# ЗА РАЗНООБРАЗНЫЙ ТЕАТР

Совершенно частное мнение в полном дискуссионном порядке

Характерным отличием современного метода оценки театральной продукции является наличие совершенно кон­кретных требований, предъявляемых к каждому оцениваемому спектаклю. Формула, гласившая, что каждое произ­ведение искусства нужно судить по за­конам, из него вытекающим, уступила место требованию судить произведение искусства по законам, для него приготов­ленным. Это обстоятельство заставляет особенно внимательно подходить к опре­делению этих законов. Малейшая ошибка или недосмотр ответственной теа-критики, отражаясь на производстве, может нанести существенный ущерб.

Мало того, театру, как и всякому иному виду искусства, как и всякому растущему и развивающемуся делу, свойственно при­носить, помимо достижений, предусмо­тренных и заказанных, полезные плоды, которые не могли быть предусмотрены, потому что они не значились еще в ката­логах, не имея, быть может, еще своего названия.

Этот элемент новизны и неожиданности совершенно необходим искусству, так как в искусстве точная отстоявшаяся теория обычно приходит лишь вслед за практи­кой. Подобно тому, как в хозяйственных планах отводится непредвиденным убыткам (утечка, усушка), в планах ху­дожественных нужно отводить место не­предвиденным прибылям и достижения.".:.

Когда мальчику шьют штаны, их нужно кроить не точно по мерке, а на вырост, учитывая рост молодого организма. Иначе одежда, еще не сносившись, окажется негодной, не налезет на выросшего облада­теля ее.

Впрочем, в наши дни это явление, в свою очередь, принесло не­ожиданную, но нерадостную разновидность. Выпуск критических шта­нов одного, строго определенного размера заставил театральных мальчиков регулировать свой рост применительно к штанам. Иным удалось просто задержать свой рост.

Эту способность применяться к внешним формам можно использо­вать и в положительном смысле. Нужно попробовать сшить этим гиб­ким ребятам большие штаны с запасом и этим побудить их к быстро­му росту. Другими словами, увеличив требования, мы ускорим раз­витие. Но о требованиях следует внимательно подумать.

Деление на различные жанры было присуще театру в отдаленней­шие времена его существования. Следует думать, что погребальные игры первобытных народов существенно отличались от свадебных или военных. С усложнением культуры могла происходить лишь даль­нейшая дифференциация театров. Во времена упадка, разложения разные театры служат совершенно различным целям. В периоды подъема, при существовании единой общей цели, все театры должны ^быть направлены к этой цели, но отнюдь не должны сливаться, пре­вращаясь в единый театр.

Если и не все дороги ведут в Рим, то во всяком случае несколько, и не следует их загораживать, оставляя лишь одну, так как на этой одной будет теснота и давка.

От каждой данной болезни существует целый ряд лекарств. Их прописывают применительно к больному. Советский театр, призван­ный врачевать болезни и язвы нашего быта, не должен сужать \*своей аптеки. Одно и то же содержимое может быть подано в многообраз­ных формах. И наверное, среди колоссального числа пациентов-зрите­лей советских театров намечаются одни группы, которым следует вли­вать горькое лекарство прямо в рот, и другие, которые его выплюнут, если его не заключить в некую развлекательную облатку. Да наконец, и лекарства бывают различные. От всех болезней не лечат хиной.

Советский „театр внешне богат жанрами. Драма, опера, балет, оперетта, мюзик-холл. Так и Чичиков был богат крестьянами. Одна небольшая деталь портила дело. Крестьяне были мертвы. На повер­ку все богатство составлял один. Не так ли обстоит дело и у нашего театра? Пора отдать себе отчет, что единственным живым жанром является драма. Весь путь и развитие советского театра строго ограничены руслом драматического театра. Три загримированных мертвеца и один мертворожденный выкидыш продолжают украшать «ревизские сказки», и даже кое-кому удается порой получить ссуду под эти мертвые души, но фактически только драматический театр можно всерьез принимать в расчет, и только он выполняет свою социальную функцию. Характерно в данном случае и общественное отношение к покойным театрам. Пониженные требования к тематике. Терпимость. Вместо узких штанов — саван. По инерции периодически пробуют что-то требовать, чего-то добиваться. Мертвеца подымают, ставят в живую позу, он опять падает. Зрелище отвратительное. И совер­шенно безнадежное.

Тем временем драматический театр осознал себя единственным театром современности, обязанным выполнить все требования, совре­менностью предъявляемые. Двенадцать лет пройденного пути научили его простой истине, что трупы не работают и не плодятся.

Сознание своей ответственности, необходимость ответить всем те­атральным запросам страны привели к интереснейшему факту. Внутри драматического театра стали зарождаться недостающие жанры. Ука­зания на это можно найти в многочисленных рецензиях, отзывах, де­кларациях. Порой театр пугается этого явления. Один режиссер, как огня, боится, что его хороший спектакль назовут мюзик-холльным. Другой в предпремьерном покаянии стыдливо предупреждает, что его спектакль носит характер ревю, и, видимо, очень этого стыдится. В одном драматическом спектакле критика подозревает основы оперы будущего, другой драматический театр замечательно ставит оперет­ты, не располагая даже необходимыми, казалось бы, силами, но старается перемежать их чисто драматическими спектаклями, что ему удается гораздо хуже.

Эта боязнь, этот стыд, ошибочно поддерживаемый прессой, сильно тормозит нормальное развитие подобного явления.

Надо, наконец, понять простую истину. Нам нужны новые театры новых различных жанров. Родить эти театры может только театр высокой, но при этом современной культуры, то есть театр драмати­ческий. Мертвецы не рожают.

В какие внешние организационные формы выльется это явление, сказать еще нельзя. Будут ли наши лучшие театры чередовать в своем репертуаре спектакли разных жанров, выделят ли из своего орга­низма новые молодые организмы иного жанра или просто специали­зируются сами на каком-либо наиболее им присущем жанре — пока­жет будущее.

Сейчас период беременности. Убедительная просьба к критике — не бейте по животу. **ЗА** РАЗНООБРАЗНЫЙ ТЕАТР

Поймите, что именно эта беременность драматического театра но­выми театрами приводит к разнообразным формам спектакля.

Советскому зрителю нужен служащий единой цели развлекатель­ный театр наряду с другими театрами. Доказательством этой нужности является существование недопустимых по качеству развлека­тельных театров.

Правильнее примириться с хорошим развлекательным спектаклем, родившимся в не предназначенном ему театральном здании, чем ду­шить младенца во имя устаревшей «табели о жанрах».

Не надо бояться разнообразия формы.

Не надо стричь под одну гребенку. Пользуйтесь машинками для стрижки волос хотя бы трех различных номеров. 1929

**МНОГООБРАЗИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ПОИСКА**

Доклад на конференции режиссеров ленинградских театров 5 января 1941 года

Мое положениезатруднительно по двум причинам: во-первых, в двух докладах, которые мы слушали вчера, ав­торы их в большей степени говорили о тех областях, которые были предоставлены мне, почему мне сегодня придется говорить о тех областях, о которых говорили они. И во-вторых, если для каждого из нас есть какие-то положения 'бесспорные и положения спорные, то большинство бесспорных положений вчера уже было высказано, и на мою долю остались наи­более спорные. Поэтому я заранее прошу снисхождения.

Хвастаться в искусстве очень опасно, но одним мы можем похвастаться — это тем настоящим расцветом теоретической мыс­ли, который наблюдается на наших диспутах. Многие деятели театров посвятили себя изучению таких глубоких и тонких к проблем, что действительно приходишь в почтительное оцепенение. Например, ближайшие режиссерские кон­ференции будут решать вопрос о том, что такое пятый раздел чувства целого у ре­жиссера, ведающий характером общего тембра спектакля. Мне сейчас затрудни­тельно определить все практическое зна­чение этого изыскания, но это, во всяком случае, что-то очень глубокое, и приятно сознавать, насколько в этой области мы превосходим наших предков, которые в своих высказываниях были значительно проще.

Я для примера приведу высказывание одного значительного для своего времени мастера в области живописи, который пишет: «Пей­зажи следует срисовывать так, чтобы деревья были наполовину осве­щены и наполовину затенены; но лучше делать их, когда солнце за­крыто облаками, потому что тогда деревья освещаются всесторонним светом неба и всесторонней тенью земли, и они тем темнее в своих частях, чем данная часть ближе к середине дерева или к земле». Это писал Леонардо да Винчи.

Это очень простые и практические советы, как нужно работать. Причем эти старые мастера к своим советам относились с очень стран­ной для нашего времени осторожностью.

Мне думается, что именно на сегодня мы можем констатировать очень богатую разработанность высоких теорий, обеспеченность этими теориями диспутов и на многие годы, и несколько хуже обстоит дело относительно, так сказать, низких теорий, ремесленных советов, пра­ктических указаний.

Существует такая опасность, что энергия ведущих работников те­атра направляется на высокие теории, но многие практические вопросы остаются не урегулированными, не отработанными как следует. Мне хочется сегодня, не касаясь высоких теорий — я их очень уважаю,— сказать: что касается творческого быта, здесь все менее обоснованно. Хочется указать на такой скользкий момент данной дискуссии, как судьба системы Станиславского в применении наших театров.

Надо вам сказать, что эта судьба до некоторой степени напоминает мне положение официальной религии в очень религиозном государ­стве. Предполагается, что систему следует всячески признавать, но не обязательно выполнять и использовать, надо обязательно сказать несколько приятных слов по ее адресу, но ничто не заставляет сделать ее своим рабочим методом.

А система эта — не только философское учение, не только глубокий взгляд на театральное искусство, но и система в собственном смысле слова, то есть какой-то рекомендованный способ работы, серия после­довательно применяющихся приемов в работе, и поэтому в каждом данном случае можно задать вопрос и следует на него ответить, поль­зует ли тот или иной мастер в своей работе эту систему или не поль­зует. Причем мы должны признать, что практически, как система, она применяется, насколько я знаю, в одном театре в Ленинграде, в Тюзе, и в нескольких театрах в Москве, все остальные ее способы использования не могут быть названы подлинным применением си­стемы.

