистота линий, сдержанность цвета, мизансцен, интонаций. Может быть, кому-то из зрителей эта сдержанность кажется чрезмерной, меня она убеждает.

Сдержанность общего рисунка помогает выявлению наиболее сильных сцен, обладающих огромной впечатляющей силой. Такова в первую очередь сцена, когда матушка Кураж вынуждена, чтобы сохранить свою жизнь и жизнь дочери, отречься от убитого сына... Вот она подходит к носилкам, перед ней поднимают край плаща, которым накрыто тело, она смотрит в застывшее лицо сына и медленно качает головой: «Нет, я его не знаю...»

Ее ноги подкашиваются, она едва движется, тяжек путь от последнего прощания до скамьи, на которую изнеможенная, но не сдавшаяся, опускается матушка Кураж. Она прижимается к своей несчастной немой дочери Катрин. Страшный и безмолвный крик раздирает ее рот; так застывает она с запрокинутой головой и широко раскрытым ртом и тьма поглощает ее...

Эта сцена потрясает!

Многое можно было бы рассказать о принципах постановки спектакля. Конечно, это рассчитанная острая театральность. И рядом — почти фотографический натурализм: настоящий петух, которого ощипывает матушка Кураж, морковь, которую повар чистит и бросает в лохань с водой; натуралистические детали — искаленная окровавленная рука крестьянина, залитое кровью лицо Катрин.

Лаконизм мизансцен и интонаций сочетается с лаконизмом красочной гаммы, которая ограничивается различными оттенками серого. Суров и мужествен весь спектакль, требующий от зрителя большой

сосредоточенности, призывающий протестовать против жестокой социальной несправедливости, против войны, калечащей человеческие жизни.

Когда Б. Брехт в последний раз приезжал в Москву, мне удалось с ним встретиться. Он мечтал, что придет еще раз и мы вместе осуществим его пьесу «Матушка Кураж» на сцене театра имени Моссовета. Как грустно, что этим мечтам не суждено было осуществиться. В лице Брехта театр потерял удивительного человека, человека огромного таланта, чьи мудра», справедливая воля была неизменно направлена к утверждению средствами искусства светлых творческих начал. Он сумел объединить вокруг себя талантливый коллектив. В первую очередь замечательна, своеобразна и убедительна смелая, умная, острая актриса Елена Вейгель, сегодняшняя руководительница театра, в роли матушки Кураж. Ее исполнение «нетеатрально» в лучшем смысле этого слова, оно находится на той грани мастерства, когда мастерство как бы исчезает и игра становится подлинной жизнью. Но нет никакого сомнения, что это — точно рассчитанное искусство, искусство, с которым можно соглашаться или не соглашаться, но которое нельзя не уважать, которым нельзя не восхищаться.

Особенно хочется выделить среди исполнителей прекрасного артиста Эрнста Буша, который так просто и выразительно, с такой точной наблюдательностью играет повара. Отметим и Ангелину Хурвич в роли Катрин, хотя ее Катрин, может быть, подчас излишне патологична, и талантливую Регину Луц в роли Иветты. Исполненные высокого совершенства песни и танец вплетаются в ткань спектакля. С удивительным мастерством, в выразительном рисунке вытанцовывает свою песенку молодой солдат Эйлиф (артист Э. Шалль).

Глубочайшая благодарность талантливому коллективу «Берлинер ансамбля»!

БРАВЫЙ СОЛДАТ ШВЕЙК

Приезд в Москву чехословацкого театра «Д-34» ожидался как большое театральное событие сезона. Деятели советского искусства с интересом ждали встречи с этим замечательным коллективом, во главе которого стоит режиссер, художник, поэт, композитор Эмиль Буриан. Это признанный новатор в искусстве театра, борец за высокие принципы, которые воспитаны в нем принадлежностью к Коммунистической партии Чехословакии. Буриан — художник страстный, темпераментный, в самом высоком смысле слова одержимый театром, верой в то, что искусство призвано вторгаться в жизнь, преобразовывать ее.

Конечно, трудно говорить о театре по первому впечатлению, по одному лишь спектаклю. «Швейк» — явление чрезвычайно интересное, своеобразное, национальное, в значительной мере раскрывающее перед нами талант Буриана, но первый спектакль, показанный в Москве, безусловно, не исчерпывает всех возможностей режиссера и коллектива.

Советский зритель, вернее, читатель, хорошо знает книгу Ярослава Гашека о бравом солдате Швейке, и многие из нас знакомы с различными сценическими воплощениями этого образа. Но то, что мы видели в чехословацком театре, не похоже на обычного Швейка. Швейк здесь и хитрее, и умнее обычного; его придурковатость чем-то схожа с придурковатостью Иванушки-дурачка — это подлинный шут-умница, чья хитрая «глупость» противопоставляется неподдельной глупости окружающих его тупиц — обывателей, солдафонов.

