Путь к спектаклю

[Борис Голубовский](http://lib.ololo.cc/a/67573)

Режиссер был

и будет ответственным за все.

*А.П.Ленский*

Создание спектакля – огромный труд, в котором соединяются воедино творчество самых разных профессионалов: драматурга, режиссера, актеров, художника, композитора, балетмейстера, работников технических цехов, консультантов по самым неожиданным вопросам, наконец – администрации (не забыл ли кого-нибудь?). Главная сложность – в комплексности, понимании взаимной необходимости, замыкающейся в личности руководителя этого процесса – Режиссере.

К сожалению, не существуют учебники, в которых с исчерпывающей точностью указывается, как поставить спектакль. Не найти указаний на точный график работы, на место каждого из компонентов “по ранжиру”. Великий Мастер театра Всеволод Эмильевич Мейерхольд мечтал об учебнике по режиссуре, в котором должно быть несколько десятков страниц. “Там будет написано обо всем, чего нельзя делать в театре”, – сказал он группе студентов, пришедших к нему в 1937 году. “А что же можно и, главное, нужно делать?” – “А вот этого я не знаю. Это каждый раз, в каждом спектакле находится заново”.

И, тем не менее, наука режиссуры, профессии, насчитывающей тысячи лет и только в XX-м веке получившей “официальный статус”, названной профессией ХХ-го века, существует! Эта наука основывается на книгах К.С. Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, Вс. Мейрхольда, воспоминаниях и рассказах об их творчестве, спектаклях великих мастеров, о которых до нас доходят лишь легенды в мемуарах деятелей мирового театра, работах наших учителей – мастеров старшего поколения, наших коллег, и, наконец, РАТИ (ГИТИС), школе-студии МХАТа, училище Щукина и других театральных высших учебных заведениях, в которых формируются будущие режиссеры, актеры, театроведы, менеджеры.

Несмотря на то, что подавляющее большинство театров и студий в основных теоретических проблемах следуют по единому направлению, почти каждый художник театра в практической работе идет своим путем, имеет свои “производственные секреты”, как говорила Ольга Ивановна Пыжова, замечательная актриса и педагог, “свою кухоньку”, формулируют свою методологию.

Самое важное заключено в общем понимании фундамента театрального процесса, на котором возможно проводить самые смелые эксперименты.

Очень трудно говорить о творческих проблемах прежде всего из-за того, что приходится искусственно расчленять единый, живой, непосредственный процесс работы режиссера, актеров. Невозможно отделять какой-либо момент от всей жизни, создаваемой на сцене. Например, написать в расписании репетиций: “15.X. 10 ч. Работа над ритмом 3-го акта, 2-й сцены”. Чушь! Но в раскрытии, обсуждении каких-либо методологических вопросов приходится идти на нарушение жизненной и профессиональной логики.

Предлагаемые заметки – не сборник рецептов, а всего лишь мысли, родившиеся в результате долгой работе в театре и театральной школе (РАТИ-ГИТИС и др.), примеры, а не образцы для подражания. Только потому, что это мысли практика, я позволяю себе ссылаться на спектакли, поставленные мной. Не потому, что они лучше других, а потому, что лично выстраданное звучит убедительнее, по крайней мере, для самого себя.

В своей работе я пользуюсь, прежде всего, опытом, приобретенным у старших мастеров через репетиции, спектакли, беседы, ведь я начинал театральную жизнь в 30-е годы – время расцвета русского – будем его называть так, как говорили тогда – советского театра. Поэтому в заметках не раз встретятся известные мысли, изложенные как бы “от себя”. Не надо думать, что это попытка присвоить себе авторство, просто во время творческих поисков давно знакомая истина или сухое теоретическое положение вдруг обретают новую жизнь и кажутся найденными только что, сейчас! Профессиям и актера, и режиссера свойственно открывать заново то, что уже открыто другими.

Круг проблем, затронутых в предложенной работе, ограничен несколькими темами, представляющимися автору важными именно на начальном этапе работы над спектаклем:

1.Выбор пьесы – материал для работы. Здесь и личная тема режиссера, и жизненные “предлагаемые обстоятельства” – с чем, по мнению коллектива, должен выйти театр к зрителям.

2. Выбор пьесы – творческая и жизненная платформа режиссёра – зависит от лица автора (термин Вл.И. Немировича-Данченко), стиля автора. Говоря театральными терминами, это момент, решающий дальнейшую деятельность коллектива, его место в обществе, решение сверхзадачи театра.

3.Рождение замысла спектакля – как в конкретной образной форме будет решаться сверхзадача.

4. И еще проблема, вызывающая споры между театральными деятелями всех рангов – когда режиссер готовится к овладению сценическим пространством.

5. Следующая проблема – распределение ролей – фундамент замысла. Сложнейший в творческом, организационном и этическом ракурсах вопрос. Но именно здесь решается судьба роли, спектакля, театра.

Это все – этапы на подходе к замыслу. Повторяю – это не нерушимый закон. Пусть эти соображения послужат толчком к своему пути. Удачи вам, коллеги, друзья, ученики!

“Надо ставить такие вещи, мимо которых нельзя пройти тебе лично. Только то может взволновать других, что интересно тебе лично”, – слова Георгия Александровича Товстоногова передала его помощница по БДТ Дина Шварц. Его мысль, высказанная незадолго до смерти, перекликается со словами Вл.И.Немировича-Данченко, сказанными в 1939 году:

“Важны не те эмоции, с которыми зритель сидит в театре, а те, с какими он уйдет... Зритель уходит из театра – и то, что он уносит с собой, начинает жить в сознании зрителя”. То, что взволновало художника-режиссера, передается зрителю, тому, кому адресован спектакль.

Через чувство личной заинтересованности – от ощущения современности, понимания необходимости разговора о проблеме, затронутой в пьесе, необходимости – для себя! – высказаться – приходит решение, определяющее творческую жизнь режиссера, всего возглавляемого им коллектива: “Буду ставить эту пьесу!”

Режиссер еще не встречался с постановочной группой – художником, композитором, лишь наметил распределение ролей, но еще не убежден в его точности. Сейчас его задача: проникнуть в мир, созданный автором, познакомиться поближе с его героями, познакомиться с другими произведениями автора.

Крупный режиссер и знаток театра, заместитель К.С.Станиславского в Художественном театре, сопостановщик Вл.И.Немировича-Данченко по “Анне Карениной” Василий Григорьевич Сахновский (он же – заведующий кафедрой режиссуры в ГИТИСе в 30-х гг.), выступая на режиссерской секции в ВТО, сказал фразу, запомнившуюся нам, молодым режиссерам: “Истинная режиссура – в одиночестве...”, когда режиссер остается один на один с пьесой, создает свой мир, живущий своими законами, выражаемый средствами, диктуемыми, прежде всего, лицом – стилем автора.

В литературоведении можно найти достаточное количество определений стиля автора как теоретической проблемы. Такие исследования очень полезны при создании спектакля, но свое понимание “лица автора” в театре сразу же переводится на “грубые рельсы” конкретики.

Приступая к работе над новым спектаклем, режиссер хочет постичь художественный мир пьесы, которую собирается поставить. Ему уже видятся неповторимые герои с их привычками, характерами и характерностями, увлечениями, страстями и страстишками. Но ему мало воспроизвести на сцене правдоподобные, достоверные картины жизни, ему нужно, чтобы изображенная на сцене жизнь позволяла заглянуть в существо происходящих событий, увидеть больше, чем простые жизненные факты. Перед ним возникает задача более глубокого проникновения в мир, созданный автором. Он должен увидеть изображенную драматургом жизнь в ее развитии, столкновениях, красках, звуках; изучить творчество автора, понять его время, окружение; уловить своеобразие его творческой манеры.

Иными словами, необходимо понять и ощутить лицо автора. И только тогда можно начать создавать театральными средствами свой сценический мир – спектакль. Поискам, связанным с постижением лица автора и его сценического выражения, и посвящены эти заметки.

Проблема выявления стиля автора волновала крупнейших режиссеров нашего времени. Вл. И. Немирович-Данченко определил ее как поиск лица автора, и это определение вошло в нашу театральную практику. А. Дикий предлагал создавать в театральных учебных заведениях специальный класс по изучению стиля автора. А. Д. Попов на занятиях своей творческой лаборатории при ВТО (нынешнее СТД) уделял особое внимание проблеме выявления в спектакле лица автора (я был участником этой лаборатории). Он говорил: “Я понимаю, очень хорошо, что лицо автора неуловимо, как пыльца, которая лежит на цветке. Но эту пыльцу надо конкретизировать – в чем она, в каких элементах она находится”. Одно время, в период всеобщего творческого обезличивания театров, существовала практика, при которой режиссер начинал работу над пьесой почти одновременно с актерами, отталкиваясь на репетициях от общения с исполнителями, добиваясь от них лишь “органики”. Так появилась одна из разновидностей пренебрежения к автору: “органичный, естественный” спектакль. В нем все верно, но верно “вообще”, то есть безотносительно к творчеству данного автора. Так естественно могут вести себя люди безликие – “вообще” органично существующие, вообще громко, темпераментно разговаривающие, но в искусстве нет общей правды, одинаковой для всех. “По правде” – знаменитое спасительное слово для режиссеров, ставящих перед собой в своих работах лишь узко педагогические цели. “По правде” – и не дальше. Так останавливалась всякая попытка острой оригинальной мысли. А ведь это – только самый первоначальный этап работы, конечно, необходимый, без которого не может состояться дальнейшее творчество. Как для выведения сложной математической формулы знание таблицы умножения необходимо и поэтому о ней не упоминают, так и в театре нельзя уже говорить только об органике – она должна присутствовать и быть вынесена за скобки большого разговора об искусстве.

Каков человек в современных спектаклях? Не затрагивая вопроса о манере актерского исполнения, меняющейся в каждый исторический отрезок времени, важно помнить, что проблема стиля на сцене тесно связана с проблемой перевоплощения актера. Актер не должен наигрывать – это законное требование режиссера. Штампы, театральщина, выспренность, аффектация, разжеванность или утрированность эмоций – арсенал плохого театра. Старые приемы: не свой голос, набор интонаций – повелительных (командир на фронте), нравоучительных (старый рабочий), комедийных (заблуждающийся, но исправляюшийся простак) – уходят со сцены. Появились новые штампы: многозначительная безынтонационность, спрятанная эмоция, неожиданно вырывающаяся наружу, – штампы “наоборот”.

Органичность, естественность, обаятельность становятся иногда мерилом актерского мастерства. Актеры, особенно молодые, приучаются спекулировать на своих данных, своей фактуре. И режиссеры помогают им в этом, приучая к самоповторению. Так назревает драма целого актерского поколения. Именно поэтому раскрытие авторского лица в спектакле приобретает особую остроту.

Нередко обезличивание автора считают допустимым в учебных спектаклях. Это неверно. Даже в учебном отрывке преподаватель должен обращать внимание будущего актера на неповторимую индивидуальность автора.

Режиссер-художник открывает в пьесе новый мир и воплощает его своими средствами. Очевидно, каждый режиссер-художник должен увидеть в авторе близкие себе черты и это поможет ему найти свое понимание пьесы. Но одни режиссеры ищут родственного по мысли, духу и эстетике. Другие – удобного для использования своих излюбленных приемов (то есть – набора штампов).

Вс. Мейерхольд, по воспоминаниям А. Гладкова, приводил слова биографа мастеров Возрождения Джорджо Вазари, который, характеризуя наивысшие достижения художников, писал: “В манере, доселе неизвестной” (разрядка моя. – Б.Г.) “Разве вас не волнует эта фраза? – спрашивает Мейерхольд. – Разве не высшая честь для художника – сделать работу “в манере, доселе неизвестной?”

В этом призыве Мейерхольда сформулирована в общем виде одна из главных задач режиссера, стремящегося выйти за рамки ремесленничества.

Режиссер читает пьесу, изучает творчество автора, исследует ту действительность, которая послужила материалом для пьесы. Он воспринимает материал через призму авторского взгляда. Но он должен встать над субъективностью автора и понять причины, по которым автор именно так увидел жизнь, людей. Воссоздавая авторский мир, режиссер сам становится автором, со своим отношением к материалу жизни и к материалу пьесы, человеком, видящим нечто свое, близкое его художественной и гражданской позиции. Это происходит тогда, когда, поставив пьесу, режиссер нашел верное для данного автора и для данного произведения сценическое воплощение и сумел в то же время выразить свое отношение к определенным жизненным проблемам.

Режиссер-художник не будет ставить любую пьесу. Даже если пьеса обладает высокими художественными достоинствами, это еще не означает, что она приемлема для каждого режиссера. А. Дикий говорил о “пьесе – призвании”, отвечающей каким-то струнам режиссерской души.

В бытность мою студентом ГИТИСа, мне довелось работать над инсценировкой романа И. Тургенева “Дворянское гнездо”. Я был удивлен и обижен: мне, увлекавшемуся остротой формы, особенно после комедии Тирсо де Молина “Дон Хиль – зеленые штаны” и “Опасного поворота” Дж. Пристли, мой учитель Федор Николаевич Каверин в педагогических целях (отучить от штучек!) поручил это “кисло-сладкое” (по моему тогдашнему убеждению) старомодное произведение. Как понять этих людей, как войти в этот мир? Мне казалось, что перипетии романа Лаврецкого и Лизы не поднимаются выше сентиментальной мелодрамы. Я чувствовал себя бесконечно далеким от материала и не мог приступать к репетициям. Стал перечитывать (точнее – читать) романы: ни “Отцы и дети”, ни “Накануне” – не могли примирить меня с “ветхозаветными” чувствами тургеневских героев. Наконец дошел до “Записок охотника”, навсегда погубленных для меня (и не только для меня) школьными уроками литературы. Совершенно неожиданно я наткнулся на “Уездного лекаря”, к счастью, оставленного в стороне составителями школьных программ. Рассказ произвел на меня ошеломляющее впечатление. Судьба маленького уездного лекаря Трифона Ивановича помогла понять и Лизу, и Лаврецкого, и Базарова – всего Тургенева! Рассказ прост. В гостинице уездного города автор встречается с лекарем, рассказавшим ему “довольно замечательный случай”: ему пришлось лечить дочь помещика, жившего недалеко от города, умирающую от горячки. Ее положение безнадежно, распутица не дает возможности вызвать более опытного врача или отвезти ее в больницу. “Я умру, я умру...” И она словно обрадовалась, лицо такое веселое стало, я испугался. “Да не бойтесь, не бойтесь, меня смерть нисколько не стращает”. Она вдруг приподнялась и оперлась на локоть. “Теперь, ну, теперь я могу вам сказать, что я благодарна вам от всей души, что вы добрый, хороший человек, что я вас люблю…” Я гляжу на нее, как шальной: жутко мне, знаете… “Слышите ли, я люблю вас…” “Александра Андреевна, чем же я заслужил!” – “Нет, нет, вы меня не понимаете… ты меня не понимаешь…” И вдруг она протянула руки, схватила меня за голову и поцеловала… Поверите ли, я чуть-чуть не закричал... Она взглянула мне прямо в глаза, раскрыла руки. “Так обними же меня… Скажу вам откровенно: я не понимаю, как я в ту ночь с ума не сошел. Чувствую, что больная моя себя губит, вижу, что не совсем она в памяти: понимаю также и то, что, не почитай она себя при смерти, – не подумала бы она обо мне; а то ведь, как хотите, жутко умирать в двадцать пять лет, никого не любивши: ведь вот что ее мучило, вот отчего она, с отчаянья, хоть за меня ухватилась, – понимаете теперь?”

И сразу стала ясна трагедия, заполнявшая жизнь таких скромных на первый взгляд людей, деликатных в выражении огромной горечи, тоски по любви, понимающих, что жизнь уходит и удержать ее невозможно. И после этого я по-новому прочел “Дворянское гнездо”, как будто в первый раз! И по сей день поражаюсь силе драматического темперамента Тургенева, умению выразить трагедию своими, особыми, тургеневскими средствами.

Я рассказал этот эпизод, чтобы наглядно показать, как помогает почувствовать мир автора, верно прочесть его произведение изучение всего творчества писателя.

Биография Юлии Тугиной из “Последней жертвы” А. Н. Островского становится более понятной, если вспомнить судьбу Веры Филипповны из пьесы “Сердце – не камень”.

А разве можно, ставя “Бориса Годунова”, забыть о пушкинском трагическом рисунке на рукописи “Евгения Онегина” в 1828 году – виселица. Пять повешенных и несколько слов: “И я бы мог!”

Первый толчок дает название пьесы. Потом мы несколько раз возвращаемся к нему, уточняя для себя его смысл, ибо очень часто именно в названии таится эмоциональное и смысловое зерно будущего спектакля. Название помогает понять, как автор видит мир. Может быть, такое понимание придет не сразу. Разве можно сказать с самого начала, каким видит Островский свой “Лес”? То ли это чаща – сыр-дремучий бор, в котором живут монстры, теряющие человеческий облик. То ли это березовая роща, в которой обитают милые с виду люди, но суть их – страшна. А может быть, это сосны, устремившиеся вверх, в небо, и они-то и подчеркивают романтический порыв, захвативший Аксюшу и Петра, вырывающихся на волю. Или это – пни от вырубленного Восьмибратовым леса? Во всяком случае, пищи для фантазии режиссера более чем достаточно.

В последнее время многие режиссеры находят в авторских черновиках варианты названий, дающие возможность по-новому взглянуть на пьесу. Так, например, А. Гончаров обратился к первому названию пьесы “Последняя жертва” – и новая постановка была названа “Жертва века”. Или “Свои люди – сочтемся” тот же Гончаров вернул к истокам, и на афише появился спектакль “Банкрот”.

Иногда режиссеры вновь придуманным названием по-своему определяют главную мысль спектакля. Например, Ю. Погребничко сменил символическое, поэтическое название “Чайка” на резкое: “Почему застрелился Константин?” Или тому же “Лесу” придал совершенно новое звучание, озаглавив спектакль словами: “Требуется драматическая актриса”. Обсуждать здесь смысл и результаты этих перемен не входит в нашу задачу.

В большинстве случаев автор ясно представляет себе ту жизнь, которую воссоздает: видит мельчайшие детали одежды героев, слышит их голоса, знает, какие книги они читают, что едят на обед. Недаром многие авторы стремятся стать режиссерами, и в кинематографе это уже случилось с некоторыми сценаристами.

Для того чтобы передать театру свое видение действительности, автор часто пользуется ремарками.

А. М. Горький “Варвары”. Действие первое: “Луговой берег реки; за рекою виден маленький уездный город, ласково окутанный зеленью садов. Перед зрителями сад – яблони, вишня, рябина и липы, несколько штук ульев, круглый стол, врытый в землю, скамейки. Вокруг сада – растрепанный плетень, на кольях торчат валеные сапоги, висит старый пиджак, красная рубаха. Мимо плетня идет дорога – от перевоза через реку на почтовую станцию… Лето, время – после полудня, жарко. Где-то дергает коростель, чуть доносится заунывный звук свирели. В саду, на завалинке под окном, сидит Ивакин, бритый и лысый, с добрым, смешным лицом, и внимательно играет на гитаре. Рядом с ним – Павлин, чистенький, аккуратный старичок, в поддевке и теплом картузе. На окне стоит красный кувшин с брагой и кружки. На земле у плетня сидит Матвей Гогин, молодой крестьянский парень, и медленно жует хлеб. С правой стороны, где станция, доносится ленивый и больной женский голос: “Ефим…” Молчание. Слева по дороге идет Дунькин муж, человек неопределенного возраста, оборванный и робкий. Снова раздается крик: “Ефим!”

Здесь автором предусмотрено все – от ритма действия до цвета кувшина, стоящего на окне. Я уверен, что ни в одной из постановок “Варваров” не соблюдены точно все указания Горького, но так же уверен, что они оказали огромное влияние и на оформление, и на создание атмосферы действия.

Н. В. Гоголь нарисовал точную мизансцену знаменитой “Немой сцены” финала “Ревизора”. Ее повторяли почти все режиссеры. На решение Мейерхольда с манекенами в финале рисунок автора оказал безусловное влияние. А. С. Пушкин в “Борисе Годунове” написал: “Народ безмолвствует”. И эта короткая ремарка породила огромное количество толкований, литературоведы скрещивали перья-шпаги в трактовке этих слов, а режиссеры вставали в тупик, и пока еще ни один не нашел адекватного сценического решения этой ремарки из двух слов, говорящих о трагедии целого народа.

Да, ремарка – ключ к видению автором сценического мира, но хочу оговориться, что буквальная реализация ремарки отнюдь не обязательное условие для режиссера и художника. Необходимо понять ее суть, но увидеть происходящее режиссер может по-своему. В сценарии “А если это любовь?” А.Гребнев написал историю о том, как обывательская среда растоптала едва зарождающееся, чистое, настоящее чувство. Действие происходило в окраинном квартале, в стареньких домишках-развалюхах, в школе, доживающей последние дни. Старые дома – старые нравы. Режиссер фильма Ю. Райзман ничего не изменил в сценарии, кроме того, что перенес действие в новый квартал, в только что заселенные дома, в новую великолепную школу. Только вместе со старой мебелью в новые квартиры вселились старые нравы. Новые предлагаемые обстоятельства обострили конфликт, сделали его социально значительнее.