Вместе с тем в громаднейшем большинстве театров система, как система, не применяется. Вместе с тем во всех театрах течет жизнь,делается искусство, ставятся спектакли, какие-то из них провали­ваются, какие-то имеют успех, растут молодые дарования, и весь этот опыт тоже требует исследования, обобщения.

Несколько слов о традициях. В двух-трех театрах нашей страны поддерживаются так называемые великие традиции, которые заме­няют функции системы Станиславского, то есть эти театры не приме­няют систему Станиславского, потому что у них есть свои великие традиции. Традиции эти, правда, не всегда непосредственно влияют на жизнь, то есть являются скорее высоким украшением, чем методом работы, но, во всяком случае, считается, что они существуют. Боль­шинство других театров пользуется традициями не всегда великими, но эти традиции определяют работу, создают некое подобие «системы» без подписи, не имеющей наименования.

Очень может быть, что через какой-то значительный промежуток времени система Станиславского восторжествует как практический метод работы во всех театрах, может быть, мы действительно увидим, что углубленная работа над образом будет вестись во всех театраль­ных жанрах и подготовка любого каскадного номера в оперетте бу­дет предварена углубленным застольным периодом. Возможно, что это так будет.

Но я боюсь, что нам предстоят до этого еще какие-то несколько лет, и вопрос о том, что делать эти несколько лет, как на этот период наладить работу несколько лучше, чем она сейчас ведется, об этом и хочется сегодня поговорить.

Должен сказать, что в том, что я сегодня буду говорить, я не буду претендовать на научность. Вообще мне кажется, что практические работники театра не должны ущемлять искусствоведов. Надо оставить искусствоведам их область настоящего научного анализа, а нам больше заниматься практическими советами и рецептами, и какие-то вопросы, рассмотренные и ими и нами с разных сторон, будут наибо­лее верно решены.

Затем, исходя из некоторых своих коренных взглядов, я, как уже можно было заметить, очень осторожно отношусь к обязательности советов в искусстве. Поскольку мне кажется, что искусство всегда хорошо, когда оно разное и многообразное, мне кажется, что и методы работы должны быть разнообразны. И поэтому всякий человек, кото­рый безапелляционно утверждает: я так делаю, и будьте добры делать именно так — может способствовать упадку искусства, а не расцвету его.

Поэтому мне хочется сказать о некоторых вещах, как мне кажется, общеполезных, в которых мои личные художественные ощущения не играют никакой роли, а также о некоторых вещах чисто личного художественного плана, которые, конечно, не претендуют ни на какую обязательность, и я никак не стремлюсь их в какой бы то ни было степени навязывать.

Мне хочется рассмотреть процесс работы режиссера с точки зрения еще недосказанных вещей, с точки зрения добавления и комментария к тем вещам, которые были сказаны вчера и которые, как мне ка­жется, содержали в себе очень правильный анализ этого дела. Так что мои слова в этом отношении будут известными дополнениями, в очень небольшом количестве случаев — поправками, как мне ка­жется.

Итак, я перехожу к самому основному.

Мне придется начать с того, с чего начал вчера Сергей Эрнестович, определяя профессию режиссера,—с замысла.потому что именно здесь начинается режиссер. Говорить о работе режиссера с актером, не коснувшись этого момента, совершенно невозможно.

Вчера был поставлен вопрос, можно ли научить фантазировать, и было отвечено — нет. Вот тут я несколько не согласен. Мне кажется,/ только этому и стоит учить. Все остальное — это техника, прикладная техника, которой можно научить всякого. Именно искусство фантазировать, как мне кажется, и отличает режиссера от любого другого человека. И здесь мне хочется просто поделиться некоторыми своими практическими соображениями насчет того, как следует фантазировать над пьесой.

Начинается дело с прочтения пьесы, причем мне кажется, что пер­вое прочтение пьесы должно быть непринужденным прочтением, кото­рое решительно ничем не отличается от того, как читает пьесу любой другой человек, не работник искусства. Очень нетрудно доказать, что каждый читатель каждой книги непрерывно фантазирует и в его го­лове рождаются зрительные, слуховые и всяческие образы. Например, каждый иллюстратор знает, что любой читатель скажет ему: «Я себе представляю Онегина иным, я Татьяну вижу другой». У каждого рож­даются при этом непринужденном чтении живые образы, и тут режис­сер ничем не отличается от любого другого человека.

После этого непринужденного чтения, когда рождаются эти столь же непринужденные ассоциации, как раз и надо решать основные идеологические вопросы и, вместе с тем, практические вопросы теат­ральной жизни — надо ли ставить эту пьесу и зачем ее ставить. Именно здесь и не дальше. Почему? Потому, что любой режиссер, пустившийся в дальнейший период изысканий, окажется в плену соб­ственных находок и не сможет субъективно судить о ценности и нужности данного произведения. Поэтому после этого первого этапа, мне кажется, следует решить эти основные вопросы, причем если эти основные вопросы лаконично сформулировать, мне кажется, они сво­дятся к одному вопросу — об идее спектакля, складывающейся из идеи произведения и сегодняшнего звучания этого произведения на нашей сцене.

После этого, если на этот вопрос мы ответили утвердительно, мне кажется, начинается следующий этап — этап воображения принуж­даемого. Мне очень трудно говорить за других, я могу в данном случае говорить только за себя, но мне лично никогда не удается увидеть контуры спектакля без определенных усилий к этому. Если у других дело обстоит иначе, я могу выразить только незлобивую за­висть. Воображение принуждаемое, подстегиваемое, мне кажется, здесь нужнее, чем какое-либо другое. Трудность здесь в том, что надо по­степенно заставить себя видеть будущий спектакль все конкретнее и конкретнее.

И вот только здесь, мне кажется, начинается режиссер. Только способность видеть более конкретно, чем может видеть какой-либо другой человек, и составляет основу режиссерского мастерства.

Затем другой естественный вопрос: как следует это видеть. Пьеса — это какой-то экстракт событий. Должен ли режиссер своими силами разбавлять этот экстракт, возвращая его к размерам события, или действовать как-нибудь иначе. Другими словами, что должен ви­деть режиссер — события или спектакль, события, которые, к сожале­нию, будут протекать на сцене, или события, которые будут, к счастью, протекать на сцене. Мне думается, это вопрос очень существенный. Ведь тут-то и заключена проблема театральности, то есть можно де­лать и так и так, и это порождает два разных театра: один театр, в котором зрительный зал существует в виде неизбежной необходи­мости, но лучше бы его не было, лучше бы режиссер один смотрел то, что происходит, и другой театр, где зритель является компонентом спектакля. Думаю, что это определяет два разных режиссерских на­правления, а может быть, и две разные стилистики театра.

После этого наступает некая готовность замысла. Готовность за­мысла, мне кажется, будет тогда считаться реальной, когда важнейшие фрагменты спектакля в верном жанровом преломлении будут доста­точно ясны для режиссера. Что такое верное жанровое представление, мне придется говорить несколько позже, потому что у меня есть своя кустарная жанровая теория.

Мне кажется, что здесь следует придерживаться такого практиче­ского совета: утомляемость режиссера в период его фантазирования значительно меньше, чем утомляемость зрителя в период показа спек­такля. Поэтому полезно бывает, обдумывая спектакль, очень забо­титься о мысленной расстановке актов и очень помнить, что это будет происходить вечером, что этот последний акт, который режиссер со свежими силами обдумал утром, пойдет на сцене в одиннадцать ча­сов вечера. Надо свое представление о спектакле вкомпоновать в обыч­ное представление зрителя о ходе спектакля. Этим можно избежать многих погрешностей. Иногда получается, что прекрасные сами по себе мысли, касающиеся, к сожалению, именно последней части спек­такля, оказываются тяжелым грузом и вызывают необходимость вы­марок, перестановок, изъятий и т. д. и т. д.

После того, как замысел проверен и в этом плане, начинается очень существенный момент — оценка собственного замысла до того, как кто-нибудь его узнает. Нужно самому подойти к нему со стороны. И вот тут, конечно, можно порекомендовать целый ряд психотехнических приемов для того, чтобы по возможности обеспечить своевременную браковку неполноценного замысла. Этот замысел, который восприни­маешь как уже существующий спектакль, следует подвергнуть следую­щей проверке: а не было ли уже в театре чего-нибудь подобного, а если это уже было и благополучно существует, то, может быть, нет нужды вторично делать то же самое.

Второе обстоятельство. Мне думается, если у режиссера возникает несколько утомленное ощущение, как трудно и скучно все выполнять, как хорошо было бы, если бы все сделалось само, это значит, что замысел недостаточно хорош. Здесь, мне кажется, нужно положить предел своему трудолюбию, никогда не следует заставлять себя ре­шать скучные задачи.

И третий вопрос, который нужно задать себе самому,— могу ли я спокойно прожить без постановки мною данного спектакля. Если могу, то не нужно его ставить.

Если наступает крушение замысла, нужно посоветовать такой ме­тод — в момент крушения первого замысла браться с большими уси­лиями за следующий, для того чтобы получилось нечто, на что следует затратить значительный труд. I

Поскольку я ратую за разнообразный театр, естественно, что и замыслы, и цели могут быть разные. Надо сказать, что в различных случаях искусство ставит перед собой совершенно разные задачи, и, конечно, непременное желание сказать новое слово в искусстве никак нельзя сделать общеобязательным.