Спектакль «Швейк» поставлен Бурианом с острой, почти плакатной выразительностью, постановка подчас приближается к балаганному представлению, она вся пронизана темпераментом и остроумием, вернее, настоящим умом.

Перед зрителями проходит множество картин, смешных ситуаций, различных характеров. В центре спектакля Швейк, которого сочно, ярко, с блестящим мастерством играет артист Франтишек Голар. И рядом с ним колоритные фигуры показали Отакар Броусек, который вначале играет сыщика, а затем одного из солдат, и Иозеф Козак, исполняющий три роли и обладающий великолепным даром трансформации. Только внимательному профессиональному глазу удастся разгадать в острых, точных и таких разных перевоплощениях, в хорошо найденных гримах одного и того же актера.

В этом несколько внешне характерном и несколько эстрадном представлении трудно определить масштабы актерских дарований, но оно дает полное право говорить о талантливости коллектива.

В основе спектакля лежит изумительный текст Гашека, и некоторый вынужденный «недобор» для советских зрителей в восприятии этой постановки происходит оттого, что большинство не знает языка. И так подчас досадуешь на то, что вот сейчас произнесенные на сцене, по-видимому, очень смешные слова доходят до тебя в переводе через наушники. Легко представляешь себе, как это звучит в Чехословакии, пород зрителями, до которых каждое слово актеров доходит в живой интонации, сопровождаемое великолепно найденным жестом.

Рядом с уже упомянутыми актерами хочется назвать имена Зузаны Кочовой, прекрасно играющей роль милостивой' пани Кэти, Термины Войтовой, Владимира Брабеца, Ольдржиха Яновского, Фердинанда Круты...

Художник В. Нывлт нарочито лубочен и лаконичен в своих декоративных деталях, которыми с большой изобретательностью пользуется режиссер. Эпизоды мгновенно сменяются на глазах у зрителя, благодаря чему спектакль приобретает легкую стремительность. Может быть, в первый день гастролей не все еще было достаточно налажено на сцене: кое-где освещение показалось невыгодным, тускловатым. Хотелось бы более яркого света в решающих сценах этого жизнерадостного спектакля.

Первое выступление театра «Д-34» завершилось настоящей овацией, выразившей дружеские чувства советских зрителей. Перед началом спектакля делегация вахтанговцев от имени театральной общественности столицы тепло приветствовала гостей. В ответном слове Эмиль Буриан с удивительной простотой и чудесным обаянием сказал о том волнении, которое охватило его в день первого спектакля на московской сцене. Искренне и скромно сказал он и о том, что в случае провала на «экзамене» (так расценивают чехословацкие артисты свои гастролы в Москве) они уедут «умудренные опытом». В случае же, их спектакли найдут путь к сердцам москвичей, это будет для коллектива высшей наградой и счастьем.

Нет ни малейшего сомнения в том, что пребывание в Советском Союзе театра «Д-34» обоюдно обогатит нас, что слово «экзамен» забудется Бурианом и его товарищами, что между ними и советскими театральными деятелями укрепится чувство огромной братской дружбы, которое и окажется решающим в этой встрече.

В дни, когда во всю силу звучат идеи мирного содружества наций, искусство вообще и искусство театра в частности призвано быть мощным средством единения людей. И если в Москве Ван Клиберн, а в Америке Давид Ойстрах показывают, что язык искусства способен объединить столь различных между собой людей, поднять их общение на ту высоту, на которой устанавливаются глубоко человеческие взаимосвязи, что же говорить о великих возможностях действительно братской дружбы, объединяющей деятелей искусства Советского Союза и Чехословакии!

Желаем от всего сердца замечательному коллективу «Д-34» и его руководителю дальнейших больших успехов в их славной деятельности и радостного пребывания в братском Советском Союзе!

ВСТРЕЧА С РУМЫНСКИМИ ДРУЗЬЯМИ

Спектаклем «Потерянное письмо» начал в Москве свои, к сожалению, очень кратковременные гастролы Румынский Национальный театр имени Караджале.

Когда в 1953 году театр имени Моссовета был в Румынии, я видел этот спектакль в Бухаресте, и тогда уже он произвел на меня и на всех актеров нашего театра, присутствовавших на спектакле, сильное впечатление.

И вот мы снова смотрим его в Москве. Спектакль поставлен с такой режиссерской дерзостью, точностью и остротой, что кажется — перед вами не актеры, а те самые мелкие, смешные людишки, обыватели маленького румынского городка глухой провинции 80-х годов, о которых рассказывает Караджале.