Вообще же познать автора и его мир можно лишь влюбившись в его творчество. Да, нужно влюбиться в его неповторимое своеобразие, понять до конца, как близкого, любимого человека, и, как с любимым, бесконечно дорогим для себя человеком, искать вместе с ним возможности выразить замысел.

Одним из самых волнующих “романов” в театре для меня была встреча с Назымом Хикметом. Мне выпал счастливый билет – иначе нельзя назвать то чувство, с которым небольшой коллектив Московского областного театра Драмы и я работали над его пьесой “Легенда о любви”.

Назым Хикмет, один из самых страстных и темпераментных поэтов, написал пьесу, посвященную любви, пьесу, казалось, лишенную актуальности, отличавшей другие его произведения. Более того, Хикмет построил здание пьесы на фундаменте древней восточной легенды о любви Ферхада и Ширин, словно желая подчеркнуть то обстоятельство, что проблема, волнующая художника, возникла не сегодня, что перед нами один из “вечных вопросов”, по сей день тревожащих человечество.

Поначалу пьеса может показаться лишь пересказом старой пленительной сказки, но по существу своему она – произведение остросовременное. Какова же мысль, волновавшая автора? Она проясняется в сопоставлении подвигов, совершаемых героями пьесы: Мехмене Бану, всесильная властительница города Арзена, жертвует своей редкой красотой, чтобы спасти жизнь родной сестры Ширин. Самоотверженность Мехмене побеждает смерть. Но, развивает свою мысль Хикмет, она нужна не только в борьбе со смертью, нужна и в борьбе за счастье: сестры полюбили художника Ферхада, но Мехмене любит его трусливой, эгоистичной любовью, а Ширин любит щедро, и Ферхад отвечает ей столь же беззаветным чувством. Поначалу кажется, что любовь Ферхада и Ширин сильнее любви к искусству, сильнее страха смерти, – выше всего на свете. Но в финале пьесы утверждается, что есть и иная любовь, любовь к своему народу. Десять лет работает Ферхад, пробивая палицей скалу, чтобы люди получили чистую, свежую воду, без которой они погибнут. И этот подвиг, совершаемый во имя народного счастья, выше, драгоценнее всех других подвигов героев пьесы. Это понимает Ширин: “В этой сказке каждый хоть что-нибудь да сделал… Я тоже сделаю – я буду ждать тебя, как узника – жена, как мать – солдата”.

Как же ощутить своеобразие лица поэта? Ставить “Легенду” как восточную сказку, оснастить спектакль всеми атрибутами Востока? Но Хикмет ненавидел ложную экзотику. Поставить строго реалистический спектакль, не обращая внимания на сложность театра Хикмета? Но одно из самых сильных впечатлений поэта в его творческой юности – театр Мейерхольда и Маяковского, сочетание в них острой формы и психологизма. Как же достичь главного – донести до зрителя хикметовское видение мира?

Когда мы приступили к работе над финальной сценой, автор поставил нас в тупик. Озадачивал аллегорический характер сцены.

Ферхад провел уже десять лет в пещере на Железной горе. И вот – утро. Ферхад обращается к окружающему его миру с утренним приветствием.

Ферхад. Здравствуй, Железная гора!

Железная гора.Здравствуй, Ферхад!

Ферхад. Здравствуй, Утренняя звезда! Все еще висишь, как колокольчик верблюда?

Утренняя звезда.Здравствуй, Ферхад!

Ферхад. Здравствуйте, братья! Всем вам кланяюсь!

Все. Здравствуй, брат наш!

Ферхад. Друзья мои! Сегодня у меня на душе какая-то странная печаль. Не из таких, которые прилипают к сердцу человека, как муха, – она кисловатая, как яблоко, но со здравой сердцевиной, без червоточины.

Соловей. Влюблен ты, Ферхад-уста! и т. д.

Я привел эту сцену с сокращениями, но характер ее понятен. Как же быть? Кто эти Косули и Олени? Утренняя звезда, Плачущая айва, Железная гора? Кому их играть? Очевидно, эта сцена символизирует близость Ферхада к природе, следовательно, эту природу нужно как-то воплотить на сцене. Но как? Можно (и мы это попробовали) записать различные голоса на магнитную ленту с разной скоростью, на музыкальном фоне и т. д. Можно решить сцену, используя приемы народного кукольного театра. Или тени. И все эти варианты не устраивали нас, они не передавали неповторимость авторской мысли. Мы еще раз обратились к творчеству Хикмета, к его стихотворениям, наконец, к его биографии. Мы вспомнили о самом Назыме, много лет проведшем в заключении в камере-одиночке. А разве Ферхад не в “одиночке” вот уже десять лет? Так в спектакле возник образ тюрьмы, камеры. Мы сделали не “площадку” на вершине Железной горы, а пещеру, над входом в которую свисали две ветки, скрещенные так, что тень от них напоминала решетку. Ферхад мерял шагами эту “одиночную камеру” по кругу (помните “Тюремный двор” Ван-Гога?) и разговаривал сам с собой, чтобы справиться с самым страшным – одиночеством. Нельзя сдаваться, нельзя терять в себе человека. И надо разговаривать громко, пусть и без собеседника. Ферхад обращался к природе, но отвечал на свои вопросы сам, смеялся над собой, плакал над своей судьбой и утверждал свою правоту. Нам показалось, что такое решение подчеркивало волю Ферхада к борьбе, перекидывало мостик в наши дни.

Настал день показа Хикмету. Думаю, что не стоит рассказывать о нашем волнении: пришел не только огромный художник, но и человек трагической судьбы, за жизнь которого боролось прогрессивное человечество всего мира. А мы так исказили его пьесу, вычеркнув в конце все ремарки и даже имена действующих лиц. Наконец зазвучал монолог Фархада. И мы увидели, как после первых же слов Хикмет, чрезвычайно внимательно следивший за действием, вдруг опустил голову, прикрыл глаза рукой и как бы отключился от спектакля. Через несколько минут – финал. Мы подошли к Хикмету. Он поднял на нас глаза: “Как вы догадались, что эту сцену я придумал в одиночке?” Мы были счастливы не тем, что нашли эффектное решение сцены, а тем, что проникли в самую суть замысла, сделали все, чтобы раскрыть авторское лицо.

Режиссеру необходимо как можно ближе узнать населяющих пьесу людей, понять особенности их характеров. У некоторых авторов есть прямые указания на этот счет режиссеру и актеру. Например, комментарии Н. Гоголя или Б. Брехта к своим пьесам – это не только точные определения личностных качеств персонажей, но и ключ к раскрытию стилевых особенностей произведения. В других случаях помогает биография автора, как это было с “Легендой о любви”. Мы хотим услышать голос героя, характерность произношения, особенности его лексики. Увидеть внешний облик человека, портрет героя, ведь и это путь к отражению мира. И в этом выражается лицо автора. Романтический облик благородного Рюи Блаза или прекрасная душа при чудовищном уродстве Сирано де Бержерака – подобные образы понятны и знакомы. И часто это мешает свежести восприятия.

Мы привыкли к Дездемоне хрупкой, воздушной. Она – не женщина, а символ чистоты, и в этом трагический контраст со злодейскими наветами Яго. А известный исследователь творчества Шекспира М. Морозов пишет о Дездемоне: “Расцветшая женщина Ренессанса, наслаждающаяся полнотой жизни (солнечные дни на Кипре). Как говорит Отелло, Дездемона любит общество, хорошо танцует, играет на лютне и – эта деталь почему-то пропущена во всех русских переводах – много ест”.

И сразу перед нами – иная женщина, иной мир, не имеющий ничего общего с сентиментально-театральными представлениями. Перед нашим внутренним взором возникают полотна Тициана, Веронезе, играют сочные земные краски.

Важно ощутить в героях атмосферу и темперамент эпохи. Именно в этом основная задача режиссера.

Героини произведений Тургенева, Островского, Достоевского, Толстого, Чехова, Горького жили примерно в одно и то же время, но они жили как будто под разным небом, дышали разным воздухом, ходили по разной земле. Увидеть человека данной пьесы в том историческом отрезке времени, который автор вырвал из окружающего мира, – основа искусства режиссера.

Алексей Дикий приводит в своей книге “Повесть о театральной юности” интереснейшие высказывания Немировича-Данченко о том, как надо играть роли героев Чехова и Достоевского:

“Чехов в театральном плане – это объект вне партнера.

Я понял Владимира Ивановича так: люди одиноки, несчастны, их мечты иллюзорны, на все их желания жизнь говорит им: “нельзя!” Каждый живет своим и в своем; лишь часть их души внимает общему разговору, а другая в то же время отдана какому-то внутреннему процессу, напряженному, тянущемуся через годы и месяцы. Чеховские герои пассивны внешне – внутренне они никогда не “безмолвствуют”. “Герои Чехова не знают сплошного общения”, – говорил Владимир Иванович”.

Достоевский в этом отношении – полнейшая противоположность Чехову. По мысли Владимира Ивановича Достоевский в театральном плане – это объект в партнере.

Никто из героев Достоевского не знает истины, но все они ее страстно ищут. Ищут ответов на “проклятые вопросы”, и не только в себе, в своей душе, но прежде всего в душе рядом стоящего человека… Романы Достоевского – это вечный диспут, диспут не отвлеченный, но как бы скрепленный кровью, потому что писатель не признает празднословных теорий, и каждый, казалось бы, абстрактный тезис тут же, и прямо, а иногда очень больно отзывается на судьбах его героев.

А в театральном плане это значит: глаза в глаза, зрачки в зрачки, взгляд, проникающий в душу соседа, мысль, нащупывающая его мысль. Иначе говоря, непременно и обязательно – объект в партнере.

Изучение стиля или, как мы уже говорили, лица автора – фундамент для создания неповторимого образа, важнейший элемент самостоятельной работы. Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что Художественный театр прежде всего театр автора, ставящий задачи раскрытия авторского стиля. Разбирая работу над рассказом А. Чехова “Хористка”, Немирович-Данченко спрашивал постановщика: “Вы так понимаете Чехова? Это живые чувства? – Да, живые. – У нее (актрисы, игравшей жену) живые чувства, она простая, искренняя? – Да. – Но она – не чеховская. Почему она играла сильную драму? Все сочувствие зрителя невольно переходит на нее… А у автора огромное сочувствие на стороне хористки… А ваша исполнительница отдалась поверхностным задачам: страдающая жена пошла к сопернице и изливает свои чувства в драматическом монологе. Это не Чехов” (Разрядка моя. – *Б.Г*.)

Ставя одно произведение, нельзя оставить в стороне другие пьесы или прозу автора. При чтении “Как вам это понравится” Шекспира исполнителей приводил в недоумение знаменитый гениальный монолог меланхолика Жака “Весь мир – театр”, отличающийся пессимистической нотой от радостного жизнелюбивого настроя пьесы. Но она написана за два года до “Гамлета”, в ней уже заложено зерно будущей трагедии. Следовательно, не зная “Гамлета”, не охватив всего творчества Шекспира, трудно подступиться к роли Жака. Ни “Гамлета”, ни “Ромео и Джульетту”, ни “Двух веронцев” нельзя сыграть, не прочитав сонетов Шекспира. Актеры, занятые в шекспировских спектаклях, самостоятельно готовят программы сонетов – это помогает им войти в поэтический мир драматурга, подготовиться к ответственной работе, не имеющей в нашем театре достаточно твердых традиций. Играя “Гамлета”, нельзя не прочесть книгу Н. Чушкина “Гамлет – Качалов”, выходящую за пределы рассказа об исполнении Качалова и раскрывающую трактовку роли в зависимости от времени, эпохи. Играя горьковских “Дачников”, можно ли не проштудировать “Жизнь Клима Самгина”, так же нельзя играть “Егора Булычева” без знакомства с “Фомой Гордеевым” или “Делом Артамоновых”.

Актер играет купца Курослепова в “Горячем сердце” Островского. А какие еще купцы встречаются у великого знатока купеческого быта? Ахов, Прибытков, Большов и многие многие другие. Чем они отличаются друг от друга и чем схожи? Журден в “Мещанине во дворянстве” Мольера разве не таит в себе драматических нот “Тартюфа”, сочувствия доверчивому человеку, так жестоко обманутому в своих лучших чувствах? Ставя “Медведь” или “Предложение” А. П. Чехова – безобидные и легкие шутки, – разве не нужно прочесть Антошу Чехонте и увидеть в пестрой карусели чеховских персонажей совсем иные краски, почувствовать некую чаплиниаду, грустное человековедение, вместо виденных бесчисленное количество раз буффонных персонажей, ни о чем не думающих и ничем не живущих. Только бы посмешнее! Значит, для истинного постижения авторского мира необходимо знать все творчество автора, знакомиться со всеми или, во всяком случае, с основными произведениями. Никогда не известно, где, в какой повести, романе или пьесе можно найти что-то важное для своего героя.

Актер играет в “Горячем сердце” купца Курослепова и никак не может найти, что же ему делать в “зонах молчания”. Да и режиссер не предлагает что-либо заразительное. На одной из репетиций актер прибегает с сияющими глазами: “Нашел!” Оказывается, в записках Островского он нашел деталь, как по вечерам в Замоскворечье лают по подворьям собаки, устраивая настоящий собачий концерт, и он придумал, что будет колоть орехи на крыльце огромным камнем – и как ударит, отзовутся дворняги со всей округи. Было очень смешно и, главное, точно вводило в атмосферу глухой тоски и скуки.

Не поняв особенностей стиля автора, актер может не понять сути образа. Как, например, герои разных пьес объясняются в любви?

Гаврила. Теперь самое такое время, что гулять-с, и для разговору с девушками самое для сердца приятное. Так-с, точно мечта какая али сон волшебный-с. По моим замечаниям, вы, Прасковья Павлиновна, меня любить не желаете? *(“Горячее сердце” А. Островского).*

Ферхад. Ты безумная, ты отчаянная, ты колдунья, ты как алый цвет, как зеленый цвет, как тюльпан, как вода, как рисунок, – вот какая ты девушка!.. Если бы я не владел собой, я кричал бы во весь голос! *(“Легенда о любви” Н. Хикмета).*

Сергей. Я люблю Валю. Я ее очень люблю. (*Вале*). И я не знаю, как мне жить теперь – если ты не согласишься моей женой быть. Просто не знаю *(“Иркутская история” А.Арбузова).*

Джульетта.

Мое лицо под маской ночи скрыто,

Но все оно пылает от стыда

За то, что ты подслушал нынче ночью.

Хотела б я приличья соблюсти,

От слов своих хотела б отказаться,

Хотела бы… но нет, прочь лицемерье!

Меня ты любишь? Знаю, скажешь “Да!”

*(“Ромео и Джульетта” У.Шекспира*

*Перевод Т. Щепкиной-Куперник)*

Ленка. У тебя лицо положительного героя. Ты мог бы играть ковбоя в “Великолепной семерке”… Вообще, знаешь, ты мне нравишься… *(“Верхом на дельфине” Л. Жуховицкого).*

Цыганов. Едете со мной? В Париж? Подумайте – Париж! Маркизы, графы, бароны – все в красном. И у вас будет все, что вы захотите... я все дам... *(“Варвары” А.М.Горького).*

Васильков. Откровенность за откровенность. Вы мне сказали, что не любите меня, а я вам скажу, что полюбил вас, прежде, чем вы того заслуживали. Вы должны тоже заслужить мою любовь, иначе, я не скрою от вас, она очень легко может перейти в ненависть. *(“Бешеные деньги” А.Островского).*

Присыпкин.

Я, Зоя Ванна, я люблю другую,

она изящней и стройней,

и стягивает грудь тугую

жакет изысканный у ней.

 *(“ Клоп” В.В.Маяковского)*

Эти слова о любви сказаны разными героями, в разных пьесах, в разные эпохи, в разных обстоятельствах. Кто бы, где бы и когда бы ни говорил о любви – об этом вечном чувстве, – каждый раз это говорится по разному. Гаврила, Ферхад, Присыпкин, Васильков, Цыганов, Сергей, Ленка, Джульетта – каждый любит по своему. Васильков страдает от сознания, что Лидия не отвечает на его чувство, однако он никогда не потеряет голову и не выйдет из бюджета: дело – прежде всего! Джульетта не боится вражды родителей, она отметает лицемерную стыдливость перед охватившей ее страстью, а Ленка Волкова – практикантка-журналистка из современной пьесы стыдится говорить о любви и прикрывает свои истинные чувства иронией.

Режиссер знакомится с населяющими пьесу людьми – действующими лицами. Ему необходимо как можно ближе узнать их, понять особенности их характеров. Иногда режиссеру и исполнителю подсказывает автор в своих комментариях, как Н.Гоголь или Б.Брехт, иногда помогает автор своей биографией, как Хикмет в “Легенде о любви”. Как быть с современными пьесами? Прежде всего, нельзя ставить спектакль о колхозниках, военных, летчиках или моряках, студентах и т.д. Профессия – только предлагаемые обстоятельства для раскрытия характера человека, где бы он ни трудился. Мы бичуем не управдома или зав. отделом, а равнодушие. Оно есть не только у управдома, но и у инженера, писателя и даже у партийного или государственного чиновника. Когда-то в театральном мире существовали так называемые “ведомственные” театры при разных министерствах. Тогда в Театре Санпросвета шел “Мнимый больной” Мольера – о мнительности, “Западня” 3оля – о пьянстве. Тогда “Отелло” должен был идти в военных театрах – Отелло – генерал, Яго и Кассио – офицеры... “Бронепоезд 14-69” Вс.Иванова шел бы не во МХАТе, а в Театре Транспорта (ныне Театр им. Гоголя), что однажды и произошло.

Человек существует во времени. Перенос героев Шекспира в современную обстановку, облачение их в современные костюмы уже обсуждены и осуждены. Важно понять, что же в их характерах может заинтересовать сегодняшнего зрителя.

Современная драматургия требует не только изучения жизни, иногда актеры, ссылаясь на совершенно справедливые жизненные наблюдения и свой личный опыт, – о, это опыт! – на все случаи жизни, нивелируют видения автора, подтягивая, вернее, опуская автора до себя.

Подмена логики мышления действующего лица своей собственной логикой – вот здесь кроется одна из главных причин потери в спектакле лица автора, однообразие актерских работ.

Печальный, но не поражающий необычностью случай на репетиции шекспировской трагедии в МТЮЗе.

Молодой актер репетирует роль Ромео. Он страстен, романтичен. Он воодушевленно рассказывает о своей любви к Розолине. Все гладко. Но вот – сцена на балу. Встреча с Джульеттой – удар молнии! – и они полюбили друг друга на всю жизнь. Даже смерть не может их разлучить. И… здесь заминка. Не получается. В чем дело? Актер не понимает, как можно влюбиться на всю жизнь с первого взгляда. Он не верит шекспировской логике, которой наделен Ромео. Ему надо было бы познакомиться с понравившейся ему девушкой поближе, узнать ее взгляды на жизнь, так сказать, обстоятельнее поговорить, узнать успехи в учебе и общественной работе. Вот тогда – другое дело, можно и соединить жизни. Может получиться достаточно образцовая семья... Да, для современного человека такое поведение в жизни, в общем-то, присуще и, собственно говоря, против взглядов этого актера особенно возражать не приходится. Но это его логика, а не Ромео. (Он эту роль так и не сыграл.)

Как часто актер, исполняющий отрицательную роль, всячески демонстрирует свое несогласие с логикой своего персонажа, как бы подмигивая зрителю, указывая не неверный образ мыслей персонажа. И почему-то потом удивляется, получив критические отзывы в свой адрес.

Итак, постижение лица автора начинается тогда, когда режиссер может разговаривать с действующими лицами – если бы они оказались рядом с ним – на одном языке, с взаимопониманием. Это и определит дальнейшую работу по распределению ролей – одно из самых серьезных испытаний в многотрудном процессе формирования замысла. Новое прочтение пьесы начинается прежде всего с принципиального распределения ролей, основанного на острой современной мысли. Идея, сверхзадача спектакля прежде всего через человека. Только свое, я бы сказал, влюбленное видение режиссера, особенно, если герой – наш современник, глубокое проникновение в суть его мыслей, чувств, метаний – основа понимания образа. “Авторский человек” – так назовем персонаж пьесы – начинается с его глаз: как он смотрит на мир, что он видит и как выражает свое видение. Взаимоотношения героя с другими действующими лицами, со всем окружающим миром, речевая характеристика, пластика – мизансцена тела, характер темперамента, паузы во время пребывания на сцене – зоны молчания, внутренние монологи – все богатство современного актера, требующее отдельного серьезного разговора и не являющееся предметом сего труда – направлено на выявление замысла в данной пьесе, данного автора.

Заложен первый камень в здание замысла.

Как спокойно жилось в театре в прошлом, ХХ-м, и особенно в позапрошлом веках – сразу становилось ясным, что ставим: драма, водевиль, мелодрама, даже трагедия! В жанре автор – драматург ярче, определеннее всего выражает свое лицо, свое видение мира. В определении жанра особенно мощно выявляется и индивидуальность режиссера, его творческое своеобразие.

Новое время – новая литература – не терпят простых и ясных жанровых разграничений – “исторически устойчивой формы композиционной организации художественного произведения” – как написано о жанре в эстетическом словаре. Самая примечательная черта нового искусства – это взрыв старых жанровых определений. И идет это от миропонимания.