Ну вот возьмем такой пример. Представьте себе, что случилось бы какое-нибудь несчастье и рухнул бы Медный всадник. Какова была бы задача искусства в этом отношении? Задачей искусства было бы восстановить во всех подробностях данный исторический памятник. Может быть, в каких-то случаях перед нами, работниками театра определенного темперамента, могут встать и такие задачи — если кому-нибудь настолько нравится спектакль какого-либо ведущего те­атра, что лучше этого спектакля он себе ничего не представляет, и в той местности, где он живет, такого ведущего театра нет, работа его над копией этого спектакля может оказаться целесообразной. Но кто-то может и должен (даже при наличии замечательного спектакля в других театрах) сделать какие-то робкие, может быть, попытки что-то новое создать и в своем театре.

Чрезвычайно спорен вопрос, сенсационно ли театральное искус­ство. Или, может быть, театр — это обычай сходиться вместе для коллективного скучания? Если и на то, и на другое есть охотники, то давайте так и делать. Но должен сказать, что эти любители скучать пока что не могут поднять театр — их всегда мало в зрительном зале.

Когда новый замысел готов, режиссер приступает к следующим этапам работы.

Теперь я, к сожалению, должен сделать краткое отступление — я непременно должен объяснить, как я понимаю жанр. Без этого не может быть дальнейшего разговора.

Я сейчас не интересуюсь и не собираюсь интересоваться историче­ским аспектом данного вопроса — почему и как тот или иной жанр зародился, как влияли крестовые походы на развитие фарса в средние века и т. д. и т. д. Но мне интересно, не является ли само понятие жанра пережитком. Может быть, исторически мы должны пережить существование различных жанров, но, может быть, наша задача бо­роться с этим вредным предрассудком и найти какие-то общие черты единого всеобъемлющего жанра.

Для того, чтобы придать научность своему докладу, я скажу так, что жанры зародились очень давно, мне кажется, что не иначе, как в пещерный период. Но, серьезно говоря, я думаю, что жанр есть не что иное, как расширенная форма интонации.

Что такое, не с точки зрения практической, бытовой жизни, а с точ­ки зрения театральной теории, интонация? Техника общения людей между собой выработала и особый вид экономии времени и внимания. Каждый слушатель, прежде чем собеседник его выскажет свою мысль до конца, уже хочет знать, что тот ему скажет и чем это ему грозит — приятно это ему будет или нет. И наоборот, действующий человек хочет скорейшим образом оповестить слушателя о своих намерениях.

Мне кажется, что таким образом и родилась техника интонации как техника скорейшего оповещения друг друга (под этим я понимаю оповещение и мимическое, и синтаксическое, то есть вы кричите: «По­жар, спасите!» — вместо того, чтобы кричать: «У нас в доме пожар, будьте добры меня спасти» и т. д.). Целый ряд действенных интона­ций может быть при посылке телеграммы-молнии вместо простой телеграммы — не для быстроты, а для передачи важности сообщения. Также существует и литературная интонация, это та интонация, кото­рая является руководящей для данного автора в данном произведе­нии, то есть основная тональность, которая сообщает читателю, каким образом ему нужно относиться — всерьез или не всерьез, шутка ли это или важное сообщение. И это своего рода инструкция к вос­приятию произведения.

Отсюда частный случай — драматургическая интонация, а отсюда уже недалек переход к интонации сценической. Иными словами, каж­дый зритель хочет, прежде чем ему будет показан спектакль с завяз­кой, развязкой и экспозицией, знать, чем это все ему грозит. Что с ним собираются делать.

И для того, чтобы разбить это по соответствующим разделам, и появились жанры.

Зритель должен в основе ориентировочно знать, в какой тональности будет вестись разговор.

И для этого уже выработались некоторые, еще не систематизиро­ванные приемы, жанровые экспозиции, как можно их назвать, то есть предупреждение о жанре. Это распространяется на афиши, на назва­ния, в которых уже предопределен жанр. И если происходит несоот­ветствие, то такое недоразумение носит характер обиды зрителя на то, что ему дали не то, что было на этикетке. Таким образом, это предупреждение о жанре должно быть верным.

Можно представить себе хорошего лектора, который заикается. Это будет уже нарушением законов жанра. И бывает так называемый жан­ровый оползень, когда произведение, начавшееся в одном жанре, сползает в другой жанр.

Деление на жанры — в основе это разделение идей, событий, фак­тов в какие-то разряды, определение способов их трактовки и вос­приятия. Можно ли это игнорировать? Нет, нельзя.

Я вспоминаю один случай, когда я был сбит с толку. Мне встретилась пьеса, в которой в течение полутора актов я наслаждался непринужденной веселостью, балагурством двух положительных ге­роев,— причем это настолько велось в комедийном плане, что я был за героев совершенно спокоен. Но когда в следующей картине я прочи­тал, как их повесили, я не поверил. Я думал, что жанр за себя по­стоит, что это повесили не их или что оборвется веревочка, но когда я увидел, как их собственные трупы повезли по сцене, я ничего не мог понять... Следовательно, каждый жанр имеет очевидно!, свой круг тем, которых он только и должен касаться.

(Пример с «Ледяным домом» вчера был очень хорош). Никоим образом не следует нарушать этих жанровых законов..Нарушение жанровых законов в быту, когда в трагических обстоя­тельствах начинают весело балагурить или приходят на веселую свадьбу и говорят, что все помрут, называется бестактностью. И нару­шение жанра спектакля также должно называться бестактностью.

Можно ли заменить все это разнообразие одним жанром, который ответит на все вопросы?

Для идиотов — можно, для живых людей — нельзя. Единственная форма нейтрального жанра, которая до сих пор достигнута, это про­токол, но он никогда не являлся предметом искусства.

В каждом жанре вещи весят по-разному. Можно взять такой при­мер, как пощечина в арлекинаде и в бытовой драме. Чрезвычайно существенно угадать эту жанровую атмосферу, то есть надо сразу прочитать пьесу и, убедившись, что она имеет этот жанровый признак, как-то настроиться на такое восприятие событий, которое соответствует данному жанру.

Итак, замысел имеется. Жанрово он правильно воспринят, и на­чинается первый, ответственнейший период, в котором режиссер стал­кивается с актером, правда, еще не непосредственно, но в ответствен­ный творческий период, в период распределения ролей.

Трудно найти слова, чтобы охарактеризовать всю важность этого момента. Этот момент ответствен потому, что здесь, в конечном итоге, решается судьба людей, вся жизнь, благосостояние, карьера, призна­ние в себе таланта или непризнание — все решается этим моментом. Правда, здесь решается также и судьба постановки, и судьба режис­сера.

В этот период личного фантазирования режиссера необходимо про­делать сложный фокус двойного видения образа — через идеальный образ и через конкретного актера. Постепенное слияние этих двух ви­дений в одно определяет, что для данного актера нужно прибавить, что изъять, чтобы получилось то, что нужно режиссеру.

Можно режиссерам посоветовать значительно большую веру в спо­собность актера к перевоплощению. Актеры недооценивают часто свои возможности. Однако известные пределы здесь есть. Есть ряд зага­дочных понятий, о которых тоже хочется сказать несколько слов. Это действительно загадочное понятие — что такое талант, может ли он появиться или только обнаружиться. Что это такое? Считается так, что если человек был бесталанен и через некоторое время, в силу удачных обстоятельств, в нем талант прорезался, то считается, что в нем талант дремал, но пробудился. А может быть, его не было и он появился. Практически это имеет большое значение для работы.

Было бы значительно проще работать в театре, если бы вопрос актерского мастерства исчерпывал в данном случае все, если бы было признано, что чем больше стаж, опыт и мастерство у актера, тем лучше он будет играть. Однако это далеко не так.

Хочется поговорить о том, что такое актерский материал и как надо его рассматривать, в какой степени можно смело говорить о ег роли и значении. Мне кажется, что полезно прислушаться, присмотреться, увидеть и заметить те странности в зрительном зале, которые касаются восприятия условности. Какие-то чрезвычайно условны вещи зритель берет на веру. Какие-то чуть-чуть условные он уже не принимает никак. Он смотрит на холст и говорит: «Ладно, это небо; будем считать, что небо, я никаких возражений не имею». Он смот­рит на старую тетю, в которую все по ходу действия влюбляются, и говорит: «Не верю. Не верю». И вот тут мне кажется (так я для себя пытаюсь разобраться в этом вопросе), что каждый актер своим физическим материалом рождает определенные ассоциации в зри­тельном зале. До того, как он начнет проявлять свое актерское искус­ство,— за несколько секунд до этого, он уже определил свою судьбу. Причем существует, по-видимому, некое коллективное представление в зрительном зале о каких-то общих для всего зала эстетических идеа­лах — то есть, что такое благородное, что такое чистое, что такое красивое, что такое смешное, что такое страшное. При всех трактовках, которые можно давать, при всех режиссерских находках, которые могут быть, необходимо все-таки считаться с этими идеалами.

Поэтому в то время, когда в других профессиях личное мастер­ство, прилежание, работа мысли могут все сделать, актерское искус­ство обладает этой интересной особенностью. Причем мне кажется, что точка зрения зрителя — это идеальная противоположность той точке зрения, которую мы требуем от любого председателя местного коми­тета, то есть полнейшей объективности. Существует такая бытовая по­говорка: «Вам что же, мой нос не нравится?» — в пример того, что вы относитесь ко мне, игнорируя мои достоинства. Зритель отвечает: «Да, не нравится нос» — и ничего не поделаешь. Поэтому важно не только как играть, но и кому играть, не только «как играет», но и «кто играет». В этой области очень соблазнительно бывает неожиданное использование актерского материала, и надо сказать, что во всех случаях, когда в силу огромной одаренности актер преодолевает невыгодный!! актерский материал, эффект всегда получается необыкновенно сильный. Ч

Мне кажется, что в этом отношении, поскольку действительно есть какие-то совершенно неподдельные ценности, которые необычайно трудно фальсифицировать в театре,— молодость, свежесть, обаяние, то движение смотров молодежи, которое началось, представляется мне нетаким филантропическим, как оно часто выглядит: «Окажем помощь нашим молодым товарищам, пусть и на них когда-нибудь посмотрят».