Пьеса «Потерянное письмо» ставилась нашим Московским театром сатиры. Постановка Н. Петрова и В. Плучека была острой, задорной, великолепно разыгранной. Особенно запомнились мне П. Поль в роли Траханаке и В. Хенкин в роли подвыпившего гражданина. Но только после спектакля театра имени Караджале я почувствовал ту неповторимую особенность стиля — и во всем решении спектакля, и в игре актеров, — которая доступна только художнику-румыну, что оказалось великолепным средством в руках такого умного и топкого мастера, как Сикэ Александреску. Это так же закономерно, как и то, что ни в одной стране не сыграют Островского, как у нас в Малом театре. Мне кажется, что постановка Александреску может быть названа классически традиционной интерпретацией классика румынской драматургии Иона Караджале на румынской сцене.

Я не собираюсь рассказывать здесь содержание пьесы: театр издал подробно аннотированную программу. Должен лишь подчеркнуть, что «Потерянное письмо» — произведение выдающееся, очень румынское и в то же время помятое и близкое зрителям всех стран. Автор сумел сквозь национальное увидеть общечеловеческое. В некоторых своих частях несколько водевильная, почти фарсовая, в иных сценах, особенно во втором акте, где показано собрание избирателей, пьеса приближается к гоголевским по своей остроте и силе. Это прекрасно понял постановщик спектакля. Тут каждая фигура найдена. Тут все характерно, ритмически разнообразно и жизненно убедительно и в то же время полно сатирического юмора.

Разыгрывает пьесу великолепная труппа театра. Вот перед вами Марчел Ангелеску в роли начальника городской полиции Гица Приетанда: седеющий, крепко сколоченный маленький человечек с пышными усами, ловкач, подхалим и лукавим простачок в полицейской форме. Ангелеску — великолепным актер, способный к яркому перевоплощению.

Ал. Джугару играет роль Траханаке. Пожалуй, в этой роли мне больше нравился наш П. Поль в Театре сатиры. Он был по-детски наивен и трогательно смешон. Но решение Джугару в своем роде точно и закономерно и очень органично для его актерской индивидуальности. Я видел Джугару и других ролях. Это актер сочный, обладающий темпераментом и юмором и, конечно, превосходный мастер.

Эльвира Годяну, играющая Зою Траханаке, может быть, несколько выбивается из общего стиля спектакля — менее остра, чего-то недобирает по части юмора. Но это, несомненно, актриса с исключительным сценическим обаянием, великолепно владеющая тонкими сценическими приемами.

Костаке Антониу в роли подвыпившего гражданина создает целостный, живой и трогательный образ. Это один из старейших и наиболее почитаемых артистов театра имени Ка-раджале. Антониу воспитывает театральную молодежь, являясь в течение многих лет художественным руководителем Национального института Румынии. И можно быть уверенным, что он передаст своим воспитанникам великолепные традиции реалистической игры румынского театра.

Адвокат, редактор-издатель Кацавейку в интерпретации Н. Атанасиу достоверен и выразителен. Особенно хорош артист в сценах гражданско-ораторского вдохновения.

Рядом с ним его соперники и враги — адвокаты Фарфуриди и Брынзовенеску. Их играют два великолепных актера — Ион Финтештяну и Гр. Василиу-Бирлик. О Бирлике хочется сказать особо. Это — явление исключительное. Он от природы наделен поражающей выразительности юмором. Когда он находится на сцене, даже очень недолго, зритель все время следит за ним, восхищается им, запоминает его. За последние годы в результате упорного труда талант Бирлика вырос в настоящее мастерство. Я видел его в нескольких ролях — это, конечно, выдающийся актер.

Наконец, Радун Белиган. Он играет учителя (главную мужскую роль) в спектакле «Безымянная звезда» и Хлестакова в «Ревизоре». Белиган — один из самых талантливых и значительных молодых артистов румынского театра; вдумчивый, страстный, ищущий, он является крупным, принципиальным, передовым художником. Свою крохотную роль Данданаке в «Потерянном письме» он играет необычайно мягко, хотя тут легко переиграть (кстати сказать, в первой редакции спектакля он играл излишне гротескно).

О постановщике спектакля я уже говорил, но мне хочется еще раз подчеркнуть, что в этой постановке им все необычайно точно и тонко продумано. Это по-настоящему талантливая работа. Александреску — крупнейший режиссер Румынии, человек большого размаха и умного проверенного мастерства. Он широко известен в европейских театрах. Спектакль «Потерянное письмо» имел большой и заслуженный успех на сцене Театра Наций во время гастролей в Париже.