Казалось бы, и Константин Симонов, и Владимир Астафьев, и Юрий Бондарев пишут о войне. И каждый раз война предстает пред нами по новому, в новых героях, в новых жанровых решениях. Особенно интересно то, что все они воспринимают прошедшие события через романтическую призму воспоминаний. И у всех разное качество романтики. Симонов больше видит войну как тяжелый и ответственный ежедневный труд, Астафьев – через трагические краски, Бондарев – философски осмысливает рождение новых характеров, рождение нового поколения. Ему близка судьба молодых людей, только что, почти со школьной скамьи, пришедших на фронт. Все трое, а есть еще прекрасные писатели, как, например, Борис Васильев, прекрасно знают быт войны, подробности и каждый в своих произведениях отражает иные черты военного быта, иные подробности.

Как хорошо, когда автор сам расшифровывает свое авторское понимание жанра. Алексей Арбузов “Этот милый старый дом” назвал – водевиль-мелодрама. Владимир Маяковский на вопрос, почему он назвал “Баню” драмой, сказал: “А это чтоб смешнее было, а второе – разве мало бюрократов и разве это не драма нашего Союза?” Стоит задуматься, почему прозаическое произведение Н.Гоголя “Мертвые души” названо автором поэмой, а “Евгений Онегин” Пушкина – роман? Казалось бы, все наоборот! Украинский драматург М.Стельмах определил жанр “Заколдованного ветряка” как “трагедию – гимн людям, для которых не зря светило солнце”.

“Что такое “Бег”? – спрашивает известный писатель В.Каверин, имея в виду жанр пьесы М.Булгакова. То перед вами психологическая драма, то фантасмагория, почти выпадающая из реальных представлений об окружающем мире. Может быть, вернее всего было бы назвать это произведение сатирической трагедией или комедией? Непостижимую игру ведет жизнь с людьми, оторвавшимися от родной земли. Комическое в этой игре вдруг оборачивается трагедией, а сквозь неподвижную маску медленно сходящего с ума палача проглядывают человеческие черты, в которые вглядываешься с неподдельным волнением.”

Л.Зорин – “Добряки” – интеллектуальный водевиль.

Н.Лесков – “Очарованный странник” – житейская драма-комедия.

А сколько возникает разновидностей внутри, казалось бы, простого и ясного жанрового определения: комедия драматическая, эксцентрическая, лирическая, комедия положений, характеров, народная, грустная, ироническая, философская, пародийная, приключенческая, трагикомедия... Драма психологическая, романтическая, сатирическая, политическая, героическая...

Очень популярным стало неожиданное взаимопроникновение: вдруг в сатирической комедии – глубоко человечная грусть, в исторической драме – вполне современные мысли и чувства, в легкомысленной комедии – серьезные философские проблемы.

И все же режиссеру мало авторских определений жанра, тем более, что он чаще всего сталкивается с общими и мало чего говорящими его уму и сердцу словами. “Героическая комедия” – пишет драматург, как бы предупреждая зрителей, что его произведение отнюдь не рассчитано на то, что зрители будут смеяться до упаду, а требует патетических интонаций. “Лирическая комедия” – пишет другой, надеясь, что этот подзаголовок объяснит, а может быть, даже оправдает приблизительность характеров, сентиментальность ситуаций, включение песен и голубого света. Режиссер определяет свое отношение к событиям, происходящим в пьесе, свое, личное, пристрастное, выраженное затем в конкретных сценических формах. Только через отношение к жизни, следовательно – к фрагменту жизни, схваченному в пьесе, выразится жанровое решение спектакля. Нужно изобрести свой жанр!

Его не обязательно ставить на афишу, он должен в одиночестве режиссера, работающего над замыслом, дать эмоциональный и образный толчок, дающий свой оттенок известному в заглавии пьесы жанру.

Николай Погодин назвал “Поэму о топоре” “пьесой в трех действиях с прологом и эпилогом. А режиссер Алексей Дмитриевич Попов назвал спектакль в Театре Революции патетической комедией. Такой жанр придал пространству масштабность, монументальность конструкции, приподнятость музыкального, скорее шумового, оформления, жанровые зарисовки, сочные и яркие – комедийность.

Г.А.Товстоногов определил жанр “Мещан” – трагипошлость.

Английская актриса Элен Терри назвала целую серию английских пьес драмой чашки и блюдца.

Вс.Э.Мейрхольд ставил “Свадьбу Кречинского” А.Сухово-Кобылина как социальную мелодраму.

Г.Козинцев ставил своего “Короля Лира” как “дьяволов водевиль”.

Ю.Завадский свой лучший спектакль последних лет “Петербургские сновидения” по Ф.Достоевскому” трагипророческим балаганом”. Л.Вивьен переделил жанр “На дне” как романтически-философскую трагедию.

Чарли Чаплин называл свои фильмы “драммедиями”.

Дж.Стрелер определяет жанр “Вишневого сада” как “водевиль-трагедия, – комедия – фарс – драма.” Он говорил: “В этой совокупности все то, что кажется мне все более грандиозным, все более совершенным, все более насыщенным смыслом при всей своей видимой простоте, и, я бы даже сказал, невинности”.

От изобретения своего жанра рождается распределение ролей, проводится работа с художником и композитором, определяется стилистика пластики и мизансценирования. От отношения к событиям – темперамент будущего спектакля, страстность решений.

Разное отношение к героям менят жанр. “Горячее сердце” А.Островского в крохотном молодом Московском Областном театре драмы мы решали как народную романтическую комедию, площадную игру в духе “Царя Максимилиана”. На первый план вышли не “темное сонное жадное царство”, а вольнолюбивая Параша. На первый план вышел богатырь, стесняющийся своей силы Гаврила, мудрый Силан, талантливый умелец и выдумщик Аристарх. Сложилась сплоченная боевая команда, успешно борющаяся с Хлыновым, Курослеповым, Градобоевым. Гаврила очень сильный, он даже руку подает очень осторожно, чтобы не причинить боль, он весь в мечте о любимой, в песне. Но когда в последнем действии Параше угрожает опасность, он набатом поднимает соседние деревни, вся округа гудит от возмущения. Гаврила врывается во двор Курослепова с вестью о похищенной Параше, он предстает, как вождь народного восстания! Тогда выбор Гаврилы женихом закономерен для Параши и звучит как победа горячих сердец. В спектакле звучали вольные народные песни: “Жили двенадцать разбойничков и Кудеяр атаман”... Актеры очень полюбили песню Некрасова (а мы думали, что это народная) “Меж высоких хлебов затерялося небогатое наше село...” Потрясающая песня! И вместе с тем, не говоря уж о шедевре МХАТа, “Горячее сердце” имеет еще ряд правомерных сценических жанровых решений пьесы.

Определение режиссером жанра – это обогащение материала пьесы своим жизненным опытом, ощущением современности. Каждое время находит в классическом произведении нечто свое, ранее находившееся в тени. Даже бессмертный Шекспир, вернее, именно бессмертный Шекспир грандиозностью своих масштабов дает возможность проявиться многим точкам зрения, жизненным позициям.

“Ромео и Джульетта” – хрестоматийное произведение о трагической любви, приобретает разные тональности, даже разные жанры, отнюдь не огрубляющие, не искажающие замысла драматурга.

В постановке Алексея Дмитриевича Попова (Театр Революции, 30-е гг.) трагедия прозвучала как рассказ об исторических событиях – ломке феодальной старины и мощно заявляющих о себе представителях Ренессанса. Спектакль был и историческим, и современным, он даже был посвящен комсомолу, молодежи! Мысль, пробивающаяся через замшелость средневековья, звучала остро и темпераментно. Ромео – М.Астангов был не столько любовником, сколько бойцом, мыслителем. Недаром критики называли его молодым Гамлетом.

Постановку С.Радлова в Ленинграде (30-е г.г.) можно было принять за первоисточник трагедии – итальянскую новеллу Бьонделло, в которой стремительность сюжета не оставляла времени и места для философских раздумий. Монтекки и Капулетти были расчетливы, заняты своими делами. “Буржуазная трагедия” – так в кулуарах называли спектакль.

В спектакли А.Эфроса (Драматический театр на Малой Бронной 80-е г.г.) юные герои пришли не столь бездумными и опрометчивыми. Они знали правду о своем времени, знали его ожесточенность и почти примирились с ним. Накал их страсти, лишенный псевдоромантических покровов, пределен, их жизненные позиции – максималистские. Суровость решения, чистота характеров очищали сердца и говорили о невозможности компромиссов. Современное, острое решение.

Возможны и другие решения. В спектакле МТЮЗа (1964г.) нас волновало, что трагедия Ромео и Джульетты, вражда Тибальта и Меркуцио возможны и сегодня. Расизм, фашизм пострашнее враждующих стариков Капулетти и Монтекки. А любовь и счастье приходится защищать не только от опасностей войны, но и от безверия, цинизма, равнодушия. Главное не в конфликте отцов и детей, не вражда стариков с молодежью, а вражда внутри поколения, конфликт среди молодежи, вражда мировоззрений. Есть молодежь весны человечества, будущего, а есть реваншисты, фашистские молодчики. Они никогда не видели Гитлера в лицо, но живут его мыслями, они по завету Гитлера “лишены совести” – освобождены от всего человеческого, им чуждо проявление любого свободного человеческого чувства. Страшное тем и страшно, что отравляет и молодых. У Ромео, Джульетты, Меркуцио, Бенволио есть враги – Тибальт, Парис и они страшнее стариков. Смерть Меркуцио обычно трактовалась как нелепость вражды, но если он заступается за право Ромео и Джульетты на свободную любовь, тогда его смерть закономерна, потому что он умирает как боец в сражении двух миров.

Для МТЮЗа этот спектакль по жанру считался политической молодежной трагедией.

Жанр решает актерскую манеру – интонацию рассказа. Определяется природа чувств, – определение Г.А.Товстоногова. Она чрезвычайно разнообразна, и в подготовительном периоде режиссер стремится понять, в каком направлении будет строиться репетиционная работа. А.Д. Попов, когда только начал репетиции “Давным давно” – пьесы о Надежде Дуровой – вызвал концертмейстера для создания атмосферы поэтического и музыкального спектакля.

“Декамерон” потребовал другого репетиционного настроя: вот где было раздолье шутникам – анекдоты, случаи из жизни самого невероятного свойства. А мне, режиссеру, нужно было не дать уйти предлагаемым обстоятельствам чумы, трагизма атмосферы, с которой борются те люди, люди, которые противостоят унизительному страху, растлевающей боязни близкого конца.

“Верхом на дельфине” Л.Жуховицкого посвящена журналистам, ее герои не так уж хорошо знакомы актерам. В одном из рассказов автора мы натолкнулись на такую фразу: “Хорошо это или плохо, не знаю, – но время приучило нас решать свою судьбу и прочие дела на ходу, на автобусной остановке, в курилке между двумя затяжками”. Основой спектакля стало постоянное движение повседневной жизни. Ключ к определению жанра дала сцена из 2-го акта. Друг журналиста Королева, героя пьесы, Володя смертельно болен. Болезнь крови коварна. Она затаилась где-то в глубине и ждет момента для нанесения последнего удара. Несколько больных, находящихся в больнице вместе с Володей, с разрешения молодого врача Антона, устроили в одном из пустых кабинетов вечеринку. “Для поднятия тонуса”, – сказал Антон. Здесь Володя, к которому пришла любимая женщина, Нина, (вечеринка устроена по поводу дня ее рождения), еще одна больная с мужем, Антон с девушкой и, конечно, Королев.

Начинается “мероприятие” с “водевильно-таинственного” прохода врача, организовавшего незаконную вечеринку. Участники празднества провозят по больничному коридору операционную каталку, на которой установлен целый ужин – утка, салаты, бутылки, фрукты. Тут же лежит аккордеон и все это покрыто простыней, как будто везут больного. Как зрители догадываются о том, что произойдет, – непонятно! Но сразу на провоз каталки возникают аплодисменты. Смешно! Идет обычная вечеринка с поцелуями, анекдотами, песенками, танцами. Обаятельно! Забыто, что действие проходит в больнице. И финал сцены – прощание. Здоровые гости остаются, а больные уходят: медленно поворачивается круг, увозя в темноту коридора обреченных на смерть. Лопается в руках Королева воздушный шарик, подарок одной из больных.

Я долго не начинал репетировать сцену. Вот уже близятся генеральные, а я все не назначаю репетицию. Актеры, некоторые заняты только в одном этом эпизоде (правда – очень выигрышном!) стали бунтовать, требовать, а я упорно сопротивлялся. Наконец, когда невозможно было еще оттягивать, буквально за день до генеральной, мы вызвали всех занятых на репетицию. Весь реквизит и оформление – каталка, угощение, аккордеон, белые халаты и т.д. – на месте. Сцена в спектакле занимала 20 минут. Репетиция продолжалась 40 минут. Актеры были внутренне готовы. Если бы они начали репетировать с самого начала, то получилось бы два варианта: или разыграли бы веселенький водевиль, растянувшийся надолго, или, наоборот, – стали бы играть смерть, неизлечимую болезнь. Сцена стала любимейшей в спектакле – драма выявлена “мимоходом”, между прочим, не став ни водевилем, ни драмой, а – жизнью. Угаданной природой чувств.

Все-таки жаль, что некоторые жанры ушли из театра. Опозоренная, несчастная мелодрама, которая в свое время исторгла неимоверное количество слез у зрителей! Стоит ли так попирать ее ногами? Ведь мелодрама включает в себя и элементы комедии, психологизма, приближающие ее к сегодняшнему мироощущению. Мелодрама обращается к чувству зрителей, и этим она всегда будет сильна и привлекательна для них.

Она требует ответных чувств. В ней сталкиваются друг с другом сильные характеры, не идущие ни на какие компромиссы ни в добре, ни в зле. Благородство и злодейство всегда возвышены и приподняты над бытом.

Ф.Н.Каверин говорил, что мелодрама – мрачный водевиль, а водевиль – веселая мелодрама. Они сродны предельностью и открытостью чувств и действий. Они одинаково пленяют и демократического зрителя и эстетов. Впрочем, любого зрителя, потому что сильные чувства близки всем. И снобы плачут, когда умирает Маргерита Готье, она же Травиата. Когда Вл.И.Немирович-Данченко поставил “Травиату” в своем музыкальном театре, то он на вопросы любопытных корреспондентов, чем вызвана постановка этой сентиментальной оперы, ответил: “Это гениальная сентиментальность. И она нужна людям, потому что очищает мысли и чувства”.

Процесс поисков точного жанрового решения чрезвычайно увлекателен. Можно определить его словами мудрого режиссера и актера С.М.Михоэлса: “Жанры, открываемые авторами, как новые земли”. Да, новые миры, новые герои, новые земли, новые жанры. Решение жанра – еще шаг к рождению режиссерского замысла.

Оставляю за скобками как само собой разумеющийся событийный анализ пьесы. Это уже стало фундаментом (или азбукой) работы, без него не обойтись. Но для меня есть еще один манок в движении к замыслу: определение главной сцены. Такой сцены, без которой спектакль не сможет пойти. То есть, конечно, сможет, но это будет уже не мой спектакль, а никакой! Может человек жить без одной ноги, руки, даже без двух! А вот без сердца – несмотря на все эксперименты с искусственными – не получается! Может ли “Гамлет” идти без сцены с могильщиками? Неполноценно, но может. Впрочем, мы видели и не такие варианты с безответным Шекспиром. А без “Быть или не быть” – не может! Даже в украинском “Гамлете” режиссера А.Жолдака, лишившего пьесу всяких признаков литературного произведения и оставившего лишь две-три страницы текста, пришлось вставить монолог, хоть и по радио на фоне шумной массовой сцены. Без сцены одалживания денег обманутой неверным любовником вдовы Юлии Тугиной у богача Прибыткова (“Последняя жертва” А.Островского) – мы не поймем унижения Юлии и грязной интриги, затеянной ее благодетелем.

В американском фильме по роману Кизи “Полет над гнездом кукушки” (в русском переводе пьеса шла под названием “А этот выпал из гнезда”) режиссера Милоша Формана сцена вечеринки в психиатрической больнице была концентрацией всего дурного, порочного, что есть в человеке. Невольно начинаешь сочувствовать медицинской сестре Крысчед в ее борьбе со строптивыми неформальными пациентами. В Театре им.Гоголя в этой сцене увидели освобождение человека от злой подавляющей власти. Главная сцена – надежда на иную жизнь, вера в добро. Ради этой сцены я ставил спектакль. В театр часто приходили зарубежные режиссеры; они удивлялись, как можно изменить в пьесе все, ничего не меняя – по тексту – лишь через взаимоотношения людей, увиденных с иной стороны.

Что же такое режиссерский замысел?

Сверхзадача, мысли о звучании спектакля сегодня, выявление конфликта, размышления о природе характеров и страстей. Но не только это. Режиссерский замысел – это образное понимание идеи пьесы, представление о сценической форме, ее выражающей. Тут решает умение режиссера увидеть будущий спектакль так, как композитор слышит свою будущую симфонию, художник видит свою будущую картину.

Замысел – это направление главного удара. Когда он определен, режиссер, как настоящий полководец, должен учесть все реальные возможности для выполнения своей задачи. Старая истина – нельзя ставить “Грозу” без наличия в труппе актрисы трагедийного темперамента на роль Катерины, осуществляя с небольшим коллективом постановку “Оптимистической трагедии”, для решения массовых сцен надо найти свой “фокус”, скрыть малочисленность массовок, не снимая ощущения масштабности; на сцене без высоты и глубины нужно дать зрителю почувствовать просторы полей и масштабы заводов. Роль Ромео с актером “Икс” должна решаться иначе, чем с актером “Игрек” и т.д.

Рождение замысла спектакля у каждого режиссера в каждом спектакле происходит по разному. И это естественно, так как живой творческий процесс нельзя втиснуть в какую-то раз и навсегда найденную схему. Можно сразу ощутить, “увидеть” спектакль в целом и на последующих этапах работы обогащать, развивать увиденное при первом прочтении пьесы. Можно увидеть только часть спектакля, деталь, которая наиболее точно раскрывает мысль.

А.Дикий, например, приступив к работе над “Тенями” М.Салтыкова-Щедрина, нашел образное решение спектакля, “увидев” сидящего в кресле не героя, а его вицмундир, повешенный на спинку. Так через деталь тонко выразилось содержание пьесы – мир теней, где ходят и вершат судьбы людей пустые вицмундиры. Эпизод определил ключ к решению всего спектакля.

Нельзя говорить о том, что замысел режиссера должен складываться из таких-то и таких-то элементов. И не надо стремиться в своей предварительной работе определить круг традиционных вопросов и ответов.

Надо научиться “видеть” пьесу в ее сценическом будущем.

Замысел рождается от вдохновения. Кстати, это слово затаскано дилетантами, прикрывающими им нежелание трудиться. Но вот что сказал К.Паустовский в книге “Золотая роза”: “Вдохновение – это строгое рабочее состояние человека, душевный подъем, не выражается в театральной позе и приподнятости”. “Золотая роза” представляется мне одной из самых необходимых режиссеру книг. Она – вдохновенная поэма, построенная на математически точных расчетах о творчестве и его законах, если можно говорить о законах, устанавливаемых художником для самого себя. Истинная режиссура, как профессия познания, видения мира родственна писательской. Поэтому так радостно близки каждому режиссеру слова К.Паустовского о замысле:

“Замысел – это молния. Много дней накапливается над землей электричество. Когда атмосфера, насыщена им до предела, белые кучевые облака превращаются в грозные грозовые тучи, и в них из густого электрического настоя рождается первая искра – молния... Замысел так же, как молния, возникает в сознании человека, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которая требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотический мир рождает молнию – замысел... Если молния – замысел, то ливень – это воплощение замысла. Это стройные потоки образов и слов”.

Мне могут возразить, что процесс творчества писателя, создающего свое произведение на основе собственного представления о жизни, отличен от творчества режиссера, обязанного кроме личных знаний и опыта учитывать еще понимание жизни автором пьесы. Можно ли говорить о замысле режиссера, если этот замысел был у драматурга и дан режиссеру в пьесе? Но разве режиссер не является автором сценического произведения – драмы, трагедии, водевиля, памфлета? Именно тогда, когда режиссер обедняет свою роль автора, опускаясь до простого иллюстратора, тогда и возникают серые, обезличенные спектакли.

Поскольку основой всякого спектакля является пьеса – литературное произведение, оно, конечно, должно лежать в основе образа спектакля. Точный образ спектакля возникает лишь в результате глубокого постижения, верного понимания замысла драматурга, идеи пьесы, характеров героев, конфликта, стилевых особенностей, жанрового решения – лица автора.

Не каждая пьеса, даже очень интересная, может увлечь любой театр, способна зажечь режиссерское воображение, заставить “заболеть” ее мыслями, заставить мучиться от нетерпеливого желания придать увиденному через пьесу миру свое конкретное выражение. Поэтому очень важно для рождения художественного образа спектакля, для создания органического образного его строя не только выбрать актуальную, популярную пьесу, а главное, найти “своего драматурга”. “Свой драматург” – это не обязательно пишущий пьесу специально для данного театра. Своим драматургом может стать и Горький, и Шекспир... Важно, чтобы театр почувствовал, что именно данный писатель поможет наиболее полно выразить волнующие коллектив идеи, что проблемы, которые театр хочет поставить перед своим зрителем и решить вместе с ним, заключены в пьесах именно этого драматурга.