Молодые таланты практически до зарезу нужны театру, и этих молодых талантов нужно возможно более спешно и в возможно боль­шем количестве выискивать.

Дальше мне хочется сказать об одной несправедливости, с которой, по-видимому, ничего нельзя будет сделать и на которую надо идти. Влияние актерского материала на судьбу актера настолько велико, что два в равной степени квалифицированных, в равной степени при­лежных, в равной степени понятливых и одаренных актера могут иметь совершенно разную практическую судьбу, и это вещь, в которой человек совсем не виноват. Один из них родился с таким материалом, [который] всегда будет оцениваться как добродетель, как заслуга, потому что это полезно для зрителя, другой обойден таким материа­лом. Это несправедливость, но с этим, мне кажется, сделать ничего нельзя.

Итак, когда режиссер, учитывая все эти сложности, произвел рас­пределение ролей, начинается его непосредственная встреча с акте­рами. Здесь мне хочется поговорить о ряде мелочей, практических ме­лочей; но мне кажется, что распределение прав и обязанностей между режиссером и актерами сейчас несколько сбивчиво и таит в себе ряд ошибочных представлений. Надо вам сказать, что иной раз совер­шенствование актера в области театральной теории оказывает на него двойственное действие. Так по крайней мере мне приходилось наблю­дать. С одной стороны, хорошие театральные теории помогают актеру организовать свой творческий процесс и достигают этим той цели, для которой они создавались. С другой стороны, знакомство, очевидно, не­сколько более поверхностное и неверное с этими теориями приносит совершенно другие «плоды просвещения», а именно позволяет актеру спокойно объяснять свои неудачи научными «причинами». Причем если взять самосознание актера в наши дни — я беру среднего актера в большинстве случаев — и сравнить его с профессиональным само­сознанием других работников искусств, то должен сказать, что оно совершенно неожиданно и странно. То есть если каждый работник искусств рассуждает просто: «Вот, я сделал то-то, получилось это или не получилось»,— то актер мыслит себя в очень сложной системе про­цессов, в которых он за себя в конечном итоге вообще не отвечает. Точнее говоря, если получилось, то он скорее отвечает, а если не полу­чилось, то уж во всяком случае никак не отвечает, ибо здесь есть достаточно всяких сложных и научных способов обосновать, почему и не могло получиться.

МНОГООБРАЗИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ПОИСКА

Каждая профессия рождает свой язык, свои слова, и один глагол в театральной практике имеет новое грамматическое правило. А имен­но — глагол «провалиться» не употребляется в первом лице, а употреб­ляется в третьем лице, очень редко — во втором и никогда — в первом. Есть, правда, иногда один случай, когда говорят «мы провалились». Но это замаскированное третье лицо. Это значит «они провалились». Большое количество сменяющюссяГ~тёорий и точек зрения породило некое неясное представление для актера, кто он такой — инструмент, на котором кто-то играет, или деятель искусств, который имеет свою биографию, свою точку зрения и т. д. и т. д. Отсюда, мне кажется, родились формы поведения, понятия, приемы общения, которые тоже не вполне содействуют творческой работе.

Ну, скажем, как пример, я бы назвал такую форму: умеренное безумие как деловой прием, умеренное безумие как доказательство одаренности, ибо в нашем быту представление о нормальном, спокой­ном поведении человека в искусстве связывается с представлением, что это середняк, а если человек очень одаренный, то первый признак его одаренности заключается в том, что он или срывает парик и топ­чет его ногами, или вообще нарушает дисциплину, или... вообще чем-то отличается от всех.

И вот, мне кажется, когда режиссер встречается с актером, очень важно поговорить о стиле деловых отношений. Я наблюдал случаи, когда актеры самые капризные, самые испорченные в смысле невер­ного взгляда на свою профессию у себя в театре становятся самыми приятными, самыми деловыми. Например, это происходило тогда, когда актер за свой счет заказывал режиссеру постановку для себя эстрадного номера. В этом случае актер был в высшей степени дело­вым, хотел от режиссера очень конкретных вещей и даже вызывался быть помощником режиссера. В этом отношении нам нужно все же учиться у цирка и у циркачей той спокойной деловитости, с какой подходят они к созданию своих произведений.

Здесь нужно договориться о том, что же такое авторитет режис­сера. Точное значение этого термина мне представляется ясным — «доверие актера к похвале». Нет похвалы, нет и авторитета. И вот здесь" хочется помечтать ^ том, чтобы в данном случае ясное понимание обоюдных задач вызывало бы двусторонний авторитет. Еще до того, как мы коснемся сложного творческого процесса работы режиссера с актером (а говорить об этом необходимо), мне хочется коснуться вопроса о структуре труппы.

Понятие коллектива (идеологически отличающееся от понятия труппы) приносит огромную дозу" пользы в работе и очень многому помогает в театре. Страшно полезны та сработанность, то обоюдное понимание, та экономия времени на узнавание друг друга, которая происходит в театре, где действительно существует коллектив. Мне кажется, нужно стремиться к тому, чтобы творческая работа была приятным занятием. В этом смысле я отличаюсь от тех, кто понимает ее как страдание. И страшно приятно, когда над одним и тем же делом работают люди, которые согласны в своих общих задачах.

Самым правильным было бы понимать театральный коллектив как сработавшийся ансамбль. Здесь у меня есть практическое предложе­ние. Поскольку мы существуем по традиции — есть штаты, кого-то увольняют, кого-то принимают, причем делается все это очень неожи­данно, можно было бы посоветовать мероприятие, которое способст­вовало бы созданию стойких коллективов. Очень хорошо было бы, чтобы в коллективе были члены и кандидаты труппы, причем члены и кандидаты самых разных стажей и зарплаты. Поскольку ознако­миться с театром и его методами актер может, только находясь внутри театра, очень правильно было бы ввести в плановом порядке такой способ, чтобы естественная текучесть, существующая в каждом театре, в итоге откристаллизовывала спаянные коллективы. Покуда актер при­сматривается, выясняет, любит он театр или не любит, он кандидат труппы, но если он стал членом труппы, мы предъявляем к нему со­вершенно другие претензии.

Затем начинается третий период работы, который я для себя на­зываю периодом информации, период, в который режиссер должен информировать состав обо всем, что нужно знать для этой постановки: о его замысле, о пьесе, о размерах, о характере роли и т. д. Та самая спокойная, деловая атмосфера, к которой надо всячески стремиться на репетициях, должна быть обусловлена следующими вещами. Прежде всего, замысел режиссера должен во что бы то ни стало увлечь всех участников, если они способны вообще чем-то увлекаться, а большин­ство, и громадное большинство, конечно, способно.

И затем одно практическое наблюдение. Мне кажется, разными мелкими практическими приемами можно устранить некие помехи этого периода и последующего периода и т. д., причем эти помехи существуют, мне кажется, только в театре, и естественно, что они именно там существуют. Я бы их назвал так: освобождение актера от исполнения дополнительных ролей. Дело в том, что очень часто работа актера над тем материалом, который ему предлагается, то есть собственно над ролью, отвлекается исполнением им же некой для себя придуманной роли, ну, скажем, роли крупного мастера, роли усерд­ного и внимательного актера, причем на демонстрацию этого внима­ния у него уходит столько времени, что не остается времени на работу.

Иногда играется роль «недовольного», если актер недоволен ролью и это недовольство он играет очень долго. Я знал один случай из своей практики, когда актер, получивший плохую (на его взгляд) роль, на­чал играть роль артиста МХАТа и доигрался до того, что его при­шлось снять с этой роли.

И затем, товарищи, здесь еще имеется один очень существенный и спорный момент — в какой степени актеру надо открывать свой за­мысел, в какой степени надо ему открывать все карты, в какой сте­пени надо ему открывать все секреты. И наоборот, в какой степени нужно заботиться о том, чтобы актер был бы приятно обманут, что­бы с завязанными глазами, бродя на ощупь, он пришел бы сразу к премьере.

Я бы выкинул такой лозунг: «Довольно политики детского сада для дефективных!» Если массирование души актера (как говорил С. Э. Радлов) ненужная вещь, то и политика порождения сомнамбул и разведения Трильби5 — это разложение актера! И в спокойной дело­вой атмосфере, о которой, конечно, следует мечтать, не нужно дохо­дить до «благородного обмана» актера (внушать ему, что он все сам бессознательно обрел и т. д.). Такой квазипедагогический метод, кото­рый доходит до омерзительного, когда режиссер ведет себя не как старший товарищ, а как психиатр, а актеры — как больные, которые приходят и говорят: «Сегодня утром я потерял зерно...»

И следовательно, нужно в данном случае встать на взрослую точку зрения. Интересы всех людей, делающих спектакль, совпадают, никто никого не должен обманывать, и всю эту квазипедагогическую муру нужно из практики изъять и ликвидировать. /

Мне кажется, что этот период информации может считаться закон­ченным, когда режиссер увлек состав и превратил его в потенциаль­ного соавтора, который готов додумывать и дорабатывать замысел, занимаясь актерской работой.

Мне кажется, что полезно в конце данного информационного пе­риода четко поставить перед актером три вопроса:

1) его подлинно идейное участие в замысле и целях постановки;

2) исполнение им данной роли (необходимое звено!);

3) определить и зафиксировать, что такое данная роль для его творческой биографии; кроме той пользы, которую получит спектакль, что эта роль даст ему для его собственного роста.

Весь этот период совершается обычно за столом, но можно поль­зоваться и другой мебелью.

Следующий период, простите за красивое слово, я назвал бы поис­ками! Мне кажется, что когда цели ясны, то должен начаться период самых свободных и самых инициативных проб и поисков !