В краткой заметке нельзя дать исчерпывающую оценку спектакля, тем более театра в целом. Его пребывание в Москве, хотя и недолгое, дало возможность театральной общественности и зрителям разносторонне ознакомиться с его артистами и их приемами игры. И это знакомство оказалось, несомненно, полезным и для нас, и для наших гостей. Встречи еще больше сблизили нас, укрепили нашу дружбу.

Приветствуя Национальный театр имени Караджале, мы приветствуем талантливый румынский народ, строящий сегодня в одном строю с нами новую, социалистическую действительность.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА о статьях, опубликованных в сборнике

Путь в искусство. — Страницы автобиографии, 1960. (Публикуется впервые).

Станиславский сегодня. 1947. (Публикуется впервые).

Система Станиславского — путь к созданию типического образа. — «Типический образ на сцене». Сборник высказываний мастеров театра, «Искусство», Москва, 1953.

К вопросу о наследии Станиславского. — «Советская культура», 1955, 8 марта. (Печатается в сокращенном виде).

О Вл. И. Немировиче – Данченко. Беседа с коллективом театра им. Моссовета 25 апреля 1944 г. (Публикуется впервые).

Вахтангов — режиссер. 1962. (Публикуется впервые).

О воспитании актера. Беседа с труппой театра имени Моссовета 1954 г. (Публикуется впервые).

О творческом режиме. — «Советская культура», 1954, 20 ноября.

О точном рисунке роли. Две беседы с коллективом Театра-студии п/р Ю. А. Завадского 26 марта и 2 апреля 1934 г. (Публикуется впервые).

О композиции сценического пространства. — «Театральный альманах», кн. 2 (4), ВТО, 1946.

О целях и задачах современного советского театра. Доклад на Художественном совете Министерства культуры СССР 15 апреля 1958 г. (Публикуется впервые).

Традиции и новаторство в советском театре. Выступление на Первой всесоюзной театральной конференции, 1958, октябрь. (Публикуется впервые).

Думая о главном. — «Советская культура», 1959, 10 марта.

Радующее и беспокоящее. — «Литературная газета», 1959, 7 июля.

Из опыта работы над советской пьесой. — Сб. «Работа режиссера над советской пьесой», «Искусство», 1950. (Печатается с некоторыми сокращениями).

«Чайка» А. П. Чехова. Обработка записи бесед с коллективом исполнителей в период подготовки спектакля. 1944 — 1945. (Публикуется впервые).

Моя работа над «Отелло». Доклад на заседании в кабинете Шекспира ВТО, 4 апреля 1944 г. (Публикуется впервые).

Театр и зритель. 1962 (Публикуется впервые).

Устремление вперед. — «Правда», 1960, 16 сентября.

Неповторимый художник и мыслитель. Предисловие к книге «С. М. Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи», «Искусство», 1960.

Вдохновенный строитель советского театра. — Сб. «Василий Васильевич Ванин», «Искусство», 1955.

Встречи с А. Н. Афиногеновым. — Сб. «А. П. Афиногенов. Статьи, дневники, письма», «Искусство», 1957.

Заметки о польском театре. — «Театр», 1953, № 3.

В Болгарии. — «Советская культура», 1954, 18 марта.

На румынской земле. — «Советская культура», 1954, 8 апреля.

Мы видели Индию. — «Советская культура», 1955, 11 июня.

Искусство индийских друзей. — «Известия», 1956, 26 января.

Двадцать дней во Франции. — «Известия», 1956, 10 мая.

Заметки о театральном искусстве Франции. — «Советская культура», 1956, 4 и 7 августа.

Пять недель в Нью-Йорке. 1962. (Публикуется впервые).

Вечно живой Мольер. Гастроли театра «Комеди Франсэз». — «Литературная газета», 1954, 10 апреля.

Размышления после спектакля. Гастроли театра «Комеди Франсэз». — «Советская культура», 1954, 13 апреля.

Душа Индии. — «Литературная газета», 1954, 2 сентября.

Первый спектакль. Гастроли «Театра Польского». «Правда», 1954, 27 сентября.

Тонкое мастерство. Гастроли «Театра Польского». «Советская культура», 1954, 26 сентября.

Английский «Гамлет» в Москве. — «Бюллетень ВОКС», 1955.

Письмо гостям. «Дундо – Марое» в Югославском драматическом театре. — «Литературная газета», 1956, 24 мая.

Интересный спектакль. Гастроли Югославского драматического театра. — «Известия», 1956, 24 мая.

Французский Национальный Народный театр. — «Советская культура», 1956, 2 октября.

Матушка Кураж и ее дети. Гастроли театра «Берлинер ансамбль». — «Правда», 1957, 22 мая.

Бравый солдат Швейк. Гастроли чехословацкого театра «Д-34». — «Правда», 1958, 14 мая.

Встречи с румынскими друзьями. — «Правда», 1958, 11 октября.