Первый толчок режиссер получает от встречи с пьесой. Как волнующе это первое свидание! Как трудно и как важно найти такую пьесу, во время чтения которой хотелось бы воскликнуть: “Да ведь это то, о чем я хотел говорить, то, что мучает, волнует меня!”

Самое страшное, когда идея пьесы для режиссера становится чем-то литературным, отвлеченно публицистическим, хоть и совершенно правильно и ясно сформулированным понятием. Идея только тогда может оплодотворить замысел режиссера, а затем и самый спектакль, когда она приобретает характер личной заинтересованности режиссера в событиях, составляющих суть пьесы. Герои – лично знакомые друзья и враги, события – происходящие на глазах. Помните, как Бальзак переживал смерть отца Горио, или Флобер чуть не потерял сознание вместе с Эммой Бовари? Эта личная заинтересованность возникает при зараженности авторским материалом, при ощущении событий пьесы как событий жизни, в которые режиссер должен активно вторгаться.

Не может быть сценического произведения без борьбы, столкновения мировоззрений, характеров, страстей. И эта борьба должна пронизывать каждую секунду сценического времени. Ощущение сценического действия как непрерывной борьбы всегда в основе будущего композиционного построения спектакля, раскрывающего идею не в формулировках, а в самом дыхании, биении пульса героев.

Классический пример образного ощущения идеи спектакля – слова Вл.И.Немировича-Данченко о постановке “Анны Карениной”: “Это – Анна, охваченная страстью, их цепи – общественные и семейные. Красота – живая, естественная, оплаченная естественным же горением, и красивость – искусственная, выдуманная, порабощающая и убивающая. Живая, прекрасная правда – и мертвая импозантная декорация. Натуральная свобода и торжественное рабство. А над всем этим, вокруг всего, в глубине всего – трагическая правда жизни.

И хотелось бы дать сразу с первым же занавесом этот фон, эту атмосферу, эти освященные скипетром и церковью торжественные формы жизни – княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на глаз и на ухо. И на этом фоне, или, вернее, в этой атмосфере, – потому что и Анна и Вронский сами плоть от плоти и кровь от крови этой атмосферы, – пожар страсти. Анна с Вронским, охваченные бушующим пламенем, окруженные со всех сторон, до безысходности, золотом шитыми мундирами, кавалергардским блеском, тяжелыми ризами священнослужителей, пышными туалетами полуоголенных красавиц, фарисейскими словами, лицемерными улыбками жреческой нахмуренности, тайным развратом во всех углах этого импозантного строения”.

В 30-х гг. меня ошеломил спектакль “Травиата”, поставленный Вл.И. Немировичем-Данченко в музыкальном театре его имени. Сцена представляла собой площадку театра, в котором выступала Виолетта. Она окружена ложами, в которых сидят представители “света”, общества, которое решает судьбу актрисы. В первом акте театр полон, в ложах дамы в вечерних туалетах, мужчины во фраках, на алом бархате перил лож лежат букеты цветов, приготовленных для актрисы, бинокли, перчатки, программы, коробки конфет. Но постепенно, с развитием драматических событий, ложи пустеют: уже видны кресла. И, наконец, финал – опустели ложи, только на перилах одной трагически выглядит забытая перчатка, в другой – смятая программка. И на площадке – обреченная Виолетта.

Вл.И. Немирович-Данченко рассказывал, что замысел такого спектакля-концерта возник на юбилее некогда знаменитой певицы, “позволившей себе” полюбить простого, “не из света” человека, ответившего ей презрением. Отсюда родилась трагическая интонация спектакля.

Внимательно ли вы прочли пьесу? Знаю, что такие мастера, как Ф.Н. Каверин, А.М.Лобанов, великий итальянский режиссер Дж.Стрелер переписывали пьесу от руки. Федор Николаевич, ставя достаточно известную пьесу “Без вины виноватые”, переписывал ее от руки три раза! И каждый раз открывал для себя нечто новое.

Николай Михайлович Горчаков, режиссер МХАТа, прошел школу Евг. Вахтангова, ставил спектакли под непосредственным руководством К.С.Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Его театральная жизнь с юного возраста была озарена трудами великих мастеров. Когда он занимался с нами, студентами режиссерского факультета ГИТИСа, при разборе наших режиссерских экспликаций готовящихся постановок, то требовал точного знания ремарок, составляющих конструкцию, каркас спектакля. “Не ленитесь! Режиссер должен быть бухгалтером – у него существует точная опись его инвентаря: сцен, оформления, реквизита”.

Самое интересное, что именно таким методом работал и Стрелер. Вряд ли он мог обмениваться опытом с Горчаковым, Кавериным и другими нашими учителями и коллегами.

Вот схема, по которой строилась работа режиссера.

Точное определение всех мест действия. Где больше проходит действие – на природе, вне помещений или в интерьере.

Определите чередование сцен – это поможет найти ритм действия. Список мест действия рождает у режиссера подход к решению спектакля, к образному замыслу.

Часто режиссер вычеркивает ремарки из литературного варианта пьесы, даже не пытаясь разобраться в их существе. “Творческой личности” даже оскорбительно читать ремарку: “входит”, “уходит”. Что ж, это режиссер не может понять сам? Ремарку нужно оживить, наполнить содержанием, образным действием.

Перечень мест действия вовсе не обязателен для точного воплощения в спектакле, но именно оно заставляет задуматься о композиции, единой установке или условном решении.

Мне, например, стало обязательным определение главной сцены спектакля. Она – отправная точка моей работы. Где сердце живого организма спектакля? Я видел не менее 30 спектаклей “Гамлета” – достаточно известного произведения. И каждый раз с волнением ожидал главной сцены – монолога “Быть или не быть”. По тому, как решался монолог, я по настоящему понимал суть спектакля.

Вспоминаю далекий 33-й год – театр им.Евг.Вахтангова – спектакль режиссера и художника Николая Павловича Акимова, вызвавший бурю протестов и восторгов, заклейменный ярлыками формализма, натурализма и еще каких-то “измов”. “Быть или не быть” – об этом рассуждал Гамлет – коренастый крепыш, сидящий на грубом табурете в дворцовой кухне, облокотившись на пивную бочку, держа в одной руке кружку с пивом, в другой – бутафорскую корону, оставшуюся от приехавшей актерской труппы. Здесь идет настоящий детектив – борьба за корону. Спектакль напряженный, темпераментный, наполненный сочными фламандскими красками, не лишенный философии, жизненной мудрости.

“Гамлет” в Александринском театре. Кинорежиссер Г.Козинцев поставил героя на фоне крепостных ворот – стены из огромных бревен и на них Гамлет был, как на распятии. После мы видели Гамлета в его кабинете, в котором статуя Ники Самофракийской, глобус, Гамлет – человек Возрождения. Тот же Г.Козинцев в фильме “Гамлет” привел Гамлета на берег моря, он устремляет взор куда-то вдаль, и на фоне бушующих волн мы слышим монолог “за кадром”.

В лондонском театре “Русалка” Гамлет сходил со сцены, проходил в центр зрительного зала, садился на ступеньки среди зрителей, обращался к ним с волнующим его вопросом: “Быть или не быть?” – И ждал ответа от своих друзей, которым он доверял. Я уверен, что 99,9 % зрителей знали монолог наизусть и, тем не менее, я был потрясен вниманием, с которым они его слушали.

В спектакле Николая Павловича Охлопкова Гамлет – юный Михаил Казаков – произносил монолог в одной из клеток-камер Дании-тюрьмы. Игравший после него актер просто выходил на просцениум и произносил его традиционным способом. Можно продолжать: Гамлет – мученик, Гамлет – боец, жизнелюб, философ, Гамлет – в форме эсэсовца-штурмовика, Гамлет – гуманист, Гамлет – романтик, Гамлет – современный хиппи, Гамлет в джинсах, герой скандинавских саг, средневековый воин... боже, сколько же их! И каждый раз – зерно образа в монологе.

В спектакле “Берег” по роману Юрия Бондарева два пласта времени: наши дни и воспоминание о Великой Отечественной войне. Герой писателя Никитин встречается с Фрау Герберт, и они вспоминают о судьбе, столкнувшей их в последние дни войны – юных лейтенанта и немецкую девушку Эмму. Что “главнее” – встреча на войне или в мирные дни? И оттого, что нельзя отдать предпочтение чему-то одному, родилась главная сцена спектакля, определившая его успех у многих людей, прошедших тяжелые военные испытания. Главной стала сцена одновременного слияния прошлого и настоящего. Молодые в комнатушке дома, разрушенного артиллерией, и пожилые – в ресторане. Вернее, где были эти пары, не имело значения: они были освещены отдельными лучами света и вспоминали, вспоминали, вспоминали каждую фразу, каждое движение, перебивая друг друга, начинали одни, а продолжали вспоминать другие. Только если у молодых чувство было сегодняшним, сиюминутным, то пожилые вспоминали через пелену прошедших лет, может быть, даже с грустной иронией о прошлом. Помню, как автор, увидев на репетиции эту сцену, не бывшую в первоначальном варианте пьесы, не мог удержаться от слез: “Ведь это я про себя писал!” Пьесу ставило большое количество театров, и все взяли это решение в свои спектакли.

Судьба будущего спектакля решается именно в дни, когда еще репетиции не начались – режиссер готовится к работе.Очень интересно пишет о таком периоде Г.Товстоногов: “Мне кажется, что режиссеру в процессе рождения замысла (а не его воплощения) не нужно отказываться от “кинематографического”видения будущего спектакля”. Мы должны видеть события и людей пьесы в движении, широком охвате жизни, не стесняя себя на этом этапе мышления рамками сценической коробки.

Ход наших мыслей должен зависеть не только от возможностей театра, но и от других смежных видов искусства, в первую очередь от литературы и кинематографии. Для себя я сформулировал это так: способ мышления – кинематографический, средства воплощения – театральные”.

Что же такое – увидеть будущий спектакль? Это означает, что режиссер представляет себе фрагменты иной жизни, абсолютно реальной, только иной – авторского мира, авторских людей. А.Лобанов говорит, что он пишет роман на основе спектакля, другие режиссеры говорят, что им помогает видение другой жизни, как в кинофильме, который режиссер снимает на основе пьесы. И в том, и в другом случае нужно не сдерживать себя ни сметой, ни актерским составом – приглашай кого хочешь, трать сколько угодно денег, строй в воображении любые сложнейшие конструкции! А.Д.Попов говорил, что нужно нафантазировать на миллион, тогда в спектакле получится на тысяч десять. “А если ты будешь сдерживать себя и нафантазируешь на десять тысяч, то и получится у тебя на рублей сто!” Блистательно соединял остроту замысла с логической последовательностью Алексей Денисович Дикий. Сейчас уже давно забыта пьеса некогда популярного комедиографа Константина Яковлевича Финна “Вздор”. В начале тридцатых годов ее выпустили два московских театра: Театр им.МГСПС (ныне Театр им. Моссовета), и Театр им. ВЦСПС, ликвидированный без всяких причин и объяснений в 36-м году, помещавшийся там, где находится театр “Современник”. Первый спектакль (режиссер А.Винер) был лирическим и светлым, тема “Вздора” была решена со снисходительной улыбкой: весна, обозначенная автором в ремарке, передана художником Б.Волковым через грандиозной красоты аппликативную сирень, занимавшую задник. Свидание инженера Ногтева со Звонковой, в которую (как ему казалось) он влюблен, проходило в очаровательном уголке прекрасного парка на берегу Москва-реки, под сенью этой самой вышеупомянутой сирени, под аккоманемент чудесного вальса. “Весна до самого неба!” – восклицал Ногтев, упиваясь своим счастьем. Так было в спектакле Театра МГСПС.

Когда в руководимом им Театре им. ВЦСПС Алексей Денисович Дикий посмотрел сцену Ногтева и Звонковой, он потребовал ее доработать, вернее, переработать, доводя любовное свидание до трагического накала сцены у балкона в “Ромео и Джульетте”. “Но ведь это комедия!” – воскликнули актеры и режиссер, сдававший свою работу худруку. Дикий, не пускаясь в объяснения, повторил свою просьбу (уже в приказном тоне), запретил появляться на сцене, пока он будет репетировать с массовкой, к которой он и приступил.

Художник А.Босулаев тоже показал на сцене весну, только очень раннюю, мартовскую, когда снег еще не сошел до конца, на голых сучьях деревьев только еле заметны набухающие почки. Но все же весна! Воскресный вечер. “Чистые пруды” (бульвар около театра) полны народа: няни с детскими колясочками и вокруг них поклонники – солдаты, пожарники (даже в касках!), пенсионеры, играющие в козла, бульварная шпана, тусующаяся вокруг пахана в капитанке (автор этих строк бегал в этой группочке, изображая малолетнего будущего преступника). Звуковая какофония: баян, гитара, особо выделялась появившаяся “Мурка”. Все “сидячие места” на скамейках заняты, и когда сюда приходят влюбленные, ищущие уголок любви, Ногтев и Звонкова, им негде присесть, кроме одной скамейки. Тут-то был приготовлен главный режиссерский сюрприз: за скамейкой находится общественная уборная, бывшая в моде в те годы, а в Парижских окраинах существует и по сей день: круглая железная будка с двумя входами “М” и “Ж”. Будка не фундаментальна – из ее стенок видны верхушки голов, а снизу – ноги посетителей. Совершенно обалдевшие актеры вынуждены были сесть на эту скамейку, чтобы как-то сохранить режиссерский рисунок в новой трактовке Ромео и

Джульетты. Еще в застольных репетициях актеры жаловались, что в сцене мало текста: только начинают говорить, как возникает пауза и надо начинать все сначала. Актеры – ничего не поделаешь – начали сцену, а в это же время по знаку Алексея Денисовича в этот туалет вбегали изнемогающие прохожие, через короткие промежутки времени медленно, облегченно выходили наружу. Хорошие актеры с хода поняли замысел режиссера и стали “рвать страсти в клочья”. Чем темпераментнее шло объяснение влюбленных, тем сатиричнее звучала вся сцена, разоблачающая с беспощадной злостью мещанский вздор, которым переполнена голова хорошего и умного человека, заблудившегося в своих чувствах. Это было образное решение сцены, точное раскрытие идеи через мизансцену. На беседе с труппой Алексей Денисович рассказал, что замысел родился от наблюдений за жизнью на Чистых прудах и, главным образом, от его впечатлений от фильмов и эстрады тех лет. “Эта пошлость не вздор, а смертельная опасность!”

Занимаясь “бухгалтерией” при подготовке к “Ромео и Джульетте” в МТЮЗе, я увидел, как перечень сцен, вобщем достаточно понятный и логичный, наталкивался на мешавшую моим первоначальным планам сцену в келье брата Лоренцо, в которой вообще ничего не происходило – никакой исповеди, на которую он приглашал влюбленных, ни движения в сюжете. К тому же выяснилась интересная деталь, не удивительная для тех лет – спектакль ставился в начале 60-х годов: ни молодые актеры, ни сравнительно (в те годы) молодой режиссер не знали, что такое исповедь, как она проходит и т.д. В тексте пьесы достаточно точно указано “келья брата Лоренцо”. Впрочем, нам известно, что ремарок Шекспир не писал, а они появились гораздо позже. Следовательно, нужно изучить проблему. К тому же режиссеру не хватало “счастливой сцены”, решительного противопоставления всем “темным силам” – Тибальтам, вражде родителей и т.д. Опять же бдительная бухгалтерия сигнализировала непорядок: между первой встречей на балу и знаменитой сценой на балконе следует уже прощание – и между ними – лишь крохотная сцена в келье. А она уж совсем не заслуживает внимания – в ней в основном говорит один Лоренцо, причем не такие уж интересные слова. Сцена явно не нужна, надо ее вымарать, но в ней важная, хотя и туманная информация о браке Ромео и Джульетты.

Чтобы выявить ситуацию, режиссер и основные исполнители направились в костел. Ксендз, к которому мы обратились, объяснив цель нашего прихода, ничуть не обиделся и даже не огорчился нашим незнанием таких для него ясных вопросов и безбожию актерской молодежи, рассказал, как он понимает сцену в трагедии – он ее отлично знал, и предположил, что в данном случае исповедь могла проходить в самом храме, куда и провел нас.

Актеры увидели несколько кабин, стоящих в разных местах: одну – у стены, другую – почти рядом с центральным проходом. Кабины разделены на три части: в центре – место для священнослужителя, принимающего исповедь, по бокам – два отверстия для руки священника и по слуховому окошку, через которые ведется диалог. Таким образом, исповедующиеся не видят друг друга, священник не видит их, но при желании все трое могут общаться. Сразу стало понятным предложение Лоренцо придти на исповедь, немногословность сцены, внутренняя напряженность действующих лиц. Режиссер был счастлив – нашлась та главная ударная мизансцена, наглядно выявляющая основную мысль: брак молодых людей – вызов зловещему Тибальту, закоснелым в своей вражде главам родов Монтекки и Капулетти – всему городу!

В сцену, в которой заняты всего трое исполнителей, включилась вся труппа: на воскресное богослужение пришел сам Герцог, не говоря о представителях обоих домов, и, конечно, Меркуцио и Бенволио. Свободные от спектакля, актеры были заняты в бессловесных ролях горожан, даже рабочие сцены облачались в плащи с капюшонами, оснастились молитвенниками и четками. Из общей толпы с разных сторон вышли Ромео и Джульетта и прошли в исповедальню. После нескольких фраз Лоренцо – для этого тоже нужно иметь мужество – соединил их руки – мимолетного касания оказалось достаточным, чтобы связать их судьбы. Они вышли из кабин иными – вызов всему городу брошен!

Сцена не требовала громоздких декораций – наоборот, ее освободили для появившихся горожан. Лучи солнца пробивались через затемненную залу храма из нескольких подвешенных к колосникам окон с цветными стеклами. Органная музыка, пропущенная через стереофоническую систему, заполняющая зрительный зал, придавала действию возвышенную эмоциональность.

Так расширенное понимание ремарки, работа над “бухгалтерской” композицией помогли в создании главной сцены спектакля. Актеры английского театра, посмотревшие нашу работу в скромном московском ТЮЗе, оценили нашу находку.

Я говорю сейчас о решении узловых, ударных моментов спектакля, которые надо увидеть, если думаешь о зерне спектакля, решаешь образ основных сцен.

Один из талантливейших режиссеров 20-30 гг. с предельной выразительностью, сочетая понимание стиля, лица автора с режиссерским видением, так сформулировал замысел – образ спектакля “Дворянское гнездо” И.Тургенева: “Пруд, затянутый тиной, зеленью. В этот пруд кто-то с размаху бросает камень. Зелень разлетается в стороны, вода взволновалась, пошли круги по темной поверхности, но вот вода успокаивается, круги уменьшаются, уменьшаются и, наконец, совсем исчезли. Снова поверхность пруда затягивается тиной, зеленью, снова невозмутимое, затхлое спокойствие воцаряется над прудом”.

Так должен был строиться спектакль, так должны были быть построены мизансцены: от спокойных, бытовых, замедленных движений к динамичным, контрастным построениям. Драма достигла своего апогея, трагедийного всплеска, но бунт, взрыв не состоялся, и снова все затихает, замирает, и “входит в свои берега”. Конечно, это не имеет ничего общего с придумыванием всего мизансценного рисунка и настойчивым требованием от актеров выполнения этого рисунка.

Здесь мы снова должны вернуться к тому, что режиссерский замысел это не план, точно фиксирующий мизансцены, не сформулированные литературные определения идеи, темы и конфликта произведения, не характеристики действующих лиц. Но это что-то неуловимое. Замысел основывается на очень конкретных вещах: на определении места действия, атмосферы, на событийном ряде, характере людей. Когда режиссер точно видит ч т о, где, когда происходит, тогда и рождается мгновенное, конкретное видение. От необходимости реально ощутить и воплотить на сцене авторский текст и рождается необходимость оформления, необходимость свой замысел слить с художником и композитором.

Когда же рождается у режиссера замысел спектакля?

Мне кажется, что это должно произойти значительно раньше встречи с актерами, раньше изучения подробных материалов. Замысел должен родиться от непосредственного воздействия художественного произведения на режиссера.

Сколько высмеивались режиссеры, создающие спектакли “в тиши кабинета”, вычерчивающие по клеточкам и квадратикам своего режиссерского экземпляра все мизансцены, мельчайшие переходы, интонации и даже поворот головы актера. Да, играть в тиши кабинета за актера нельзя, и, главное, не нужно, но в тиши кабинета можно и нужно думать еще о многих вещах, продумать не только идейный, но и эстетический строй будущего спектакля. Нужно ощутить, увидеть образность спектакля, точно определить главное, увидеть спектакль в конкретном проявлении, будь то деталь или настроение сцены.