Что для этого нужно? Тут обычно очень сильно мешают совершен­ствованию пустяки, и пусть каждый режиссер своими средствами с ними борется. Здесь необходимо прежде всего ликвидировать актер­ское стеснение, боязнь актера уронить свой авторитет. Для этого су­ществуют разные пути, но больше всего это зависит от качества и уюта творческой атмосферы на репетиции. Думаю, что такие вопросы, как поддержание дисциплины, должны решаться способом воздействия юмором, а не режиссерским террором, так как в по­следнем случае можно затормозить актера, что будет совсем невы­годно.

И что самое главное. Например, вы имеете талантливый состав, который прекрасно понял задачу спектакля. В чем же дальнейшая за­дача режиссера? Участвовать в данной работе и больше чем кому-либо заботиться о том, чтобы поддержать, так сказать, жанровую атмосферу, избранный жанр в направлении поисков. И тут может быть большая опасность: например, свободные поиски могут нарушить жанр. И обязанность режиссера следить, остается ли это в пределах избранного жанра.

И тут начинается и первичная работа над образом, начинаются мечты об образе. Все мы знаем, что это такое и для чего это делается. Поэтому я не буду на этом подробно останавливаться, но выскажу только несколько практических соображений.

Мне кажется, что необычайно важно применять при работе (над классическими пьесами в особенности) живые примеры для создания образа классической пьесы. Чем древнее пьеса, тем ближе нужно на­ходить живой образец, который, претерпев соответствующую дефор­мацию (увеличение одних черт и убирание других), послужит под­спорьем. Работая сейчас над «Вороном» Гоцци, я никак не мог ре­шить, каков Тарталья, до тех пор, пока один из ленинградских теат­ральных работников самим собою не расшифровал мне его.

И тут же хочется сказать еще об одной таинственной вещи. Обяза­телен ли юмор в процессе работы? У меня страшное подозрение, что юмор — это знак равенства таланту! Если юмор есть способность оце­нивать остроту ситуации (конечно, иной человек может какую-либо смешную вещь прослушать до конца и не почувствовать ее юмора!), то он и определяет в данном случае талант, который, конечно, под­вержен развитию. И если стоит развивать юмор (а его нужно разви­вать), то нужно это делать и для других жанров, так как наблюдения, сделанные мною, привели меня к убеждению, что часто приходится жалеть о том, что не было чувства юмора у некоторых при постановке тех или других вещей!

**МНОГООБРАЗИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ПОИСКА**

И еще интересный вопрос — режиссерский показ. Можно ли, дол­жно ли, позволительно ли показывать актеру. Это вопрос, не имеющий никакого значения. И я скажу — как хотите, как вам удобнее. Если есть ценное сведение (например, о том, что наш театр получил хоро­шее помещение!), то будет все равно, как оно будет доведено до всех — жестами или словами. Если сообщение ценно, то находите лю­бые средства для его передачи!

Теперь, в этот период надо ли сидеть за столом. Я бы формулиро­вал таким образом: стол надо иметь под рукой, чтобы в любую минуту можно было бы сесть.

Четкое разделение на словесный период и двигательный очень вредно.

Необычайно важная вещь, которая абсолютно доступна любому студенту Театрального техникума и так трудна актеру,— это этюды и импровизации. Из этого периода берется материал для построения спектакля.

Период проб и поисков заканчивается накоплением материалов для построения спектакля, причем мне представляется идеалом такое положение, при котором действительно на этот последний период остается одно построение, без добавочной доработки материала, то есть когда уже актерское отношение к исполняемой роли и плоды этого отношения таковы, что режиссер получает возможность компоновать спектакль и во временном, и в пространственном отношении. Разу­меется, этот идеал достигается далеко не всегда, и в этот период по­стройки часто приходится еще дорабатывать какие-то неудавшиеся вещи.

Мне довольно трудно говорить — это, к счастью, не входит в мой доклад -— о работе режиссера с художником, потому что в личной практике я не знаю конфликтов в данном случае и идея оформления рождается одновременно с общим замыслом спектакля.

Затем, еще небольшое практическое соображение, которое, веро­ятно, встретит ряд научно-технических опровержений, ибо защитить его я никак не сумею,— о мизансцене. Что такое тот период, когда режиссер выходит уже на оформленную сцену и начинает действовать на ней? Я не совсем согласен с существующими точками зрения на этот период, из коих одна предполагает, что все должно органически родиться из актера и режиссер должен только констатировать, что все произошло благополучно и никто не столкнулся лбами на сцене, и дру­гая, которая в своем крайнем выражении считает, что каждое поло­жение и передвижение актера должны быть организованы режиссером. Мне кажется, практически я в этом все больше и больше убеждаюсь, что мизансцены следует делить на две резко отличающиеся друг от друга категории: одни мизансцены как техника естественных передвижений актеров по сценсГ~й другие мизансцены как средство воздействия на зрителя. Мне кажется, что первые не заслуживают никакой затраты особой энергии. Определенные места спектакля (какие, я думаю, всякому здесь будет понятно) могут решаться мизансценически любым образом, когда совершенно несущественно, кто где сидит и кто где стоит. Я наблюдал режиссеров, которые дей­ствительно страдали желанием подвести серьезную базу под незна­чащие мизансцены, а мизансцены были действительно несущественны, и убеждался, что это совершенно зряшная затрата энергии. Мне ка­жется, что есть целый ряд мест в спектакле, с точки зрения мизан-сценирования, которые должны решаться возможно проще, возможно быстрее и возможно естественнее. Они должны корректироваться исключительно оптическими соображениями — приятно, когда всех видно, или нехорошо, если действие актера противоречит естественной логике и действию в данной пьесе — и все. И есть другие мизансцены, о которых стоит режиссеру подумать заранее, мизансцены как выра­жение наибольшего напряжения действия, кульминации действия, ко­торые представляют собой совершенно самостоятельное средство воз­действия на зрителя.

Так я считаю, но, к сожалению, пока еще ничем не могу доказать теоретически правильность этого взгляда. Практически это мне лично очень помогает.

Затем вопрос о том, следует ли заранее держаться какого-то плана всех мизансцен. На это я хочу ответить резко отрицательно, и это уже попытаюсь обосновать. Если вы действительно вышли на сцену с акте­рами, накопившими нужный материал, и сами к этому моменту уже имеете очень ясное представление о том, что вам нужно, когда ни вы, ни актеры еще в точности не знаете расположения действующих лиц и тут же, на месте, определяете его,— наступает необычайно важный момент театральной работы. Он непременно включает в себя и какую-то режиссерскую импровизацию, находчивость, которые никогда не следует, за исключением каких-то уродливых случаев слишком быст­рой работы, предвосхищать. Мне кажется, что если человек пойдет в гости или молодой человек пойдет на любовное свидание, он может догадываться, что произойдет там в лучшем и худшем случае. Но если он сделает сценарий, в котором будет запланировано и хронометриро­вано все, что он будет там делать, то это очень нехороший молодой человек.

Когда вся эта работа закончена, наступает последний период-период выпуска спектакля.

**МНОГООБРАЗИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ПОИСКА**

Выпуск спектакля начинается с момента первой сводной репетиции, когда все элементы вступают на сцену, и должен закончиться к деся-тому-двенадцатому спектаклю.

Те режиссеры, которые полагают, что спектакль проходит с уче­том зрительного зала, делают это с полным правом, ибо одна сто­рона спектакля выясняется на последней генеральной, другая только на первых спектаклях.

Мне хочется сейчас коснуться неких общих идеалов в области те­атра, которые, как мне кажется, могут нас по-настоящему объединить, если их достаточно точно понять и достаточно ясно себе уяснить.

Чего нам хочется от нашего театра, от театра нашей эпохи?

Мне кажется, одной простой вещи — чтобы он отвечал на весь круг запросов зрителя. Для того, чтобы он отвечал именно на весь круг запросов, необходимо его жанровое и стилистическое разнообразие. Вот в этом, когда театр наш будет отвечать всем и всевозможным за­просам, и проявится та общность театральных идеалов, к которой мы должны стремиться.

И может быть совершенно другое понимание этого дела — опреде­ление некоего единого конкретного художественного идеала, к кото­рому якобы следует призывать все театры. Это глубочайшее заблуж­дение — будто подобное единство может быть плодотворным. Необхо­димо как-то положить некий предел тому стандартолюбию, которое нет-нет и проявляется в театральной жизни.

Нам хочется, чтобы было много хороших спектаклей, но количе­ство — очень странная вещь в искусстве. Например, много одинаковых пьес — практически это одна пьеса. Много одинаковых спектаклей — это практически один спектакль. Много — обязательно включает в ис­кусстве и какое-то понятие разнообразия. Если человек или организа­ция хотят иметь большую, интересную библиотеку, то нельзя купить тираж одной книги, скажем пять тысяч, поставить ее и считать, что это библиотека. Один тираж никогда не будет библиотекой.

Мы должны действительно всячески содействовать тому, чтобы это разнообразие и обеспечивало нам необходимое художественное богат­ство.

Мы большей частью выступаем в двух ролях — в роли заказчиков и в роли исполнителей. Когда мы говорим, что нам нужно, какие именно спектакли, мы — заказчики, когда мы начинаем их создавать, мы — исполнители.

Есть, кроме того, конечно, отдельные люди, которые выступают только в одной роли, в роли заказчика, и здесь мне хочется рассмот­реть один довольно неясный вопрос — это о пределах точности в за­казах. Если бы знали с абсолютной точностью, какая именно советская пьеса нам нужна, то, вероятно, было бы не так трудно взять и сразу написать ее. Все дело в том, что мы представляем себе какие-то общие контуры заказываемой пьесы.

В тех же случаях, когда мы пытаемся представить ее себе более конкретно, не участвуя в ее создании, а только заказывая ее, мы не­избежно приносим делу вред.