А потом – почему обязательно “в тиши”? Надо окунуться в гущу жизни, посмотреть, “почувствовать руками”, стать участником жизни, о которой ты должен рассказать. Если режиссер пришел на репетицию, чтобы вместе с коллективом “узнавать” пьесу, если замысел спектакля формируется “сам собой”, в ходе анализа, а затем воплощения, тогда это путь вслепую, путешествие без компаса, без опознавательных знаков. Это – обречение искусства на стихийность. Режиссер пришел на репетиции таким же свободным от каких-либо точек зрения на пьесу, как только что прочитавший пьесу художник или композитор, как один раз прослушавший пьесу актер. “Спектакль создавался на репетиции!” Все принимали участие в его создании: и актеры, и художник, и композитор – весь творческий коллектив театра. Да, только так может быть создан спектакль, и я думаю, не надо тратить полемического задора ни для утверждения этой истины, ни для ее отрицания. Да, это так, но и не так. Пропущен отправной толчок, истинное рождение замысла, который объединит усилия, волю, таланты всего коллектива, направит их в единое русло, придаст их труду цельность, идейную и эстетическую.

Режиссер ищет ключ к решению пьесы Островского, Шекспира, Арбузова или Вишневского. Не часто бывают случаи, когда вместо ключа он пользуется отмычкой, вторжением в совершенно разные и по выразительным средствам, и по социальным мотивам пьесы одними, уже много раз использованными приемами. Тогда не отличишь одного писателя от другого. Ну что говорить о писателях! Возьмите “Не все коту масленица”, “Горячее сердце” и “Таланты и поклонники” Островского! Даже “Гроза” и “Бесприданница”, казалось, две драмы (может быть, их можно назвать трагедиями), в центре “женские образы” – а насколько они отличаются друг от друга. Кажется, что их должны ставить разные режиссеры! Мне довелось ставить “Легенду о любви” Назыма Хикмета”, “Декамерона” Боккаччо, “Дом” Федора Абрамова и сказку “О чем рассказали волшебники” В.Коростылева (в кино в постановке Р.Быкова “Айболит 66”). Такой взаимоисключающий список можно продолжить. И каждый раз приходилось искать не только иное оформление, но и методы репетиций. Репетиции “Ромео и Джульетты” начались с того, что все исполнители ролей – больших и маленьких приготовили по два сонета Шекспира. Закончились эти занятия своеобразным концертом – пригласили зрителей, которые с удовольствием познакомились с неизвестными им доселе замечательными миниатюрами (в переводе С.Маршака).

Иногда решающий образ в спектакле находится не до начала репетиций, а совершенно неожиданно в процессе работы. В Театре им. Гоголя ставили пьесу молодого журналиста Леонида Жуховицкого “Верхом на дельфине”. (Как давно это было – в конце 60-х годов! И как это грозное начальство ее выпустило?). Первоисточник пьесы – повесть того же автора “Остановиться, оглянуться”. Рукопись валялась в каких-то редакциях, никто не собирался ее печатать. К нам она попала случайно, но молодежь театра почувствовала в ней нечто очень близкое, волнующее их. Нужно уметь оглянуться на свою жизнь. “Проклятье века – это спешка”, – написал Евгений Евтушенко. Мысль об ответственности за свои поступки – разве это не важнейшая проблема в нашей жизни, и для актера, и для журналиста – для любой профессии – ответственности за свою работу, за свою любовь. И нужно уметь расплатиться за свои ошибки. Репетировали удивительно дружно, легко, сама атмосфера журналистской работы давала особый настрой – смесь иронии, серьеза, принципиальности, цинизма и сентиментальности. Достаточно?

Наконец, наступил период записи музыки. Написал ее хороший композитор, в Доме звукозаписи собран оркестр. Актеры слушают музыку – солидно, хорошо. А мне не нравится. Вернее, я не могу понять, почему она мне не нравится? Не могу сформулировать свои претензии. Хожу по коридорам, вижу артиста эстрады Е. Нейда с очень редким амплуа: художественный свист. И меня прорвало. “Фима, хочешь за 15 минут заработать две ставки?” Ответ ясен. Иду с ним в студию, обращаюсь к композитору: “Вы можете написать быстро несколько тактов: идет молодой человек, насвистывает что-то невнятное, то ли сентимент, то ли шлягер, ему и грустно, и, в общем, на все наплевать!” Композитор тут же набросал несложный мотив, присоединил к нему ударника и трубу: и спектакль ожил! Актеры и сам композитор с хода влюбились в эту мелодию. Она просвистела по радио, телевидению – стала хитом сезона. Так образ спектакля родился в середине, даже ближе к финалу работы над спектаклем. Конечно, это не просто случайная находка, ей предшествовала углубленная актерская работа, поиск пластического рисунка.

Я рассказывал, как в “Ромео” работа по уточнению места действия в келье монаха Лоренцо привела к новой сцене – венчанию Ромео и Джульетты в храме.

Мне довелось видеть изрядное количество “Ромео” и все были разные, причем, по моему убеждению, каждое из решений было оправдано. У А.Попова в Театре Революции главной сценой стал бой слуг домов Монтекки и Капулетти на улице и смерть “Юноши в алом плаще”, которая произвела большое впечатление на Вл.И.Немировича-Данченко. Это был исторический спектакль, социальная драма. В Ереване режиссер Вартан Аджемян поставил классическую любовную мелодраму, сосредоточив внимание на “Сцене у балкона”, подкрепив актеров огромным симфоническим оркестром. В кинематографе бесконечное количество вариантов, осовременивающих героев и место действия. Меркуцио ходит с автоматом, встреча Ромео и Джульетты в бассейне и т.д. Молодой режиссер Р.Козак в театре им. Пушкина поставил с выпускниками школы-студии МХАТ трагедию, придав ей иной уровень бюджета героев – уличные ребята, без всякой внешней “поэтичности”. И во всех этих вариантах (примеры можно продолжать еще долго) пьеса Шекспира остается внутренне целостной, неприкосновенной: ее редактирует время, эпоха, страна, политическая ситуация. И поэтому Шекспир будет жить вечно – на все времена!

Не могу не процитировать отрывок из статьи А.Д.Дикого о его постановке “Бедность не порок” в театре Киноактера: “Мне особенно дорога была в спектакле одна сцена – кульминация 3-го акта, когда Любим Торцов попросту разгоняет уже начавшееся в доме Торцовых свадебное торжество. За кулисами – звон разбитой посуды, летят зеркала и люстры, фарфоровые купидоны, ломаются стулья, трещит под ногами Любима дубовый стол, один за другим вылетают на сцену испуганные гости, сталкиваясь в дверях и неистово визжа, наконец, поднимается сам Любим, волоча за собой огромную, двадцатиметровую скатерть с остатками пищи и кровавыми пятнами от разлившегося вина. Какое уж тут христианство, какое уж тут смирение! Тут схватка добра и зла в конкретных обстоятельствах того времени и конкретном его проявлении. Схватка, где зло, в конце концов, малодушно отступает, а добро одерживает победу, пусть маленькую, “местного значения”, но как это отвечает оптимизму Островского, его светлому взгляду на жизнь!”

Помню, как мы, молодежь уже не существующей студии, уничтоженной еще в середине 30-х годов, разговаривали с Алексеем Денисовичем о спектакле, восхитившим нас. Запомнил несколько моментов, не вошедших в его статью. Главным режиссер в пьесе считал Любима Торцова. Долго не мог найти исполнителя, хотя в его распоряжении был весь штат киноактеров, среди которых было множество кинозвезд; а он остановился на Николае Крючкове, который только-только начал входить в моду, к тому же его многие киномастера считали за натурщика, очень подходящего для ролей “парней из нашего города”. Дикий нам сказал: “Обратите внимание на то, что никто не заметил: Коля играет не человека, а зверя”. В оформлении дома Торцовых в дверях стояло чучело медведя. “Вот я все время строю мизансцены – Любим – медведь. А до этого Коршунов дружелюбно похлопывает чучело по морде “они одной породы. А Любим, хоть и зверь, но не животное!” Блестящая характеристика!

А вот как рассказывает Алексей Денисович о рождении замысла его последнего спектакля “Тени” М.Салтыкова-Щедрина в Театре им. Пушкина: “С первых же минут, как материал пьесы Щедрина начал овладевать моим сознанием, меня преследовал один образ, совсем, казалось бы, частный, не охватывающий и сотой доли богатого содержания щедринской сатиры: я видел пустой кабинет “лица” с внушительного вида столом, солидным убранством, тяжелым бархатом штор, коврами на полу и... генеральским мундиром, наброшенным на спинку кресла, где должен восседать его превосходительство “сугубый генерал” Клаверов. Вот этот-то мундир не давал мне покоя. Я пытался уйти от него, отмахнуться, заняться другим, более существенным, а он все стоял и стоял перед глазами, как будто в нем, в этом пустом мундире и заключалось самое главное. Позже я понял, что это так и есть. Пьеса не случайно называется “Тени”, и речь в ней идет о призрачности общественной системы, где правят не люди, а тени в генеральской форме, где “Мундир! Один мундир” царит и властвует, растлевая, глуша все живое.

…Так образное видение куска привело меня к пониманию идеи произведения, к сценическому ощущению его сверхзадачи”.

Одна из интереснейших пьес “Последняя жертва” “гостиннодворского Шекспира”, как называл А.Н.Островского его собрат по литературе И.С.Тургенев, привлекала театры, особенно актрис, потрясающими ролями, настоящей драматичностью рядом с яркой комедийностью. Но почему-то большинство театров, особенно провинциальных, не ставили сцену в саду. Понять эту вольность легко – одна картина, а нужно городить оформление настоящего городского сада, где гуляют богатые люди, занято много актеров на эпизодические роли, которых в театрах почему-то не любят.

Меня все время не оставлял вопрос: почему такой опытный драматург, как Островский, вдруг вышел из привычных камерных пьес? И действующие лица какие-то странные – Наблюдатель, разносчик новостей, “гости Москвы” – провинциалы, представители мафиозных структур, шулера и т.д. Особенно загадочен Наблюдатель, человек, сидящий в стороне и знающий все и про всех, кто он – журналист, темный делец? Пьеса обычно идет долго, и вообще герои Островского неторопливы. Но при разборе “бухгалтерского подхода”, внимательного рассмотрения всех предлагаемых обстоятельств, анализа времени и места действия всех событий выяснились ошеломляющие результаты: оказывается, все сюжетные переплетения происходят почти одновременно и в общем занимают всего два дня. И это все с проигрышем денег, только что полученных от Прибыткова с такими унижениями, интрига со сватовством Дульчина к племяннице богача и крахом всех надежд, и, наконец, с так называемым “счастливым” концом – соединением Юлии и Прибыткова, Дульчина с совсем монстром – Пивокуровой. И все это предсказывал Наблюдатель! Отсюда родилась мысль, что все действующие лица переплетаются в одном месте – в саду, где решаются их судьбы! Значит, надо сделать некий кинематографический вариант, с перемонтажом, подчиняя все действие встречам в саду: и спектакль должен начинаться сценой из 3-го акта – именно там Наблюдатель дает прогноз всем событиям, и во время подготовки Юлии к обещанному ей Дульчиным бракосочетанию – этот же “благородный” жених встречается в саду с племянницей Прибыткова. Ведь это все – бешеные ритмы, накал страстей. Тут уж последовал точный заказ художнику: на сцене должен главенствовать сад, а остальные павильонные сцены возникают “из сада”. И музыка ясна – военный оркестр, как полагалось до недавнего времени, играет в саду для гуляющей публики. Только иногда полечка звучит драматично, а старинное танго, как балаганная пародия на страсти, бушующие на сцене...

Спектакль начинался сценой в саду – неким парадом действующих лиц, не предполагающих еще того, что скоро им придется стать свидетелями и даже участниками жизненных драм. Так же будет завершаться спектакль, таким же парадом, только действующие лица меняют свое положение: Юлия прогуливается с новым мужем – Флором Федулычем Прибытковым, Дульчин – с придурочной Пивокуровой – они в центре событий, а остальные, как мы уже отметили, – свидетели и даже участники житейских драм.

Непреодолимое желание осуществить впервые в истории театра постановку новелл Джованни Боккаччо “Декамерон” возникло очень давно, но для ее осуществления трудно было найти время более не подходящее для такого репертуарного скандала, чем 70-е годы. И, тем не менее, разрешение было получено – условно.

Понимая все трудности, отбирая новеллы, я подумал: а какие новеллы я бы поставил, если бы не было начальственных преград? Мне очень нравилась новелла об архангеле Гаврииле – как ловкий монах обманул соблазнительную, но глуповатую горожанку, представившись не более не менее архангелом Гавриилом, влюбленным в нее и принявшим на такой случай человеческий облик. И решение всего спектакля пришло через сцену: архангел начинает совершать стриптиз. Мы вспомнили вполне невинное упражнение по системе Станиславского на память физических действий с воображаемыми предметами: женщина снимала с себя все, ничего не снимая, но соблюдая точно все “технические подробности”, ведя себя так, как если бы она была обнаженной по настоящему. Вот такой прием, заставляющий работать фантазию зрителей, снял все обвинения в “непристойности” и помог в создании жизнерадостного, сочного и очень человечного спектакля. При некоторых вольностях в новеллах, спектакль заканчивался чудесной, романтической новеллой о соколе, завершающей спектакль на высокой ноте воспевания любви.

А предлагаемые обстоятельства, указанные самим Боккаччо, – чума: исступленные тела, бьющиеся в предсмертных судорогах, предвещающие конец света;

Ложь и злоба миром правят

Совесть душат, правду травят,

Мертв закон, убита честь,

Непотребных дел не счесть...

Это стихи вагантов – немецких студентов XIV-го века. Те же мысли, те же горести. Они не покорялись общему растлению. “Человек должен оставаться человеком! ” – так говорит молодой монах. Боккаччо рассказал о случае, когда целый город принял участие в розыгрыше жадного торговца, его новелла, как такого же скупердяя убедили в том, что он забеременел! Он поверил, все свои деньги отдал “за лечение” врачу, принимавшему участие в розыгрыше. Неприлично? Почти... “Лечение” прошло благополучно, ребенка не будет. И вот “выздоровевший”, оставшийся наедине с женой, вспоминает о замечательном враче, “освободившем его от плодоношения”. Потом ему на глаза попалась детская распашонка, подаренная ему. Он вздохнул и сказал неожиданную фразу, не принадлежавшую Боккаччо: “А жаль...” – ведь у него не было детей и где-то уже таилась надежда, что семья станет настоящей семьей... Словом, за двумя короткими фразами встала целая жизнь... И актеры полюбили эту сцену. И зрители удивительно тонко ощутили ее прелесть. Так определился, в таких контрастах образ очень рискованного спектакля.

Имя Николая Васильевича Петрова почти забыто в театральном мире, лишь некоторые пытливые театроведы вспоминают о блестящих постановках в ленинградском Театре им. Пушкина (когда-то и снова в наши дни – Александринском театре): “Страх” А.Афиногенова, “Бронепоезд 14-69” Вс.Иванова, “Делец” Газенклевера и др. После трагического ухода из театра Николай Васильевич переехал в Москву и принял режиссерский курс в ГИТИСе. Необычайно интересный художник, с неистощимым чувством юмора, великолепный профессионал, знающий всю театральную кухню от начала и до самых мельчайших деталей. Его рассказы о первых годах театральной жизни в Художественном театре нас, студентов, потрясали. Еще бы – общаться с человеком, который называл Вахтангова Женей! Одно из важнейших для нас воспоминаний был рассказ о первых занятиях, по режиссуре – еще в 1910-м году. Николай Васильевич и еще несколько молодых людей, стремящихся в режиссуру, пришли к Вл.И.Немировичу-Данченко с просьбой, даже с требованием! – начать их обучение профессии режиссера. Владимир Иванович ответил, что в Художественном театре нет режиссерского обучения. Молодые люди настаивали: “Если не у вас учиться режиссуре, то у кого же?” И основатель театра решил провести эксперимент: направил молодежь в... макетную мастерскую, где выклеивали макеты для “Гамлета” в постановке Гордона Крэга и “Братьев Карамазовых” по Достоевскому, которых выпускал сам Немирович.

Ища пути в новом деле, он определил в качестве одного из первых заданий работу в макетной. Безусловно, при этом не снимался вопрос о работе с автором, посещение репетиций и т.д. Наиболее значительной была работа над “Братьями Карамазовыми”. Ученики режиссерского класса разрабатывали планировки и искали пространственное образное решение в каждой сцене спектакля. “Должен сознаться, что работа над макетами для “Гамлета” принесла нам известную пользу. Она приучила нас внимательно относиться к пространственному решению сцены. А уметь решать пространство, исходя из конкретного содержания картин, и, что самое главное, уметь найти гармонию соотношений этих пространственых решений во всем спектакле – для режиссера это очень важно. Этому мы научились, реализуя в макете задания режиссера К.Марджанова и самого Немировича.

Какова же была радость Николая Васильевича, когда Владимир Иванович утвердил один Петровский макет для сцены “Не ты”: на первом плане мостки тротуара, из левой кулисы, параллельно рампе, забор до половины сцены, столб с керосиновым фонарем на середине и оттуда поворот тротуара в глубь сцены. С этого дня Петров понял, прочувствовал, что главным в творчестве режиссера является ощущение пространства. Именно поэтому с первых же занятий с режиссерами в ГИТИСе Петров заставлял нас, студентов, рисовать так называемые “почеркушки”, черновые карандашные наброски, выклеивать самостоятельно макеты из самых неподходящих случайных материалов: папиросных коробок, обложек журналов, фанерных стенок и т.д. Он давал слово, что никому не покажет наши так называемые работы – пусть это будет предельным уродством, никто не собирается делать из нас Акимовых и Бенуа, совмещавших профессии художников и режиссеров. Как только Петров видел хороший макет, красиво, почти профессионально выполненный, у него портилось настроение и он подозрительно смотрел на режиссера: “Кто вам помогал сделать эту пакость?” “То есть как это – пакость?” – возмущались мы. Такой макет спокойно можно выставить в театральном фойе!” “Но его сделали не вы! (студент показывал макет “Горе от ума”) Я не вижу проработанности пространства: Укажите, как, откуда вошел – или вбежал – Чацкий? Где Молчалин встретился с Чацким? И где вы поставите монолог Чацкого “А судьи кто?” А где разместите бал и как совместите танцы с Репетиловым?”. Макет Петров не принял. Кстати, через много лет я встретил своего бывшего однокурсника – он стал тружеником искусства в Управлении культуры, режиссера из него не получилось!

Рядом на доске наклеены чудовищные, бредовые почеркушки к “Оптимистической трагедии”. Мастер заинтересовался ими. Мы увидели чудо: как из казавшихся бессмысленным переплетением линий вырисовывается основа будущего пространства, ничего общего не имеющего с классическим вариантом Камерного театра. Конечно, это не было “открытием Америки”, но примитивные, на первый взгляд, наброски нужны режиссеру для проникновения в будущую жизнь спектакля. Затем будущие режиссеры научатся более профессионально подсказывать художнику необходимые решения.

Перед встречей с художником режиссер должен определить среду обитания действующих лиц. Чрезвычайно показателен пример с фильмом режиссера Ю.Райзмана “А если это любовь?”, его свободно можно перенести в театр.

Сюжет сценария достаточно прост: школьники (хоть, к счастью, старших классов) полюбили друг друга, но окружающие – родители, соседи и даже учительница заклевали зарождающееся чувство. “А что, если это настоящая любовь?”

– спрашивал автор сценария, обвиняя мещанское окружение, старые взгляды. Действие проходит в окраинном, далеком от центра, районе, со всеми приметами старого быта: водокачкой на улице, разваливающейся школой. Ну, что можно ждать от таких “предлагаемых обстоятельств»?

Режиссер, ничего не меняя ни в тексте, ни в сюжете, изменил лишь среду обитания: он переселил все события и героев в новый, только что прекрасно отстроенный район, школа стала настоящим дворцом науки, квартиры, о которых большинство москвичей могут только мечтать! Но люди не оставили старые взгляды в старых домах, они перенесли мещанские взгляды на жизнь в новые кварталы. Это сделало фильм чрезвычайно острым, жгучим до боли – мало сменить мебель – клопы старого быта переползли в современные условия. И фильм стал глубоко пессимистическим, безнадежным: нет, с этими людьми новую жизнь построить нельзя, не нужно и начинать. Так, казалось бы, небольшая поправка к сценарию – изменение среды обитания – перевело фильм в разряд, “порочных”, “клеветнических” и картина сошла с экранов, несмотря на несомненный успех у зрителей, уловивших социальную значимость талантливого фильма.

По сей день между режиссерами не только в институтах, но и в профессиональных театрах идут споры, когда нужно начинать работу с художником – сначала получить от него готовые эскизы или посвятить его в замысел и только после этого художник начнет работу над макетом. Конечно, первая беседа двух создателей будущего спектакля должна состояться хотя бы на уровне предварительной информации, но правил устанавливать, по-моему, не имеет смысла. Каждый режиссер по-своему начинает творческий процесс, и споры здесь носят отвлеченный характер. Главным при первых встречах является точное знание режиссером всего действенного каркаса спектакля и тех мест, которые предназначены для каждой сцены.

Мне, например, необходимо при первых же читках пьесы определить идеального художника, которого я, если бы были возможности, пригласил оформить мой будущий спектакль. Ну, например (без обязательств с моей стороны к точности определения) для постановки “Горячего сердца” я пригласил бы А.Лентулова! Его сочность, темперамент отвечают сочности и темпераменту Островского. А если пригласить (не пугайтесь!) В.Татлина – замечательного художника – без обсуждения кандидатуры – тогда это совсем иной спектакль!