Здесь следует прибавить, что заказ может быть лишь относи­тельно точным, а хорошее решение всегда в какой-то степени неожи­данно. Вот роль неожиданности в определении качества решения — это очень существенная вещь. Простой бытовой пример: человеку хо­чется ко дню своего рождения получить подарок и он совершенно точно знает, чего он хочет, и заявляет: «У меня в Собрании сочинений не хватает восьмого тома, подарите мне этот том». И если он найдет этот том у себя под подушкой, то радость его будет все-таки непол­ная, так как он заранее знал об этом подарке. Настоящее удоволь­ствие он испытает только тогда, когда сможет сказать: «Вот этого я не ожидал».

Отсюда один очень существенный психологический момент должен быть отмечен в творчестве — каким образом нужно считать, все Аме­рики уже открыты или есть еще не открытые.

Я думаю, что правильнее считать, что мы не знаем, какие именно Америки существуют, но что какие-то неожиданные Америки в области режиссерского искусства, да и всего театрального искусства, сущест­вуют — это несомненно: мы должны только найти какие-то организа­ционные и технические источники для убыстрения этих открытий. Общая задача театров, которым хочеться создавать яркие спектакли, может быть названа плановой подготовкой неожиданностей.

Из практики мне хочется сказать следующее по этому вопросу. Мне кажется, что нынешние способы планирования театральной ра­боты несколько затрудняют эту подготовку неожиданностей. Я сейчас постараюсь объяснить, почему я так думаю.

У нас существует узаконенная точка зрения, что за год работы театр должен сделать какое-то определенное количество спектаклей, причем каждый из этих спектаклей призван стать программным. Каза­лось бы, что все логично и спорить тут не с чем. Но мне кажется, что это ощущение несколько преувеличенной ответственности за пла­новый спектакль, несомненно, практически снижает уровень поиска, ограничивает смелость опытов. При всех усилиях, прилагаемых масте­рами искусств к тому, чтобы работа не имела ни срывов, ни неудач, судьба подлинно творческих работ всегда будет в какой-то степени загадочна и неожиданна.

Я никогда не забуду, как мне пришлось работать как художнику одновременно над двумя спектаклями — в первом из них ставился Шекспир, и ставился, разумеется, на многие годы и должен был долго держаться в репертуаре, а во втором случае ставилась пьеса, принятая специально для празднования юбилейной даты десятилетия Октября, которая отвечала требованиям тематически, и считалось, что это «времянка», которая очень быстро сойдет со сцены. И что же случилось? Шекспировская пьеса прошла пять раз и была снята, а вторая пьеса прошла раз пятьсот, осталась в репертуаре на долгие годы.6

Бывают случаи, когда в течение нескольких месяцев в том или дру­гом театре лежит советская пьеса, которая в каких-то отношениях внушает сомнения. Неизвестно, что с ней делать, ни ставить, ни отвер­гать ее нельзя, и она продолжает лежать. А если взять да и поста­вить ее, и посмотреть, что получилось. Уверяю вас, что это дало бы многое и драматургам, и актерам. И мне кажется, что это следовало бы осуществить.

При этом попытка поставить внеплановый экспериментальный спек­такль, который, может быть, пройдет десять раз, а может быть, и вовсе не пройдет, а может быть, и войдет в репертуар надолго, сде­лана была бы на несколько других основаниях, чем плановая работа театра.

Если мы сойдем с теоретических высот и спросим: почему театры часто долго колеблются в выборе пьес, почему та или другая пьеса долго кочевала по театрам, пока кто-то ее не поставил, и т. д., то мы увидим, что это потому, что мы боимся творческого риска. И я не знаю, что было бы с иными классиками, если бы по их адресу была бы проявлена такая осторожность, какая проявляется по адресу на­ших советских авторов.

Мы видим, как иногда, наряду с пятью плановыми спектаклями, ставят один внеплановый и затем быстро его прячут. А между тем такая вещь была бы благотворна для актерского состава, так как вся­кая актерская неудовлетворенность рождает абсолютно законный ак­терский надрыв, а чередование нескольких надрывов рождает склоку! И если бы мы дали возможность актерам делать дополнительные усилия, дали им дополнительную работу для выяснения новых, еще не проверенных художественных истин, это принесло бы им большую пользу.

Хотелось бы остановиться еще на одной интересной вещи. Речь идет об оценке актерской работы критикой в самом широком смысле этого слова. Имеется в виду, что всякий, кто оценивает актера, тот и кри­тик. По какой-то странной случайности и стечению обстоятельств, мо­жет быть, в силу большого количества имеющихся изданий мемуаров, у нас стала проявляться общественная робость в оценке актеров. То есть когда мы знаем, хорошо помним и чтим память великих акте­ров, ушедших от нас, мы оказываемся в какой-то степени парализо­ванными в оценке актеров ныне живущих. И даже тогда, когда речь идет о классической пьесе,— сколько, бывает, здесь возникает сомне­ний: да, но ведь эту роль играл такой-то!

К сожалению, конечно, умерших актеров не воскресить, и нам нужны новые живые актеры, которых мы должны обсуждать и осуж­дать или одобрять с той же страстностью и готовностью, с какой мы одобряем актеров, по поводу которых написаны монографии.

Расширение поля театральной деятельности, налаживание деловых отношений, подлинно творческая поддержка репертуарного и режис­серского риска может практически необычайно много сделать для пополнения наших кадров, для выдвижения молодых актерских кад­ров, к которым нужно подходить с добрым стремлением увидеть в них новое, а не расшифровывая это новое ссылкой на старого большого актера, то есть подойти с совершенно самостоятельной оценкой — вот появился актер, ни на кого не похожий, но, надо признать, актер хо­роший. Мы в этом отношении несколько робки в своих оценках, им не хватает самостоятельности и уверенности.

Почему мне хотелось поговорить о разного рода мелочах? Откро­венно говоря, мне кажется, что то, что нам нужно, те перспективы, которые открываются перед нашим театром, отдалены от нас вовсе не такими непреодолимыми препятствиями. Не новые теории нужны нам — уже существующие вполне себя оправдают и окупят. Нам не хватает сравнительно немногого — налаженности нашего труда, пре­одоления инерции, использования всех наших внутренних сил.

Мне кажется, что, если бы нам удалось этого добиться в самый короткий срок, наши театры чаще создавали бы спектакли, которыми могло бы гордиться советское театральное искусство

**ВЫБОР РЕЖИССЕРСКИХ ПРИЕМОВ**

'•Н'

В последней время *у* нас амнистировано и вновь введено в употребление слово «душа». Отбрасывая всякую мистику, этим словом очень удобно называть сложнейшие психические явления. Можно допустить, по крайнейузком кругу искусствоведов,—

слово «волшебство». \*

Есть два вида искусства. Одно из них - искусство, которое можно назвать искусством «правильным». Существуют пре красные правила — на их основе создается «правильное» искусство. И есть другое искусство, которое мы можем условно на­звать искусством волшебным; оно возни­кает по неизвестным нам правилам, но из него потом извлекаются те самые пра­вила, которые нужны для создания «пра­вильного» искусства.

Вероятно, при соответствующем развитии исследовательской мысли, все можно объ­яснить научным образом. Но в области искусства не всегда это применимо. Много есть таких явлений и в театральном искус­стве, о которых чрезвычайно трудно гово­рить точным языком науки, и чем больше издается книг, уточняющих вопрос, тем более неуловимым делается то неточное, что, однако, часто решает дело. Так, сколько бы ни писали о Шекспире, все-таки он остается явлением до конца не­объяснимым.

Волшебное свойство театра — это тоже, конечно, не мистика. Просто надо признать, что, как мы ни стараемся проследить законы развития театра и уточнить методы исследований театра, все-таки мы знаем такие факты: из двух спектаклей, сделанных одинаковым методом, в одно и то же время, в одинаковых условиях, с равными шансами на успех,— один проваливается, а другой, наоборот, загорается яркой сценической жизнью.

Думаю, ни один режиссер до премьеры не имеет права и не может сказать, что получится из спектакля. Существуют какие-то таинствен­ные судьбы спектакля, которые резко меняют его звучание.

Значительно реже, чем можно было бы ожидать, происходит то, что называется театральным событием. Очень легко уличить режиссера в том, что он «срезал» половину большого монолога «Быть или не быть?», и сурово за это с него взыскать; но гораздо труднее уличить режиссера в том, что страсти большой классической трагедии снижены до мизерного масштаба. Это ненаказуемо, но это большой грех.

В свое время много говорилось о режиссерском засилье, но сейчас даже придирчивому критику трудно говорить о нем. Его нет. Казалось, это должно было вызвать взамен невероятный блеск отдельных актер­ских достижений. Но этого тоже нет.

Интересно, что театральность как явление искусства за последние год-два ушла со сцены театра на страницы газеты «Советское искус­ство». Никогда еще пресса не посвящала столько внимания проблеме театральности, и никогда ее не было так мало на сцене.

Нужно остановиться на одном этапе в процессе всей работы над постановкой. Я имею в виду тот этап, о существовании которого неко­торые режиссеры вообще не подозревают,— замысел спектакля.

Работа режиссера с актером по истолкованию содержания пьесы — еще не постановка спектакля. Мне хочется доказать это, для некото­рых быть может и спорное, положение. Как ставить спектакль, какими приемами, какими способами? Какие силы вмешиваются в создание спектакля? В последние годы появилось некое режиссерское течение, для которого вообще не существует такого трудного, такого ответ­ственного вопроса: как ставить спектакль? «Как ставить спектакль? — Как у автора. По правде». И форма разрешения придет сама по себе. А какими приемами? «Особых приемов никаких. Есть единый прием — высоко правдиво, возможно полнее отражая автора».

Если бы режиссер имел возможность не пользоваться никакими приемами, если бы каким-либо чудом можно было работать в абстрак­ции и поставить спектакль, где в безвоздушном пространстве, лишен­ном измерений, актеры выявляли бы свои взаимоотношения,—если бы был возможен такой спектакль, то это, вероятно, был бы очень свое­образный спектакль. Ну, а практически все-таки приходится вешать какие-то декорации, открывать и закрывать занавес; в какие-то ми­нуты нужно, чтобы играла музыка. Другими словами: даже совер­шенно презирающий режиссерские приемы режиссер, отвергающий все, кроме работы с актерами, вынужден все-таки заниматься и всем остальным, а если он этим не станет заниматься, за него это сделает художник или еще кто-нибудь другой.

Такой способ режиссуры, «режиссуры без замысла спектакля», ока­зался чрезвычайно живучим, потому что он действительно раскрепо­щает режиссера и снимает с него огромную ответственность. Это все равно что бесплатный билет для проезда: никаких усилий, все идет гладко. И интересно, что спектакли такого порядка, раз появившись, стали очень быстро размножаться, как и все низшие существа, путем деления: выходит один плохой спектакль, не успеешь оглянуться — их уже два, потом четыре, восемь и т. д.

Ход режиссерской мысли здесь таков: создается идейный замысел спектакля, не воплощаемый в художественные образьц зачеркивается период искания формы и приемов спектакля, затем происходит пере­ход к реализации спектакля уже в работе с актерами и применяются стандарты, приемы наиболее ходячие и наиболее бывалые; и это со­четается с отсутствием приема, нейтральностью.

И у многих режиссеров появилась мечта найти единый прием, еди­ный навык, которым можно работать всю жизнь, прием проверенный, прием, обеспечивающий доброжелательное отношение прессы. Мечта о термометре, который всегда показывает 36,6°, в каком бы состоянии организм ни находился. Но для поддержания здоровья такой инстру­мент никуда не годится.

Когда же сталкиваешься с более сложными задачами, которые нельзя разрешить на основе личного опыта, обнаруживается бессилие, мешающее создавать такие спектакли, о которых мы должны мечтать.

Там, где нужны мощные обобщения, где нужны сильные страсти, не только актерские, но и режиссерские, там, где нужен полет мысли и фантазия, очарование, юмор,— там личного бытового опыта и опыта своих соседей, непосредственно переносимого на сцену, мало. Здесьнельзя ограничиться утверждением, что так было, так и будет.

Почему у нас имеется относительное благополучие, когда дело ка­сается «бытовых» спектаклей, и почему наши лучшие театры откро­венно пасуют, когда перед ними стоят задачи высокого, не бытового искусства? Чтобы ответить на эти вопросы, следует рассмотреть неко­торые этапы, некоторые психологические моменты замысла спек­такля.

Мне кажется, что зарождение и осуществление замысла спектакля должны заключаться в следующих этапах.

Первый этап — всестороннее восприятие драматического произведе­ния, его идеи, стиля, исторической эпохи и т. д. Надо напитать себя пьесой.

Второй этап — творческое решение, как, какими средствами я буду создавать спектакль, то есть нахождение приема.

И третий этап — реализация замысла, которая заключается в ра­боте со всеми исполнителями, начиная от ведущих актеров и кончая бутафором.

Таким образом, мы имеем трехчленную формулу, но очень часто на практике она превращается в двучленную. Сначала читают пьесу, а затем приступают к реализации ее, стараясь перенести свои жизнен­ные, непосредственные впечатления на сцену.

Между тем без решающего творческого момента, без выбора при­ема не обойтись. Такой способ художественного мышления в процессе создания спектакля, при котором выпадает момент выбора приема, при постановке Шекспира не годится. Он не годится вообще при по­становке высокой классики, сказки и тех замечательных советских пьес, отмеченных глубокими обобщениями, силой мысли, грандиоз­ностью образов, которых мы ждем и к постановке которых должны готовиться.

Расположение сцены выше зрительного зала и стулья в зале, по­ставленные рядами, темнота в зале, направление звука речи со сцены в зрительный зал, учение роли наизусть, подражание бытовой речи со всеми ее дефектами, увертюра перед поднятием занавеса — это все театральные приемы, которые накоплялись постепенно, и, конечно, они далеко не единственные из возможных. Некоторые из них выработаны определенными театральными направлениями для достижения максимального жизненного правдоподобия, другие родились как необходи­мые театральные условности, которые могут быть заменены иными, но совершенно отсутствовать не могут.

Мне думается, что чрезвычайно важно в каждом искусстве решить для себя, что является постоянным, а что переменным, что можно и что должно менять и что должно оставаться основой. Если бы композитор каждый раз перед тем, как написать какую-нибудь фортепианную пьесу, решался реконструировать инструмент, он ничего не успел бы сделать. Следовательно, фортепианная клавиа­тура — постоянный элемент.

Что в театре является постоянным и что подвергается изменениям? Опасность заключается и том, что огромное количество устаревших, обветшалых, утративших свое воздействие приемов многими режис­серами считается незыблемой театральной данностью. Если взять не­сколько спектаклей в некоторых театрах и сравнить их, то мы увидим, что кроме текста они друг от друга ничем решительно не отличаются. Шарманка, исполняющая разные пластинки.

Приемы рождаются и умирают. Есть приемы, которые рождаются преждевременно и не имеют успеха, но гораздо чаще можно встретить приемы, которые уже умерли, но не похоронены и благополучно обре­таются на сцене.

Между тем сила воздействия свежего приема — это великая вещь. Мне как-то привели чрезвычайно интересный пример того, что такое театральный прием. Когда Вахтангов ставил «Чудо святого Антония», ему пришло в голову, что было бы очень хорошо соединить первую картину со второй (там, где собравшиеся родственники переходят к одру умершей тетушки) путем вращения сцены (репетиции шли в МХАТе, где сцена вращалась). Таким образом, не останавливая действия, можно было переходить от первой картины ко второй. Всем это страшно понравилось. Но даже такой новатор, %как Вахтангов, сказал: «Тише, товарищи. Этого делать нельзя, это слишком резко, это недопустимо. Это небывалый прием, чтобы сцена вращалась на глазах у зрителей». И он отказался от своего намерения. Через несколько лет сцена очень часто вращалась на глазах у зрителя, а сейчас это до такой степени нам знакомо, что стало старым приемом.

Таким образом, приемы имеют свое рождение, свою молодость, свое обветшание и исчезновение.

Это чрезвычайно важно уяснить режиссеру. Многие моменты в пси­хологии творчества актера чрезвычайно точно разработаны, и гораздо меньше разработаны моменты психологии творчества режиссера. Я могу засвидетельствовать из своего опыта, что в лучших театрах, в крупнейших театрах, в тех театрах, где актер тешит себя мыслью, что он работает на строго научной основе, режиссура часто пользуется кустарными способами догадок и случайных находок, методика режис­серского замысла не разработана.

Но если отвергать метод, при котором режиссер опирается на быто­вой опыт, то что же можно предложить взамен? Если режиссер ставит современную бытовую комедию или драму, если он не задается ника­кими новаторскими целями, если он враг «вредного» фантазирования и «неуместного» изобретательства, если он, скромный, солидный чело­век, хочет просто поставить бытовую пьесу, показать бытовые об­разы,— то, конечно, на все вопросы, которые могут возникнуть в про­цессе постановки пьесы, если она нормально написана в трех актах, с нормальными антрактами, с нормальным количеством действующих лиц и нормальными диалогами, он может ответить себе справками из своих личных воспоминаний,

В тех же случаях, когда в пьесе фигурирует цех завода, которого он не видел, то он идет туда и «осваивает» его, как до этого он «осваи­вал» собственную комнату или квартиру.

В наших пьесах мы часто читаем: «Скромно обставленная комната заведующего столовой, справа шкаф, неплотно закрытый, слева кро­вать, неважно прибранная, на заднем плане сломанный стул. Сидит заведующий Иван Иванович, 42 лет, небольшие усы, лысина, потертый

пиджак».

У Шекспира же мы читаем: «Берег моря». Какого, когда? Отсут­ствуют какие бы то ни было указания, и это заставляет думать, искать.

Вообще форма, в которой писали старые драматурги, много слож­нее, чем современная.

Поставить двадцать семь эпизодов на сцене куда сложнее, чем спектакль, разделенный на три акта, с описанной мною выше комна­той. Для первой постановки требуется гимнастика ума, вторая же содействует деградации режиссерской мысли, ведет к бытовому

театру.

Что такое бытовая пьеса, бытовой театр? Если качество нашей бы­товой пьесы позволяет сделать из нее замечательный спектакль, то она немедленно перестает быть бытовой, она становится замечатель­ной пьесой. В моей терминологии бытовая пьеса — это пьеса, которая на большее не претендует, и бытовой спектакль — это то маломощное искусство, которое можно принять только из-за актуальности темы. Но масштаб страстей, мыслей, все содержание нашей эпохи никак не отражается в бытовой драматургии.

Я не хочу быть понятым так, будто я призываю к театру ложно­классической абстракции. Нет, ни шагу без быта; но этот быт должен быть обобщен и воплощен в художественные образы.

Обратимся к Шекспиру. Если речь идет о «Ромео и Джульетте», то свой собственный бытовой опыт может дать кое-что для раскрытия психологии персонажей, для построения образов действующих лиц, но для построения спектакля он дать ничего не может. И тогда при отсут­ствии правильного метода начинается худшее, что может быть: по­скольку личные бытовые впечатления здесь неуместны, в помощь режиссеру приходят впечатления от прошлых или аналогичных спек­таклей этой пьесы; и если эти спектакли были не абсолютно «гени­альны», то все, что было в них не абсолютно «гениальным», переходит дальше, в последующий спектакль. Так вырабатывается тот штамп, те дурные привычки в обращении с классиками, которые в результате ограничивают творческую мысль режиссера в ее полете.

И вот для того, чтобы избежать этой опасности, необходимо найти некий метод режиссерского мышления, некую последовательностьв решении режиссерских задач, режиссерского замысла спектакля. Вот такой метод в дискуссионном порядке мне и хочется предложить.