При таком “социальном заказе” художник понимает направление мыслей режиссера. Помню, однажды, как я, начав переговоры с одним маститым театральным художником, легкомысленно сказал, что, была бы моя воля, то я пригласил бы на этот спектакль Гойю! Мой художник обиделся: “Ну, и приглашайте!” И ушел. А я так Гойю и не пригласил!

Интереснейшая книга английского режиссера Питера Брука “Пустое пространство” своим названием смутила умы многих режиссеров, падких на сенсацию, своим названием. К тому же они не знали практики прекрасного мастера. Многие поняли название буквально. Брук говорил о пустом пространстве сцены, которое нужно заполнить. Пустое пространство – как пространство, в котором должен возникнуть будущий новый

театральный мир. Кинорежиссер Александр Довженко говорил, что он ставит свои фильмы сперва на белой стене – в своем воображении. А уж потом заполняет полотно экрана своим фильмом, снятом по фантазированному на стене.

В квартире-музее известного художника П.Корина меня потрясло огромное белое полотно, занимающее целую стену. А вокруг него эскизы – заготовки для будущей картины: портреты священнослужителей, набожных стариков и старух, ремесленников – кузнецов, сапожников, нищих, бояр, стрельцов и т.д. Вспомните такие же эскизы-заготовки А.Иванова к “Явлению Христа народу” или И.Репина к “Заседанию Государственного совета”. И где-то сбоку висит небольшой эскиз Корина, сделанный грубыми мазками в черном цвете - композиция будущего полотна во всей его мощи. Это набросок мечты! С такого видения будущего замысла в пустом пространстве начинается все! Если вернуться к практике Брука, то она подтверждает необходимость создания насыщенного сценического пространства: своды и арки в “Гамлете”; листы ржавого железа и деревянные скамьи в “Короле Лире”; батут, заменивший планшет в “Сне в летнюю ночь”, благодаря которому люди не ходили, а летали в сказочном мире; реальная таверна и земляной пол в “Кармен” – примеры яркой и лаконичной образности.

Говоря о пространственном решении, я отнюдь не настаиваю на точном и буквальном выполнении авторской ремарки. Не так-то легко на любой сцене осуществить авторское задание А.Островского в “Горячем сердце”: “Двор, направо от зрителей крыльцо хозяйского дома, рядом дверь в комнату, где живут приказчики; налево флигелек, перед ним звено забора: перед флигелем кусты, большое дерево, стол и скамья; на заднем плане ворота”. А вот и 3-е действие: “Площадь на выезде из города. Налево от зрителей городнический дом с крыльцом, направо арестантская, окна с железными решетками, у ворот инвалидный солдат...”

Интересны воспоминания крупного театрального художника Александра Тышлера о том, как однажды к нему пришел молодой режиссер и стал рассказывать замысел будущего спектакля. Об оформлении сказал коротко: “Мне на сцене ничего не нужно.” “Молодой человек, – ответил ему Тышлер, – вы явились не по адресу. Я всю жизнь посвятил тому, чтобы на сцене было что-то обязательно нужно”. Потому, когда студент или режиссер говорят сакраментальную фразу: “мне на сцене ничего не нужно”, необходимо сразу же сказать: “Тогда уходите. Что здесь делать, если вам ничего не нужно?!”. Право на пустую сцену, освобожденное пространство можно заслужить только долгими, упорными поисками, отказом от лишнего во имя необходимого.

“Декорации делятся на необходимые и служащие великолепию”, – так сказал в 1829 году некий Аладьин в книге “Букет, карманная книжка для любителей и любительниц театра” – и его слова верны по сей день! А еще раньше древние греки говорили, что если художник не может сделать красиво, он делает богато.

Проблема отбора одна из важнейших проблем театра. Меня, человека мало сведущего в промышленности, поразил смысл термина “обогащение руды”. Оказывается, это означает освобождение руды от примесей и шлака.

Пустота должна быть подчеркнута, выделена. Иначе она будет просто пустым местом. Как, например, создается ощущение солнечного дня? Никаким светом нельзя залить сцену так, чтобы дать ощущение слепящего солнца. А если сцену затемнить, – в комнате закрыты шторы, ставни или действие проходит в тени деревьев, то один луч, пробивающийся через темноту, создает требуемое ощущение. Тишина также подчеркивается звуком – лаем собаки, гудком паровоза, шумом мотора самолета, криком, звучащим вдали.

Ложно понимаемая условность приводит к замене художественности, образности бедностью штампов, раскрывающими в лучшем случае – бездарность, в худшем – лень, декорированную красивыми словами.

Должен ли режиссер ставить перед собой задачу воплотить атмосферу эпохи, ее приметы, или он удовлетворится лишь произнесением текста в нейтральном пространстве? Если такая задача стоит, то после изучения исторических документов (если это классика или историческая пьеса современного автора) ждет отбор деталей, воссоздающих дух времени. Но, пожалуй, при постановке пьесы, рассказывающей о сегодняшнем дне, работа оказывается еще более трудной, требующей большого таланта и наблюдательности. Ведь приходится внимательно всматриваться в окружающую действительность, угадывать в обычном, знакомых формах нечто новое, острое, неожиданное. Как пример исторического спектакля вспоминаю, как выдающийся артист М.М.Штраух играл царя Шуйского в спектакле “Иван Болотников” (Театр Революции). Ему очень помогло увиденное в доме Бориса Годунова, сохранившегося в Москве около Красной площади. Для того чтобы войти в горницу, нужно обязательно наклониться, чтобы не удариться головой о низкую дверную притолоку. А так как дверей в доме много, то у Шуйского – Штрауха появилась как бы пританцовывающая или ныряющая походка. Человек, входящий в комнату – покои боярина, вынужден оказывать почтение хозяину. Вот будущий царь и выныривает, вытанцовывает свою будущую корону.

Здесь же режиссер определяет масштабы оформления. На сцене они решаются только через человека, актера. Чувство масштаба обманывает иногда и опытных работников.

Постановка греческой трагедии: Эдип стоит у колонны. Какой она должна быть величины? Если художник и режиссер возьмут ее в натуральную величину, то колонна или не войдет в зеркало сцены или окажется незначительной. Уйдут контрастность, масштабность сцены, величие образа. Очевидно, нужно оставить на сцене только основание колонны, тогда зритель дорисует ее в своем воображении целиком. На сцене возникнет монументальность.

**Часть вместо целого– вот принцип, который помогает сохранить точность обозначения места действия. Лаконичность художественного изображения может быть более значительна, чем исчерпывающая, подробнейшая сценическая информация.**

В спектакле “Воскресенье” по Л.Толстому художник В.Дмитриев в сцене в деревне на часть плетня надел один валенок. Вл.И.Немировичу-Данченко, постановщику, эта деталь понравилась. Тогда, воодушевленный похвалой режиссера, художник надел на плетень второй валенок. Владимир Иванович попросил убрать его:

- Один валенок – образ. Два валенка – обувь...

В спектакле МТЮЗа “Кукла Надя и другие” В.Коростылева пролог спектакля проходил в обыкновенной комнате, где жил обыкновенный человек, хозяин комнаты. Главное же было в игрушках, валявшихся на полу, на диване, на стульях – где попало. Остальное действие пьесы (кроме финала, где действие возвращалось в оформление пролога) строилось как бы с точки зрения оживших игрушек. Здесь же их бывший хозяин – он становился таким же маленьким, таким же игрушечным, жившим с ними в одном мире, среди огромных вещей, которые представлялись им необыкновенными.

Как же достичь убедительности такого перевоплощения, такого контраста. Эту трудную проблему художница В.Зайцева решила через контрасты масштаба. “Размер” актеров, их рост менялся в зависимости от масштаба мебели. Кукольность решена через такие же, как и в прологе, столы, диван, стулья, буфет, письменный стол, но только огромных размеров. Вернее, зритель, видел лишь фрагменты мебели. Остальное уходило куда-то вниз или в стороны, в карманы сцены. Человек оказывался маленьким, а куклы вырастали, приобретали “нормальные” размеры.

Человек, находящийся у основания египетской пирамиды, пигмей. Стоя у первого этажа нью-йоркского небоскреба, чувствуешь себя ничтожеством, пылинкой. И, наоборот, входя в мазанку, низенькую горенку, почти упираясь головой в потолок, чувствуешь себя вершиной мироздания, великаном.

Актер входит на сцену. Действующее лицо появляется там, где ему предстоит действовать, мыслить, страдать, радоваться. Вхождение в атмосферу спектакля важно не только для актера, но и для зрителя. В театре на Таганке в спектакле “Деревянные кони” по Ф.Абрамову зрители входили в зрительный зал через деревенские сени, проходили по тряпичным коврикам, видели настоящую утварь, предметы деревенского быта, склоняли головы, чтобы не удариться о низкую притолку. Перед спектаклем МТЮЗа “Загорается маяк” юных зрителей, пришедших в театр, у входа встречали дежурные члены пионерских дружин в парадной форме. Вместо звонков звучали сигналы фанфар. В гардеробе дежурили пионеры, в фойе принимали младших школьников в пионеры – была выстроена торжественная линейка. Не забудьте, что спектакль ставился в 59-60 годах, когда романтика пионерских отрядов прорывалась через официоз.

В варшавском театре-студии И.Шайны действие спектакля “Реплика” начиналось еще на улице. Нас, зрителей, долго не впускали в театр, потом мы шли по черной лестнице на чердак – основной зрительный зал в этот день не работал. На лестнице были разбросаны старые башмаки – детские, мужские, женские самых разнообразных фасонов. Мы переступали через них, наконец, входили в чердачное помещение, устроенное, как примитивный зал: несколько обыкновенных скамеек вдоль стен, а в центре – груда хлама: манекены, консервные банки, обломки мебели, земля, цветочные горшки. Мы настораживались, театр вводил нас в тревожную атмосферу.

Режиссер прежде всего заботится в своих первых мыслях о спектакле о том, как действующее лицо – образ – соотносится со средой, друг с другом, на что он может опереться, облокотиться в переносном и прямом смысле. Существование в некоем безвоздушном “вообще условном” пространстве заставляет актера действовать и чувствовать также условно, приблизительно. И наоборот, действия в заданных определенных условиях бытия, дают возможность использовать для своей сценической жизни опорные пункты, как их называют – “притыки”. Актер получает творческий импульс.

Режиссер в подготовительном периоде ищет образные ассоциации – будь это в поиске “идеального художника”, в литературе, фотографиях и т.д. Не важно у кого, в каком источнике будет найдена та образная деталь, которая эмоционально выразит волнующую режиссера мысль. Конечно, главным источником фантазии является сама жизнь. А.Д.Попов писал о своем спектакле “Сталинградцы” Ю. Чепурина в Театре Армии: “Угол дома был взят в разрезе двух этажей. Все сползло вниз потоками битого кирпича, рельсы – балки перекрутились и выгнулись к небу как бы в нечеловеческом страдании”. Такая деталь волнует, живет, становится символом. Гениальная

“Ленинская трибуна” художника Эль Лисицкого – образ эпохи. Не будем разбираться в том времени, когда художник создавал свой проект, но найденная им стрела, направленная в космос, звучит удивительно современно! (А сколько упреков, глупой критики вытерпел художник!) Ван Гог о картине “Ночное кафе” говорил: “Я стремился передать красным и желтым цветами ужасные человеческие страсти. Я стремился показать, что кафе – место, где можно разориться, сойти с ума и совершить преступление”. Готовое оформление драматического спектакля! Как замечательно писатель Василь Быков рассказывает о Великой Отечественной войне в повести “Знак беды”: у хутора было две липы:

“... оставшаяся являла собой жалкое зрелище: опаленная и однобокая, с толстым уродливым стволом: прогнившая корявою щелью – дуплом, она непонятно как удерживала несколько мощных сучьев. Даже птицы не садились на нее: ...своим древним инстинктом чуяли в изуродованном дереве дух несчастья, знак давней беды... ...и только тоненькая молодая рябинка, недавно выбросившая на свет считанные листочки посередине заросшего травой подворья, в дерзкой своей беззащитности казалась гостьей из иного мира, воплощением надежды и другой, неведомой жизни”.

У Диккенса более подробное, иное по стилистике, но не менее выразительное “оформление” дома ростовщика Артура Грайда в романе “Жизнь и приключения Николаса Никльби”:

“В старом доме, унылом, темном и пыльном, который, казалось, увял, как его хозяин, и пожелтел, и сморщился, оберегая его от дневного света, как пожелтел и сморщился хозяин, жил Артур Грайд. Старые, расшатанные стулья и столы, жесткие и холодные, как сердце скряги, выстроились угрюмыми рядами вдоль хмурых стен; изнуренные, отощавшие шкафы, которые, охраняя запертые в них сокровища, пошатывались, как бы опасаясь воров, забились в темные углы, откуда не отбрасывали тени на пол, и скрывались и прятались от взглядов, на лестнице высокие и угрюмые часы, с длинными, тощими стрелками и голодным циферблатом, тикали осторожным шепотом, а когда раздавался их бой, тонкий и писклявый, как старческий голос, они потрескивали, словно их донимал голод... ... покрытые плесенью портреты, казалось, съежились, собираясь в складки...” – еще одно готовое оформление иного жанра, дающее великолепную живописно-психологическую характеристику.

Режиссер может нафантазировать – если говорить точнее – решить перенести действие в другое место, чем предлагает драматург. Так, например, в “Заговоре императрицы” А.Толстого и П.Щеголева, сцена у Григория Распутина, мрачно-символической фигуры эпохи Романовых, по ремарке проходит в гостиной. Опираясь на ряд исторических свидетельств, рассказывающих о быте распутинского дома, и, главным образом, опираясь на характер этого сложного персонажа, режиссер, еще до встречи с художником, решил перенести действие на кухню. Здесь Григорий Распутин варит свою “всероссийскую кашу”, здесь он чувствует себя лучше, чем в великосветских апартаментах. Здесь он переставляет с места на место министров, вершит судьбы государственных деятелей, вынашивает далеко идущие планы. Все государственные переговоры проходят рядом с кухонной плитой, там, где варится другая каша. Председатель Совета министров, терпящий своеволие всесильного временщика, вынужден сесть на кухонный табурет. Здесь, за кружкой рассола после похмелья, решается судьба России.

Удивительное по глубине решение образного пространства дает Джордже Стреллер для “Вишневого сада” А.Чехова. Все иначе, чем мы привыкли. И все по Чехову. Комната в первом акте: “…она теперь как пустая просторная прихожая, но в ней должны быть следы того, что когда-то она была детской. Какая-то мебель, оставшаяся нетронутой, точно такой, как была в прошлом. А дети за это время успели состариться”.

Две парты – маленькие, белые. Тут дети, брат и сестра, делали уроки. С трудом, согнувшись в три погибели они (Раневская и Гаев) втиснутся за парты и вот так вот, сидя, будут продолжать разговор”.

От точного пространства – глубокое проникновение во внутренний мир героев.

Актеру очень важно, в какой среде он действует, на каком диване он сидит, по какому полу он ходит. Серафиме Бирман – актрисе и режиссеру, в роли Вассы Железновой помог жить в доме Железновых блестящий паркет, созданный художником В.Шестаковым (Театр им. Моссовета). Это был огромный пандус на все сценическое пространство. Актриса ощущала себя на этом полу, как на пьедестале. Она была величественна и значительна, чувствовала себя хозяйкой не только своего дома, но и всей России. Это был не общетеатральный планшет, а нечто конкретное, вводящее актера в иную жизнь, заставляющее всем существом, ногами почувствовать иную действительность. Джордж Стрелер покрыл планшет для “Короля Лира” черной дышащей массой – то ли грязью, то ли болотной трясиной, в которой вязли ноги, так же, как вязли люди, судьбы.

Разработка сценического планшета стала одной из важных задач. В американском спектакле “Трамвай “Желание” в Луисвилле пол засыпан гравием, шуршащим при шагах. В “Птицах” – греческом спектакле по Аристофану – пол покрыт песком. Я уже вспоминал о батуте в “Сне в летнюю ночь” у Питера Брука. Таких примеров можно привести великое множество. Мы можем напомнить случаи, когда режиссер сам оформлял свои спектакли. Питер Брук писал: “Когда режиссер выступает одновременно и как художник, его общетеоретическое осмысление пьесы и ее воплощение в форме и цвете возникает в одном ритме”. Г.Товстоногов был художником таких своих замечательных постановок как “Горе от ума” и “Мещане”. Можно привести и обратные случаи, когда художники почувствовали необходимость подчинить своему видению все компоненты спектакля во главе с актерами – А.Бенуа, Н.Акимов, И.Шлепянов. Но во всех случаях ими, режиссерами, ставшими художниками, и художниками, ставшими режиссерами, руководит мысль о гармоническом, естественном слиянии пространства и человека. Такое решение слияния профессий возможно, фактически оно существует уже очень давно. Взгляните на некоторые рисунки мизансцен в режиссерских экземплярах К.С.Станиславского “Отелло”, А.Д.Попова к “Поэме о топоре” и других спектаклях, чертежи Вс.Э. Мейерхольда и т.д. По-моему, если проникнуть в кабинеты почти всех без исключения режиссеров, то в их столах можно найти тщательно скрываемые от “дурного глаза” (и часто из ложной скромности) наброски оформления, мизансцен. Это не “изомания” (разновидность графомании), а необходимая тренировка воображения, попытка зафиксировать свои пластические видения. Ощущение пространства начинается с определения театрального помещения. Во всяком ли театре можно ставить некоторые пьесы? Вернее, является ли безразличным для будущего спектакля, в каком помещении он пойдет? Н.М.Горчаков на первом занятии своего режиссерского курса давал задания студентам определить театральную сцену, на которой наиболее выразительно могут быть воплощены пьесы античных авторов – Эсхила, Софокла, Аристофана. Евг.Вахтангов, А. Дикий говорили, что в идеале для каждого спектакля нужно строить новое театральное помещение. Известно, что ряд театров новой архитектуры могут видоизменять форму и размеры зрительного зала и сцены. Такие случаи пока единичны, но мысль ясна. Каждая пьеса, каждый авторский мир требуют не только своего стиля актерского существования, своей природы чувств, но и среды, в которой проходит действие, существуют актеры.

Почему И.Шайна играл “Реплику” на чердаке, когда зрительный зал пустовал? Почему В.Плучек решил поставить бесспорную пьесу “Вишневый сад” на малой сцене? В середине 80-х годов появились новые театральные образования – малые сцены. Не только в крупных московских театрах – МХАТе, Центральном Театре Российской Армии, Театре на Бронной, Театре им. Гоголя появились такие своеобразные филиалы, находящие себе приют в репетиционных залах, фойе и других неожиданных помещениях. Такой выдающийся мастер как П.Фоменко поставил хрестоматийно знакомую пьесу А.Островского “Без вины виноватые” в... буфете Театра им. Вахтангова. И заняты в спектакле были ведущие актеры – Ю.Борисова, Л.Максакова, Ю.Яковлев, М.Ульянов и другие мастера. Одно время бытовало мнение, что малые сцены нужны, чтобы занять свободных актеров. Доля правды в этом есть, но лишь незначительная доля. Опять же говорили, что малые сцены нужны для открытия новых драматургических имен, для дебютов молодых режиссеров. Г.Яновская, главный режиссер МТЮЗа, поставила “Грозу” того же А.Островского на сцене, но весь секрет был в том, что и зрители спектакля находились на той же сцене – рядом с актерами (а зрительный зал в это время пустовал). Режиссер К.Гинкас большинство своих работ, вызвавших большой творческий интерес, поставил в том же МТЮЗе на малой сцене, такие спектакли, как “Черный монах”, “Дама с собачкой”, инсценировки Ф.Достоевского стали событиями в театральной жизни Москвы. Следовательно, можно найти особый творческий смысл в поисках нового театрального пространства.

В конце 30-х гг., в дни моей театральной юности, А.Д.Попов поставил в помещении театра им. Пушкина (б.Камерного), где тогда играл ЦТСА, мощный спектакль “Полководец Суворов”, в котором всех зрителей поразили массовые сцены, возрождавшие на сцене полотна В.Сурикова “Переход через Альпы”, “Взятие Чертова моста” и др. Через сезон на открытие нового, только что построенного помещения театра с огромной сценой, на которую был перенесен “Суворов”, мы были свидетелями, как все обаяние, темперамент спектакля исчезли, потонули в необжитых, неуютных пространствах сцены. Грандиозная армия, изумлявшая в первой редакции, выглядела жалкой. Нужно было заново осмыслить пространство, найти его соотношения с актерами. А.Попов впоследствии много говорил об этом случае, что один человек в большом пространстве всегда несет драматическую, даже трагедийную тему одиночества. Такова философия пространства. В первой редакции было занято человек 50-60, на большую сцену Попов вывел около двухсот человек – в “армии” были актеры, студенты ГИТИСа, солдаты. Старожилы вспоминали, как замечательно А.Попов в Театре Вахтангова еще в 20-х гг. ставил “Виринею” Л.Сейфуллиной, “Разлом” Б. Лавренева, где на маленькой сцене (довоенного театра, разрушенного в самом начале войны) режиссер создавал ощущение массы, по принципу – часть вместо целого, о котором уже шла речь.