Режиссер, впитывая в себя произведение, которое собирается ста­вить, должен воспринять все мысли пьесы — не одну главную мысль, но впитать в себя все, что можно из пьесы получить, все ее образы, все ее оттенки.

Первое условие при этом: читая «Ромео и Джульетту», представить себе идеальную Джульетту, а не думать о той ведущей актрисе, кото­рая будет играть Джульетту; не упрощать сложной структуры пьесы для своего более простого понимания; не допускать помогающих вос­приятию пьесы ассоциаций с виденными спектаклями; оградить себя от «практики». Даже молодой режиссер легко может оказаться очень одаренным практиком; он сразу сообразит, кто и как будет играть, как ставить, будет ли это спектакль параллельный или проходной.

Иногда пьеса дает небывалые задания, и тогда режиссер должен это радостно отмечать — не досадливо, а именно радостно. В «Саламейском алькальде» Кальдерона первая сцена написана так: отряд солдат идет и одновременно разговаривает. Здесь большой соблазн решить, что «на ходу» сыграть нельзя и где следует сыграть «оста­новку». Но надо отметать этот гнусный практицизм, который все упро­щает, все облегчает, все сводит к уже найденным и существующим приемам. Нельзя, столкнувшись с огромным монологом, решить, что он будет сокращен («Кто же это будет слушать?»); надо воспринять его именно как огромный монолог (если это достойный материал) и найти для него решение. Не приспособляться раньше времени, хотя имеется и такой тип режиссера, единственной и отличительной чертой которого является приспособляемость.

Таким образом, в первый период создания спектакля нужно отка­заться от каких бы то ни было упрощений.

Прочитав пьесу именно так, продумав все ее содержание, мы как бы получили некое огромное задание от автора. После этого можно перейти ко второй части работы, к мысли о том, как, какими сред­ствами и приемами будем мы все найденное, понятое в пьесе вопло­щать на сцене.

И здесь чрезвычайно важно не сразу приступить к конкретному созданию спектакля, а установить для себя еще один, очень важный, можно сказать, решающий период творчества: все сложное создание автора представить себе в виде идеального спектакля, в котором ре­жиссер был бы абсолютно ничем не стеснен.

Теоретически я предлагаю в этом случае подвергать сомнению все до единого приемы. Гораздо более правильно вначале ограничить свою фантазию, видеть героя в нейтральном пространстве и лишь посте-

пенно вводить в свое представление о спектакле другие элементы. Например, вы представили себе вашего героя, а затем решили, что было бы хорошо, если бы на заднем плане стояло сто человек, а может быть, стена или хор — все, что хотите: так постепенно усложнялось бы начатое от минимума ощущение образа спектакля.

Примеры в этих случаях всегда будут грубы и неуклюжи; но если вы прониклись каким-то легчайшим водевилем, то имеете право пред­ставить себе, что актеры у вас будут летать по воздуху; с такой мыслью вы можете жить некоторое время, и потом, может быть, кое-что из этого отразится на характере мизансцены, оформления, сце­нического движения и т. д. Или другой пример: вы можете позволить себе думать, что с последним звуком, раздавшимся в последнем моно­логе спектакля, обрушатся все стены. Вы можете думать, что по сцене бегают живые слоны... Словом, вы можете думать все, что хотите, но только с одним условием: чтобы созданная вами абсолютно свобод­ная, без каких бы то ни было практических ограничений картина, с вашей точки зрения, действительно наилучшим образом выражала художественное содержание данного произведения; чтобы можно было сказать лучшему другу: если бы это было возможно, я бы поставил именно так. Пусть этот огромный капитал ни на один процент не будет реализован в спектакле, но он очень важен для режиссера, который определит для себя, чего бы он хотел. Слишком много у нас благополучных спектаклей, на которых как бы лежит печать того, что режиссер ничего большего не хочет.

Есть и еще один момент в работе. Дав простор своей фантазии, надо взять затем над ней контроль, ограничить следующим требова­нием к ней: наши художественные образы должны быть понятны. Мне думается, что общение режиссера со своей будущей аудиторией начи­нается уже тогда, когда до спектакля еще далеко. Каждое, хотя бы утопическое представление о будущем спектакле должно адресоваться к ощущениям аудитории. Если это иметь в виду, всегда будет необхо­димый контроль за фантазией.

И наконец, очень важно развить в себе данную от рождения способность оценить, что является находкой и что не является

находкой.

Лично я вижу идеальный спектакль кусками; ни разув жизни мне не удавалось увидеть спектакль целиком; может быть, это и не нужно. Но этих кусков должно быть достаточно для того, чтобы между ними были переброшены мостики, и тогда есть надежда, что спектакль бу­дет верным. Отдельные куски могут быть разнообразны, неравно­мерны, но главное, чтобы они все вместе давали уверенность в буду­щем спектакле. Самое трудное — определить, что решение найдено и что оно совер­шенно. У меня это всегда ассоциируется с тем звуком, который полу­чается при защелкивании замка. Если ощущаешь, что все замкнулось, что «замок щелкнул», это внутреннее ощущение говорит о том, что решение найдено, единственно возможное решение. Иногда кажется, что возможны два-три решения, но если эти решения вам и нравятся, они все же дискредитированы, ибо есть, следовательно, какое-то коле­бание, то есть идеальное решение не найдено. «Находки» нет.

Мне думается, деградация режиссуры начинается именно тогда, когда режиссер отказывается от находки. Режиссер поставил перед со­бой по ходу действия сложную задачу, ему нужно решить трудную сцену, решить конкретную частную проблему, и он ее не решил. Но спектакль прошел благополучно, и никто не заметил, что решение не состоялось. Это очень опасный путь. Он может привести к притупле­нию, к утрате ощущения того, что есть решение и что не есть решение спектакля. Но если отказаться вообще от решения спектакля, надеясь, что все образуется самотеком, то и в будущем мечты о решениях и находках будут совершенно пустыми.

Надо сказать, что слово «изобретательство» часто звучит явным укором, обвинением. Когда мне приходится читать в рецензиях об изо­бретательстве и когда это относится ко мне, я испытываю неприятную дрожь в спине, потому что чувствую — за этим могут последовать другие, менее приятные слова.

Было бы чрезвычайно нескромно и неблагоразумно с моей стороны защищать идею изобретательства: я тоже против изобретательства. Но я за изобретения. Надо сказать, что полезные изобретения отли­чаются тем, что ими пользуются все, в том числе выступающие против изобретательства.

Основной замысел спектакля может быть совершенно оторван не только от конкретного актера, не только от конкретного театра, но даже от театра вообще. Идеальный основной замысел, если таковой появляется, увлекает своим существом, своей идеей, и тогда принци­пиально совершенно все равно, воплощать ли его в театре, в кино или рисовать на эту тему картину. Эта конкретизация — лишь даль­нейший этап творчества.

Наконец, когда у вас утопическая идеальная картина, в которую вы уверовали, вырисовалась, начинается новый этап — необходимо найти конкретные театральные приемы.

При этом следует иметь в виду всю массу возможных театральных приемов. Количество существующих, бывших, забытых, полузабытых, входящих вновь в обиход и еще не открытых театральных приемов во много сотен раз превосходит потребности каждого спектакля. Рас-

полагая неисчислимым богатством возможностей, следует помнить о необходимости делить эти приемы по стилю, жанру, по темам. Мо­жет быть такой случай, когда новый хороший прием, подходящий какими-то своими сторонами к той пьесе, над которой вы работаете, вызовет помимо вашей воли неверное его восприятие аудиторией, если он в результате своего применения покажется жанрово инородным приемом, ибо тогда форма войдет в диссонанс с содержанием.

Полезно тут же отметить, что существуют некие взаимоотношения между степенью эмоциональной приподнятости пьесы и насыщенно­стью произведения количеством быта. Чем глубже, напряженнее произведение тем меньше быта\_ оно может выдержать . Желающие взлететь к облакам свой бытовой груз оставляют земле... И мне думается, что попытка некоторых театров взлететь в облака вместе с бытовым грузом кончается плохо. «Тяжелый вес» удерживает на земле; душа куда-то стремится, но тело от земли не отрывается.

Надо сказать, что крайние представители бытового театра убеж­дены, будто зритель поймет происходящее на сцене только в том случае, если оно явится непосредственным сколком с жизни. Макси­мум допустимой условности с точки зрения такой эстетики в том, что в жизни солнце ярче, чем на сцене, и на сцене яркие краски жизни более спокойны, более «бледны».

Между тем зритель воспринимает полностью рассказ со сцены. Любой вид изображения, любые средства изображения понятны зрителю. *\* Построенный предмет, нарисованный предмет, только контур пред­мета — все это зрителю понятно; понятна пантомима без слов, кукла вместо человека, маска вместо лица. Понятно самое приблизительное обозначение звуков: удары в барабан зритель охотно воспринимает как выстрелы пушки, гром, душевный надрыв героя и даже как бара­бан. Движение времени между действиями — месяц, одна секунда или годы — тоже воспринимается. Актер, абсолютно перевоплощающийся, и актер, не желающий перевоплощаться и подчеркивающий условными знаками, что он — актер, понятны зрителю. Сцена, абсолютно изоли­рованная от зрительного зала, и сцена как часть зрительного зала — равно понятны... Самый краткий перечень видов изображения говорит о том, что душа зрителя гораздо больше подготовлена для восприятия искусства, чем это думают представители бытового натуралистического театра. Причем выясняется, что зритель соединяет в себе опыт чита­теля литературы {ибо любой литературный прием, взятый театром, понятен и доходит со сцены), опыт человека, воспринимающего жи- вопись, опыт посетителя кино и, наконец, свой личный опыт, ибо каждый зритель — это еще кладезь собственных бытовых впечатлений, на ко­торые он тоже может опираться по мере надобности. "