Такую же драму переживал и руководитель одного из интереснейших театров Москвы тех же 20-30-х гг. – Студии Малого театра Ф.Н.Каверин, переходя из совсем небольшого театрика в Большом Гнездиковском переулке (где теперь Учебный театр ГИТИС) в большое помещение сперва в Доме правительства (теперь там Театр эстрады) и затем в помещение теперешнего театра Киноактера, не сразу нашел новые сценические решения, как в своих режиссерских композициях, так и в работе актеров.

Пространство говорит само за себя. Это может звучать не только в обобщенных формах, но и в быте. Не случайно Г.Товстоногов в своих “Мещанах” создал, на первый взгляд, почти натуралистическое оформление – со скрипящими дверями, столом, буфетом, фотографиями на стенах. Это оформление сразу же заявляет о том, кто живет в этой комнате, так же, как и общая фотография на суперзанавесе перед началом спектакля. В этой детали – весь замысел, полемика с установившимися штампами решения пьесы. Режиссер сразу заявляет: “Все действующие лица – мещане. Только каждый выражает свою позицию по-своему”.

Р.Симонов мечтал поставить “Западню” по роману Э.Золя. Он, такой наитеатральнейший режиссер, вернейший последователь вахтанговских традиций, увлекательно рассказывал о клубах пара в прачечной, мокром белье, создававшем лабиринты и проходы, о драке женщин, падающих в чаны с водой. У него возникали ассоциации с дантовскими кругами ада. Это был быт, заразительный и острый.

А.Мацкин в книге “На темы Гоголя” рассказывает о работе Вс.Мейерхольда над оформлением (слово, никак не могущее исчерпать сути процесса) “Ревизора”. Мейерхольд предусматривал формы своего “Ревизора” во всех возможных измерениях: пространство, отведенное для игры, система вкатывающихся площадок, эллипсоидное устройство сцены, ее меблировка, цветовая гамма, костюмы, световые перемены. Для Мейерхольда особое значение имела среда обитания, то есть овеществление гоголевского слова, наглядность быта в комедии. Не будем подробно останавливаться на этой теме, уверен, что режиссерам необходимо ознакомиться с лабораторией мастера и понять принцип его работы.

Актеры теснились на маленьких вкатывающихся площадках. Мастер придумал тесноту в качестве одного из главных композиционных приемов спектакля. Она подчеркивала единство группы чиновников и одновременно их внутренние распри, звериную ненависть. А рядом эпизоды, захватывающие все пространство сцены. В знаменитом шествии за пьяным Хлестаковым следовала змеевидная цепочка “хора” чиновников. В эпизоде “Взятка” из всех расположенных по периметру сцены дверей выглядывали испуганные чиновники.

Режиссер стремится найти паузу – свой режиссерский монолог. В ней он – автор. В ней чаще всего выражается образная пластическая, а не литературная, отвлеченная, хоть и красиво сформулированная идея.

Роман “Я отвечаю за все” Юрия Германа привлек густотой жизни, многотемьем, неожиданными связями героев друг с другом. Нас интересуют переплетающиеся жизненные интересы, одна линия выходит на первый план, затем ее вытесняет другая. Как выбрать самую волнующую? Макет художника П.Белова строился на трех разномасштабных площадках, окруженных строительными лесами – город возрождается после военных разрушений. Каждая сюжетная группа держит свою площадку. Как-то получается слишком казенно, степенно. Это не темпераментный Юрий Герман... А что, если в начале вывести на все три площадки всех исполнителей и пусть они играют одновременно. Что, не будет понятно? А в жизни все бывает понятно? Представил себе, как на всех трех плоскостях действуют, разговаривают, ссорятся, а вот здесь – целуются. А потом пусть постепенно освобождают сцену одной группе, которая уже давно играет, сейчас зритель познакомится с ней вплотную. Потом сцены этой сюжетной линии зритель увидит не скоро, но уже запомнит ее. И в спектакле получился такой занавес жизни – из самых разных сцен. Для сюжета они ничего не дают, а для создания атмосферы людей, ответственно занятых своим делом, – определяют тон спектакля.

Самое драгоценное время для режиссера – одиночество, как говорил В.Г.Сахновский, перед встречами с коллективом и всей постановочной группой. Когда возникают картины жизни, их нужно сконцентрировать, собрать воедино, найти закономерность в их появлении, понять, как же они зримо, пластически воплощают ту идею, ради которой затеяна работа. Это, прежде всего – мизансцена.

Мизансценой мы привыкли называть любое передвижение и расположение актеров на сцене. Это неверно. Сергей Михайлович Эйнзенштейн говорил, что мизансцена – язык режиссера. Андрей Михайлович Лобанов определил мизансцену не менее точно: “Если интонация есть мысль, выраженная голосовыми средствами человека, мизансцена есть интонация, выраженная в движении”. Так же, как нельзя оглушать зрителя бесчисленными интонациями, становящимися надоедливыми и однообразными, так же нельзя утомлять зрителя бесчисленными мнимо-значительными передвижениями по сцене. Красота пластических вариаций тоже может надоесть! Детская болезнь мизансценирования, особенно часто настигающая молодых режиссеров, этакая мизансценная чесотка, желание утвердить себя каскадом движений, лишают спектакль точности, не дают возможности выявить главное. Даже у таких мастеров режиссуры, асов мизансценирования, как Вс.Мейерхольд, А.Таиров, А. Дикий, С.Ахметели были сценические люфты, паузы – подготовительные шаги, разгон к решающей образной мизансцене. На такую мизансцену работает развитие действия всей сцены, вся планировка. В ее рождении сочетаются неожиданность и безупречная логика. Она возникает не от желания “поразить” зрителя необычайным эффектом, а от глубокого понимания образа спектакля. Как бы смел, казалось не осуществим, ни был замысел, дело чести режиссера найти выразительные средства, которые помогут его воплотить.

Будет ли режиссер строить изощренные геометрические композиции...

Будет ли строить диагональные мизансцены, дуэльно сталкивающие героев...

Будет ли стремиться приблизить их к зрителю, показывая “крупный план” лиц...

Постарается ли за обыденностью быта показать наполненность большими страстями…

Но без своего решения мизансценного рисунка режиссер не имеет права выходить к актерам. Для этого он должен точно знать пространство будущего спектакля.

Автор подсказывает стилистику мизансцены. Удивительно пластически образно мыслит А.Сухово-Кобылин. Вот ремарка в “Деле”. “... показывается князь: Парамонов ему предшествует: по канцелярии пробегает дуновение бури: вся масса чиновников снимается со своих мест и, по мере движения князя через залу, волнообразно преклоняется. Максим Кузьмич мелкими шагами спешит сзади, несколько бочась так, что косиною своего хода изображает повиновение, а быстротою ног – преданность. У выхода он кланяется князю прямо в спину, затворяет за ним двери и снова принимает осанку и шаг начальника. Чиновники садятся”.

Или там же:

“Входит толпа чиновников с кипами бумаг, которые они от тесноты держат над головами, и таким образом обступают Варравина: “Каждый чиновник в очень быстром темпе, указанном автором, вкладывает бумаги начальнику. Количество бумаг все увеличивается. Варравин не успевает их пробежать, наконец, Шмерц сваливает на него целую кипу.

“Варравин: Ай!”

Исчезает под бумагами и кричит глухим голосом…”

Здесь есть все – психология индивидуальностей, взаимоотношения Варравина с князем и чиновниками, соблюдение социальной иерархии, сатирическое разоблачение бездушного отношения Варравина к делу и, наконец, символ бюрократии – чиновник, заваленный бумагами; гомерическая мизансцена!

Часто режиссеров, чувствующих пластическое соотношение людей в пространстве, обратное выражение мыслей в группах, тела актеров, обвиняют в том, что они превращают актеров в марионеток. Здесь вина и режиссеров, и актеров. Очевидно, в таких случаях режиссер не добился органичности в овладении рисунком, или актеры не сумели оправдать задание режиссера.

В футболе существует термин: “видение поля”, – футболист должен все время видеть все поле – где находится его противник или партнер, должен знать, когда можно прорваться, от какого противника нельзя отрываться – его нужно “опекать”. Такое же чувство поля (или видение) существует у режиссера, видящего всю композицию, и у актера, чувствующего общение с партнером.

Когда мы говорим об опорных точках, то отнюдь не подразумеваем забытовления, загромождения натуралистическими деталями. С.Юткевич называл такие пункты пространственным стержнем: “Таким опорным пунктом может быть лестница, стол, скамейка, забор или дерево... Я лично не могу снять ни одной сцены, если не решу для себя всю планировку, например, в “Отелло” очень трудный эпизод клятвы мавра о мести, вынесенный мною на натуру, я не мог выразительно распланировать, пока не придумал опорный пункт – огромный заржавленный якорь, выброшенный на морской берег, – вокруг него я и размизансценировал весь напряженный диалог Отелло и Яго.”

Великим умельцем создавать “притыки” или пространственные стержни, вокруг которых строилось действие, был, конечно, Мейерхольд. Его пластические сочинения так прочно вошли в историю русского театра, что даже как-то неловко их пересказывать, так же, как неловко пересказывать сюжет и образы “Тайной вечери” или Нику Самофракийскую.

Непревзойденная по пластическому выражению любовной романтики представляется сцена на гигантских шагах, на которых проходит объяснение Аксюши и Петра в “Лесе” А.Островского.

Трагический танец пьяного безработного инженера Нунбаха и его диалог – на равных! – с бюстом Гете во “Вступлении” Ю.Германа...

Падающая на игорный стол, как проигранная ставка, Маргерит Готье в “Даме с камелиями” А.Дюма...

Змея чиновников, следующая за Хлестаковым в “Ревизоре”...

Танец Юсова с горящими газетами в трактире в “Доходном месте” А.Островского...

Полина – М.Бабанова, спускающаяся из мансарды по узенькой лестнице, не решающаяся принять какое-либо решение...

Перечень гениальных находок невозможно продолжить.

Хочу добавить лишь рассказ о некоторых сценах в спектакле, оставшемся неизвестным для зрителей в последней работе Мастера “Одна жизнь” – инсценировке романа Н.Островского “Как закалялась сталь”, запрещенного перед ликвидацией театра, но репетиции которого мне посчастливилось увидеть.

Автор инсценировки, киносценарист-классик Евгений Габрилович рассказывает, как Павка Корчагин поднимает товарищей на работу. Все смертельно устали, голодны, изверились, злы, никто не хочет идти в дождь и холод на участок. И вот, использовав весь запас слов, ссылок на международное положение, шуток и призывов, Павка вдруг медленно и неуверенно начинает плясать. Он плясал совершенно один в тусклой мгле сырого барака, и его товарищи сперва с насмешкой, а потом с удивлением глядели на него с нар. А он плясал и плясал, все быстрее, веселясь, кружась, приседая, без всякой музыки, даже не подпевая себе. И вот уже кто-то стукнул ладонью по нарам его пляске, застучал другой, третий, пошел легкий аккомпанирующий стук. Выскочил на середину барака еще один паренек и пошел в пляс рядом с Павкой. Повыскакивали другие. А треск аккомпанемента все усиливался – ребята гремели теперь кулаками. И уже не один Павка, а десять, пятнадцать, двадцать ребят плясали под этот грохот. Грохот перерастал в гром, вступали барабаны оркестра, начинали медленно, а потом быстрей и резче перебегать по сцене, как бы тоже в пляске, лучи прожекторов. И вот уже плясало все – ребята, лучи, барабаны, самые стены барака. По-прежнему никакой музыки, один лишь ритмический гром ладоней, кулаков, барабанов. Внезапно в этом вихре и громе начинала тихо-тихо звучать где-то, будто в недрах, в сердце барака старая революционная песня. Росла, крепла, ширилась, и вот уже стихал танец, стук, ребята, потные от пляски, в рваных одеждах, в опорках, пели эту чудесную песню, сложенную их братьями и отцами в централах и ссылках. И под эту песню, в сиянии успокоившихся прожекторов шли в дождь и холод на труд.

Еще репетиционные фрагменты, которые я видел. Застенок в контрразведке. В кресле немецкий офицер – С.Мартинсон. На щеке шрам – след от студенческих дуэлей, монокль кажется влитым в глаз. Он затянут в серый мундир, на ногах блестящие лаковые сапоги, выправка безупречна. Шел допрос Павки, его тащат в соседнюю комнату, откуда слышны звуки ударов. А офицер читает вслух “Капитанскую дочку”, смакуя каждое слово, от восторга он и не в состоянии сидеть на одном месте.

“Два инвалида стали башкирца раздевать. Лицо несчастного изображало беспокойство. Он оглядывался на все стороны, как зверек, пойманный детьми. Когда ж один из инвалидов взял его руки и, положив их около шеи, поднял старика на свои плечи, а Юлай взял плеть и замахнулся – тогда башкирец застонал слабым, умоляющим голосом и, кивая головою, открыл рот, в котором вместо языка шевелился короткий обрубок...”

Тут же у Мастера родилась новая реплика для офицера:

- О, Пушкин гений! Он понимал, как нужно обращаться с таким народом!

Из этой сцены Мастер решает сделать новую на основе новеллы Мопассана “Мадемуазель Фифи”. Мастер создал ее “из ничего”. По его распоряжению на пол набросали посуду, бутылки, свернутый ковер – немцы собирались на следующий день покинуть город. На стене – покосившаяся картина. По знаку Фифи – так по Мопассану назвали офицера, башкирца уводят со сцены. Фифи скучно, он жаждет любви и отдает приказ привести девушек. Русский полковник, ходивший по пятам Фифи, приводит девушек определенной профессии. У Сарры, которую облюбовал Фифи, трагический облик; иссиня-черные волосы, лебединая шея. Начинается оргия. Сперва взбесившиеся от вина и страха перед завтрашним днем офицеры стали стрелять в бутылки. Этого показалось мало и они стали расстреливать изображенную на картине Мадонну.

- Аттракцион! Поцелуй с дымом! – провозглашает Фифи. Он затягивается дымом сигары, целует девушку и впускает дым ей в рот. Она закашлялась, восторг офицеров неописуем.

Наконец, впавший в лирическое настроение Фифи обращается к полковнику:

- Завтра мы покидаем столь негостеприимный город! В той комнате замечательный рояль Бехштейна, завтра мы выкинем его в окно, чтобы он не достался большевикам! Сыграйте нам с Саррой бостон, пусть бостон будет лебединой песней Бехштейна!

За сценой зазвучал прелестный вальс-бостон, сымпровизированный тут же прекрасным композитором Гавриилом Поповым. Фифи танцует, он, как стервятник, нависает над жертвой, его движения резки, колючи. Он не обнимает, а впивается в нее, как упырь. На секунду вырвавшись от Фифи, Сарра незаметно хватает его кортик, лежащий на стуле. Фифи снова обнимает ее, и в это время она вонзает клинок в его спину и убегает через окно. Фифи остается на сцене один. Он застывает в позе танца, рука еще поднята вверх, нога отставлена. “Как Павлова! – кричит из зала Мастер. – Умирающий лебедь!”

Фифи медленно выпрямляется, чтобы продолжить движение танца или броситься в погоню, поднимается на носки, устремляясь вверх. Вновь замирает в этом движении и еще медленней опускается на пол, как брошенная куча тряпья.

Корчагин ослеп. Врачи приговорили его к неподвижности, и он лежит на постели. Но он должен, должен, должен встать – сейчас должно начаться партийное собрание – предстоит борьба с оппозицией. Прежде всего, нужно решиться встать – это дается не сразу. Где же одежда – ощупью находит гимнастерку. Серия автоматических, привычных движений, но вдруг он останавливается – не может найти пояс.

“Ищи пояс на потолке”, – кричит из зала Мастер. Актер Самойлов не понимает замечания.

- Он же не видит и тянется к высоте, небу, надеется найти там помощь. Подбородок вверх...

Самойлов начинает понимать пластику слепого – все внимание в руках, пальцах, ...

- А голова напряжена... Старается увидеть... – подбрасывает ему приспособления Мастер.

Наконец, Павка оделся. Встал. Застегнул пояс – это придает ему силы, вселяет уверенность. Начинает идти, на ощупь... Куда идти?

- Тебе обязательно нужно идти! Не сдавайся!

Мастер стремительно выбегает на сцену, проигрывает уход Павла. Да, после его показа актеру трудно играть... Какая страстность в руках Мастера, какая сдерживаемая стремительность – она чувствуется в напряженном теле. Неуверенно, стараясь угадать правильное направление, Мастер идет прямо на зрительный зал... Еще шаг – и он упадет в оркестр, но на самом краю он замирает. Прислушивается... К чему? Выпрямляется, поворачивается резко, стремительно, зло – сбрасывает с себя гипноз слепоты... И четким, почти строевым шагом идет к двери...

Никогда не забыть рук Мейерхольда, пальцев, живущих поиском, одержимостью. Сколько силы в руках! И голова – устремленная вверх! К солнцу! Павел сидит у стола спиной к двери. Входит Рита, встает в дверях, не произнося ни слова. Павел услышал, что она пришла, спиной, телом. Встал, не поворачиваясь, напрягся в ожидании, ловит каждый шорох, звук ее шагов. Рита остается в дверях, говорит, что уезжает далеко и надолго. Павел ощупью берет из букета, стоящего на столе, один цветок и резко, через спину протягивает его Рите – как наносит удар, как пощечину!

Еще одно воспоминание, я нарочно беру примеры из незаслуженно забытых спектаклей давних лет!

На площади Маяковского, как раз напротив памятника поэту, скромно притулился небольшой двухэтажный домик, сперва в нем была чрезвычайно популярная ночная чайная для извозчиков с подачей чая, вареной колбасы и калачей (впрочем, в чайниках в основном был не чай…) Затем здесь обосновалась 4-студия Художественного театра, вскоре лишенная права носить эту эмблему из-за невысокого качества спектаклей. Зато с 30-го года здесь воцарился совсем молодой, почти никому не известный мейерхольдовец Николай Павлович Охлопков, взорвавший театральную Москву (и не только Москву!) спектаклями “Разбег”, “Мать”, “Аристократы” и т.д.

В 4-студии только один спектакль прозвучал с настоящей художественной силой – “Бравый солдат Швейк” по замечательному роману Ярослава Гашека, который поставил Леонид Андреевич Волков, бывший соратник по Первой студии Художественного театра Чехова, Вахтангова, Дикого.

Тюремная церковь. Скупое оформление: кафедра для проповеди, за ней на стене – большой крест, на котором распят в “натуральную величину” Иисус Христос, лишь в одной набедренной повязке, с изможденным лицом – работа предельно, до неприятности правдоподобная. Фельдкурат Кац, известный гуляка и выпивоха, сегодня принявший свою дозу, ведет богослужение. В религиозно-алкогольном раже он провозглашает: “На колени, грешники!” Все молящиеся арестанты, нехотя, кряхтя, опускаются на колени. Томительная пауза. Арестанты не имеют права поднять головы, а Каца разморило и он начинает дремать. Больше ждать невозможно. Христос, распятый на кресте, тихонько почесывает одной ногой другую.

Когда же богослужение заканчивается, арестантов уводят из храма, Христос бодренько спрыгивает с креста, совершает несколько разминочных движений, приседаний, обращается к Кацу: “Ну, до другого раза!” И, послав рукой привет, убегает.

20-е годы. Тбилиси. Театр им. Марджанишвили. “Отелло”. Режиссер Коте Марджанишвили. Распростертый на земле, с запрокинутой в обмороке головой пластом лежит Отелло. Над ним, наступив ногой ему на грудь, коршуном склоняется Яго, взмахнувший руками как крыльями... Кажется, что он растерзает свою жертву. Эта мизансцена перешла в своем неприкосновенном виде даже в балет!

50-е годы. Театр им.Ленинского комсомола (ныне –“Ленком”). “Русский вопрос” К.Симонова, режиссер Серафима Бирман.

Американский журналист Гарри Смит совершил непростительный поступок: вместо клеветы по адресу Советского Союза, он отозвался о нем, по мнению русских – объективно, по мнению американских хозяев прессы – преступно. Его выгнали из газеты. Жена ушла к владельцу издательства. Его выселяют из дома за неуплату взносов. Мебель из квартиры вся вывезена. В комнате остался лишь столик, на котором стоит радиоприемник. Идет прямая передача в эфир ближайшего друга Смита Боба Мэрфи, которую он ведет из испытательного полета на самолете. Смит слушает его. В это время входят грузчики, снимают со стола радио, не знают, куда его поставить и передают его Смиту, унося стол. Вдруг мы слышим шум взрыва, крики, голос Мэрфи, говорящего, что самолет терпит аварию и проклинающего тех, кто выпустил для рекламы не проверенный самолет. Еще взрыв. И тишина. Смит еще несколько мгновений стоит, держа приемник на руках. Тишина. И он бережно опускает приемник на пол – как гроб. Трагическая мизансцена...

Прочел в мемуарах А.Таирова и А.Коонен рассказ о спектакле (не мог его видеть по причине юного возраста) “Федра”. Замечательно описан проход Федры через всю сцену, приближаясь к зрителям неуверенными шагами, на сгибающихся ногах, как бы убегая от самой себя! И алый плащ, тянулся за ней, как поток крови, олицетворяя трагичность ситуации. Мизансцена вошла в сокровищницу режиссерских находок.

В начале 30-х увидел сенсацию тех лет – “Гамлета”, прогремевшего в Театре им. Евг. Вахтангова в постановке и оформлении Николая Павловича Акимова – дебютанта в режиссуре, но уже утверждающегося как отчаянный новатор. Навсегда запомнил заново переосмысленную им “Мышеловку”: актеры сразу по приезде в замок показали свой спектакль принцу Гамлету в королевской кухне. Поэтому мы, зрители, уже не увидели, как ее играли перед королем и всем двором. Прекрасно был решен проход королевской четы в зал, где будут давать представление: из оркестра выходили король и королева, за королем пажи несли мантию. Король поднимался по огромной лестнице, идущей из оркестра почти к колосникам, и плащ тянулся за ним, покрывая всю сцену – величественное зрелище! Реакцию короля на спектакль мы узнаем из реплик Гамлета, следящего за тем, что происходит в зале. И вдруг наверху дворцовой лестницы, стремительно выбегает король, он бежит вниз “сломя голову”, и пажи не успевают поддерживать его мантию. Она мешает королю бежать от страха, гнева, он как трусливый заяц убегает от раскрытия тайны. И алая мантия, еле успевая за ним, уже не величественная, а как бурная река, которая вот-вот захлестнет его с головой. Кровь затопила дворец!

Наше юношеское воображение пленила мизансцена появления Ричарда в “Ученике дьявола”, нашумевшем спектакле студии под руководством Ю.Завадского. Он врывался в зрительный зал из самого его конца, вспрыгивал сперва на сцену, а затем на стол, стреляя сразу из двух пистолетов! После этого все ученики дьявола во всех театрах вспрыгивали на стол. Даже во МХАТе!

Еще шедевр образной мизансцены, раскрывающий в пластической форме замысел спектакля. 1943 год. Театр им. Евг. Вахтангова. “Фронт” А.Корнейчука. Режиссер Р.Симонов.

Генерал Горлов, командующий фронтом, (артист А.Д.Дикий), сидит за огромным столом, как на боевом коне: он хорошо помнит годы гражданской войны, где его геройство было замечено и оценено. За его спиной большая карта фронта. В течение всего первого акта Горлов не встает из-за стола, выслушивает доклады, отдает распоряжения, “снимает стружку” с молодого генерала Огнева. Такая монументальность, незыблемость начинает раздражать. Разгорается конфликт с представителем ЦК партии Гайдаром, который требует, чтобы Горлов вышел с ним. Горлов сперва отказывается, но представителю ЦК отказать нельзя. Он поднимается из-за стола, но... не может идти: отсидел ноги от продолжительного сидения за столом. И он на полусогнутых ногах ковыляет через всю сцену к выходу, иронически посмеиваясь над собой. “Засиделся!».

Образ выявлен с публицистической точностью и яркостью...

Тончайший режиссер Андрей Михайлович Лобанов в приватной беседе по поводу своего спектакля “Дачники” сказал, что он считает название, данное пьесе Горьким, не совсем точным, а должна бы назваться “Скотный двор” или “Животные”. Для него самой дорогой мизансценой был монолог Суслова – самого воинствующего мещанина, на четвереньках вползающего на пригорок – как животное. А слова говорит громкие и очень пафосно!

Театральная Москва любит талантливого немецкого режиссера Петера Штайна. Его “Три сестры” заставили старожилов вспомнить знаменитый спектакль во МХАТе – последнюю работу Вл.И. Немировича-Данченко. “Вишневый сад”, который Штайн показывал на чеховском международном фестивале, был высоко профессионален, благороден по замыслу и исполнению, но не потрясал, как прошлая чеховская работа режиссера. Но свою главную находку Штайн приберег на финал. Господа уехали, “человека забыли”, дом заперт, Фирс умирает. За кулисами стучат топоры – самый обычный ход для финала. По приказу Лопахина рубят вишневый сад, краше которого ничего нет на свете. Вдруг с грохотом и звоном проламывается окно, сыплются осколки. И в проломе – огромный корявый черный сук. Это, очевидно, мужики, выпив на прощание, неудачно свалили старую вишню. Ствол вломился в окно, разрушив порядок. И саду не быть, и дому не быть! Зрительный зал был потрясен таким трагическим аккордом в финале.

Иногда микромизансцену найти труднее, чем броский пластический рисунок. Я любил микронаходку в спектакле “Не сотвори себе кумира” А.Файко (Театр им.Ермоловой). Крупный ученый Глафира Заднепровская влюбилась в своего молодого секретаря. В начале это было неосознанно: она сидела за столом и работала. Вошел он, Гриднев, энергичный, целенаправленный, обаятельный, и Глафира, незаметно для себя самой, сняла очки – захотелось выглядеть помоложе. Так микродеталью мы начали пластический сюжет. Их отношения зашли достаточно далеко, они стали близки, но Глафира при нем никогда не надевала очки. Она не понимала, что целиком попала под влияние карьериста, не останавливающегося ни перед чем. Ее работа зашла в тупик. И тут Гриднев предлагает ей использовать работу старого ученого Молоканова, волей событий отторгнутого от науки. Глафира не соглашается, и разрыв ее с Гридневым после его предложения выражен лишь в одной фразе: «как быть?». Мы решили “дописать” эту важнейшую сцену. Провести весь диалог Глафиры и Гриднева на огромной тахте. Гриднев великолепно понимает, что самое убедительное средство воздействия – его объятья, поцелуи. И он не ошибается. Глафира в его руках – буквально. И вот он рассказал о своем замысле. Пауза. Она высвобождает одну руку, тянется к ночному столику рядом с тахтой, вынимает из ящичка спрятанные очки. С трудом высвобождает руку из “пламенных” объятий любовника, разыгрывающего приступ бешеной страсти. Ей все же удается надеть очки и, не освобождаясь от объятий Гриднева, который собирается отнести ее на руках, пристально смотрит на него. Впервые за долгое время, внимательно, изучающе. И спокойно говорит:

“Не надо меня на руках...”

И Гриднев понимает, что он проиграл. Обычно на этой микромизансцене зал реагировал аплодисментами.

Сатирическая пьеса Леонида Зорина “Откровенный разговор”, поставленная в 54-м году в небольшом Московском областном театре Драмы, родился от авторского названия: откровенный ли разговор, до конца? Вспомните эти годы. Ведь за разоблачением заместителя директора научного института Кругляковым (фамилия-то какая – округлая!) стоят персоны более крупные. Как их разоблачать? И мы попытались идти, как говорил Алексей Денисович Дикий – от “наоборота”. Для того чтобы проверить возможность такого решения, мы прибегнули к этюдным репетициям. Ключевая сцена: Кругляков влюблен в свою студентку, для этого ему нужно разойтись с женой, а в те годы такая акция могла вызвать недовольство начальства. И еще – Кругляков мечтает о кресле директора института.

Все складывается благополучно: жена, поняв истинную суть мужа, уходит из дома, несмотря на то, что муж активно уговаривает ее остаться и не разрушать советскую семью. От этюдов пришло решение: жена с чемоданом приходит к мужу и заявляет о своем уходе. Кругляков начинает пламенную речь и одновременно выносит чемодан на лестницу, подает ей пальто, как истинный джентльмен, и закрывает дверь с последними словами, призывающими к миру.

Примерно о таком же решении рассказывал Леонид Викторович Варпаховский. В спектакле “Мораль пани Дульской” хозяйка дома произносит пламенный монолог о морали, натирая в это время пол.

Когда мы познакомились с обаятельной пьесой грузинского драматурга Иоселиани “Пока арба не перевернулась”, то сразу вспомнили картины талантливейшего художника Нико Пиросманишвили, и было невозможно уйти от его кажущейся неподвижности, полной внутреннего достоинства, кипящих страстей, народной мудрости. Ушли попытки поставить “национально-фольклорный” спектакль, украшенный лезгинкой и анекдотическим акцентом – спектакль был дорог актерам и зрителям, потому что задевал проблемы передачи традиций поколениям, единения семьи.

Алексей Дмитриевич Попов настаивал, чтобы его ученики не были равнодушными к окружающей действительности, а жадно искали мизансцены жизни.

Он радовался, когда кто-то приносил интересное наблюдение. Так, например, студент рассказывал, что видел старика с благородной внешностью, дирижировавшего прекрасным оркестром, исполнявшим чудесную симфоническую музыку, звучащую из проигрывателя, стоявшего перед ним на тротуаре.

Таких наблюдений можно привести множество и каждое из них может послужить основой для интересных сценических решений.

Известный кинорежиссер со сложной судьбой Сергей Параджанов ночевал в клубе и спал на столе, прикрывшись красным знаменем, стоящим в углу.

Вот материал для решения образа Кукушкиной (“Доходное место” А.Островского). Хозяйка дома говорит об идеальном порядке, в котором она держит дом, расхваливая своих дочек и, главным образом себя, в это же время прячет грязное белье – лифчики, трусики, валяющиеся где попало, куда-то под стулья.

1999 год. Телеоператору повезло – поймал впечатляющий сюжет: съемки в коридорах Думы. Заседание началось. Двери плотно закрыты. Вбегает опоздавший депутат. Пробует открыть одну дверь – закрыто. Он в другую – то же самое. Так он мечется от одной двери к другой. Вся политика в этой мизансцене! Можно использовать в сатирическом спектакле.

Встреча в Кремле президента России В.В.Путина с бывшим первым президентом СССР М.С.Горбачевым. Путин свободно сидит в кресле, не торопится, локти на столе – ему удобно и спокойно.

Горбачев сидит на самом краю кресла, как бы только присел на минутку, и ладони положил на стол: вот, мол, скажу и уйду.

В этой мизансцене – история страны, судьбы политиков.

Можно увидеть время через человека. Вот, к примеру, как непросто определить сущность личности.

Ладненький, гладенький, аккуратненький, несколько даже херувимистый и.о., сидевший, как отличник на экзамене, на кончике стула, выглядел студентом-практикантом журфака на фоне солидного ведущего... – это С.Кириенко, бывший недолгое время – но все же бывший! премьером при Ельцине, так его описал журналист. А вот еще один деятель того же времени. Приближенный Ельцина А.Коржаков рассказывает о своем общении с Б.Березовским: “У меня в кабинет две двери подряд. Сначала он стучался в первую, открывал ее и стучался во вторую. Дверь открывалась медленно. Просовывался сначала портфель, а потом потихонечку бочком проходил Березовский. Пока доходил до стола, несколько раз кланялся и униженно спрашивал: “Разрешите?” Заходил он ко мне только боком”.

Разве это не впечатляющие образы эпохи?

Один из крупнейших искусствоведов 20-40-х гг. Николай Михайлович Тарабукин преподавал историю изобразительного искусства в ГИТИСе. Его лекции выходили далеко за пределы названия курса. Когда группа студентов пришла к великому мастеру Вс.Э.Мейерхольду приглашать его руководить курсом в ГИТИС, то он спросил, кто в институте преподает изобразительное искусство? “Николай Михайлович Тарабукин..” – ответили мы. “Тогда мне нечего делать, Тарабукин все понимает о режиссуре!”

При всей парадоксальности утверждения Всеволода Эмильевича, доля истины в его словах есть. Николай Михайлович ко всем явлениям искусства подходил с точки зрения композиционного построения, мизансцены, выражающей взаимоотношения действующих лиц, искал музыкальность в актерской пластике, режиссерских построениях, колорите. Его коньком была диагональная композиция. В ней он видел панацею от всех бед, считал ее высшим достижением режиссуры, исходящим от Всеволода Эмильевича, упоенно воспевал спектакли мастеров режиссуры именно с позиций диагонали, спектакли же Мейерхольда он знал наизусть, сыпал цитатами из его теоретических высказываний, которых было не так уж много, подкрепляя теоретическими разработками ближайшего ученика Мастера – Сергея Михайловича Эйзенштейна. Такая же углубленная работа по изучению диагонального построения встретилась не столь давно в книге С.Кочина “Живописная система В.Э.Борисова-Мусатова”.

Диагональ дает естественность положению актера на сцене в самых выразительных ракурсах. Самое выгодное положение в диалоге – диагональ, дуэльная мизансцена. Диагональ дает максимальное расширение пространства, она самая длинная линия протяжения на сцене. Прекрасный режиссер Николай Васильевич Петров давал практический совет молодым режиссерам: “Если вам в спектакле нужна гениальная мизансцена на самый ответственный момент действия, а она у вас не получается, то, не задумываясь, – стройте диагональ! Она вас всегда выручит!”

Нельзя забывать, что при таком решении необходимо все оформление подчинить диагонали – мебель, фон. Иначе получится несуразица: темперамент диагональной мизансцены не монтируется с нейтральным, бытовым фоном.

Однажды Николай Михайлович показывал студентам на репродукциях работу И.Репина над картиной “Арест пропагандиста”. Художник менял количество действующих лиц – персонажей, их расположение, добиваясь большей выразительности в этом, на первый взгляд, не требующем сложных пластических решений материале. Он же раскрыл перед нами истоки блистательных мизансцен с лесом пик партизан в спектакле Мейерхольда “Командарм” И.Сельвинского, вдохновленных полотном Веласкеса “Сдача Бреды”. Николай Михайлович учил нас не просто заимствовать композиции, а понимать их сущность. Иллюстративное цитирование всегда наивно и примитивно.

Только не нужно думать, что исследования Николая Михайловича выглядели как академически бесстрастные протоколы. Он вкладывал в свои работы пыл фанатичного художника, именно художника, общающегося с другим художником. Поэтому его лекции превращались в настоящие творческие дискуссии. Тарабукин раскрывал перед нами поэтику, романтику пространства. По-моему, это самое трудное в искусствознании.

К сожалению, где-то в 70-х или даже 80-х гг. вышла книга Ю.Мочалова, молодого режиссера-щукинца “Композиция сценического пространства (поэтика мизансцены)”. Автор, не очень отягощенный практической режиссурой, проделал титанический труд по классификации мизансцен, в книге есть геометрия, высшая математика, производство, азимуты, такие интересные термины как орфография мизансцен и мизансценическая рифма, не обошлось и без мейерхольдовского “отказа” – есть ограничительная графика (??) и т.д. Есть очень многое, но нет главного – истинной поэтики мизансцены, рождения живого образа в мизансцене. Представляю себе режиссера любого возраста, решающего, какие геометрические построения он будет создавать на сегодняшней репетиции.

Когда мы, трое студентов ГИТИСа, в 38-м году пришли домой к Мейрхольду, то были поражены количеством репродукций живописи, фотографий времен гражданской войны, картонными фигурками, изображавшими действующих лиц. Мастер передвигал их по подмакетнику, располагая мизансцены на следующую репетицию. Тут мы поняли, что, собственно говоря, на репетицию можно не идти, так как все ясно. Когда же мы все же пришли на репетицию, увидели, как Мастер положил экземпляр пьесы на свой стол – (пюпитр, стойку) – и за весь день ни разу не открыл пьесу. Ни одной мизансцены, которую он при нас намечал, он не сделал. После репетиции мы не удержались и спросили его, зачем же он так готовился и почему ничего из заранее придуманного не воплотил в жизнь? “А я никогда не повторяю своих заготовок”. “А зачем тогда вы их делаете?” “А это я тренируюсь, разминаю материал и свою фантазию – в этом моя подготовка”. Ясно?

Всегда ли мизансцены должны быть удобными для актеров? Рискуя навлечь на себя гнев многих ревнителей спокойствия во взаимоотношениях режиссеров и актеров, хочу защитить свою точку зрения. Нет, не всегда! Да, иногда актеру должно быть неудобно, хотя бы первое время – во имя замысла, пластического рисунка образа, сцены, стиля спектакля. Может быть хватит подтягивать “под себя” все, что делается на сцене? Может быть, когда актер говорит, что ему “удобно”, то это означает, что он ничем себя не утруждает, не старается преодолеть сложности рисунка во имя более высоких целей, чем его равнодушное удобство? Александр Гладков мне рассказывал, что на одной репетиции “Бориса Годунова” Н.Боголюбов – Годунов спросил у Мейерхольда, почему он должен сделать такой ход. “Потому, что это красиво!” – ответил Мастер. Можно спорить о его правоте, но позиция ясна.

Нужно ли задумывать мизансцены, готовить их заранее? Мы возвращаемся к спору К.С.Станиславского с самим собой. Слишком многие режиссеры воспользовались его творческими сомнениями и освободили себя вообще от всякой подготовки к репетициям, от необходимости заранее видеть сцену, спектакль. Нельзя начинать репетиции, не решив для себя хотя бы нескольких пластических мизансцен.

Опорные мизансцены ведут за собой режиссера и актеров. Но только опорные. Я мизансценирую спектакль несколько раз: готовлюсь к мизансценированию, стараясь понять стиль пластики, стремлюсь увидеть опорные мизансцены, увидеть в пластике основные события. Вот теперь для меня должна быть совершенно ясна главная сцена спектакля. Она определяет тон всей композиции. При переходе в выгородку предоставляю актерам сцену “на разграбление” – самим искать органику пребывания в предлагаемых обстоятельствах, приспосабливаться “как удобно” в будущей планировке. Я “организую”, подсказываю пути поиска выразительности, останавливаю внимание на ударных моментах. И, наконец, наступает время лепить мизансцену, закреплять образность, отбирать решения.

Почему я говорю об этих этапах? Потому, что ликвидация одного из них ведет к формальному построению спектакля.

Обрушивающиеся на актеров с первых же репетиций самые выразительные мизансцены не будут ими приняты органично. Они чужие, актеры еще не “размяты”, не обжились на сцене. На репетиции мизансцена возникает естественно, актер становится активнее и вносит свою лепту в сцену. Будем смотреть в глаза суровой действительности; очень многие актеры любят быть “исполнителями”, получать задания в окончательном виде. При малейшей попытке изменить что-либо возникают неурядицы, протесты, режиссера обвиняют в неподготовленности, несерьезности, отказе от собственных решений. И так бывает. Борьба с этим часто становится почти единственным занятием режиссера на репетиции.

А где же тогда возможность самостоятельной творческой работы актера? Актер имеет право на свое видение, свое самостоятельное чувствование роли. Именно поэтому К.С.Станиславский возражал против мелочных режиссерских экспликаций, в готовом виде преподносящих актеру на первой же репетиции разжеванный образ, задачи и т.д.

Режиссер должен вести актера к своему видению спектакля, заразить его своими мыслями, волнением, чувствами. И, заразив актера своим решением, режиссер обязан раскрепостить творческую инициативу исполнителя, помогая ему создать свой актерский образ, точнее и ярче раскрывающий смысл всего спектакля. Точный и яркий режиссерский замысел никогда не бывает помехой актеру. Каковы бы не были пути режиссера к созданию образа спектакля, замысел должен опираться на живого человека – актера. Только актер, увлеченный и убежденный замыслом режиссера, способен вдохнуть жизнь в этот замысел, заставить жить спектакль полнокровной жизнью.

Самое дорогое и интересное, ради чего стоит работать в театре – это взаимообогащение режиссера с актерами, художником, композитором. Можно идти дальше – к выпуску премьеры. Если на репетициях в оформлении, когда рабочие сцены, осветители, словом, все цеха, присутствуют на репетициях, не сидят на сцене за кулисами и не наблюдают за ходом работы, и в зале не появляются другие, свободные в данный момент, – это значит, что не все в порядке. Нельзя, глупо и даже преступно по отношению к спектаклю и коллективу презирать мнение цехов – ведь и они творцы. А когда режиссер или актеры видят заинтересованные лица – тогда все в порядке! Спектакль будет жить!

Самое трудное – первая мизансцена. Особенно когда ее строишь на сцене. Я стараюсь начинать со второстепенных эпизодов, чтобы на них размяться, понять стилистику, ритмы, а то “подорвешься” на начале – а дальше не войдешь в рабочую форму. Кружусь вокруг первой мизансцены, ищу варианты. Она определяет дальнейший ход работы. Невольно вспомнил свою первую мизансцену в профессиональном театре. В 40-м году Ф.Н.Каверин ставил пьесу американского драматурга Ирвина Шоу “Мирные люди” и доверил мне, ассистенту, еще студенту, провести самостоятельно репетицию достаточно ответственной сцены. Сюжет по XXI веку примитивен и до противности знаком: гангстер Гофф соблазняет дочь простого ремесленника Стеллу и приглашает ее в самый дорогой и престижный ресторан “Велдорф Астория”. Она надевает первый в жизни вечерний туалет. Сегодня такую сцену можно поставить, не читая пьесы, так все знакомо по фильмам. Но в 40-е годы ни актриса, ни, тем более, я, не знали, “с чем это едят”: вечерний туалет, ужин в ресторане и т.д. Пришлось выяснять “предлагаемые обстоятельства”: пошел в Дом моделей, попросил консультацию о туалетах, особое внимание обратил на шлейф – готовился к репетиции. Все продумал: Гофф не сентиментален, знает, чего хочет. Стелла пытается уйти от разговора, встает с дивана, но Гофф спокойно наступает на шлейф – почти незаметно, одним движением ноги – и продолжает вежливо и неумолимо настаивать на своем. А она вертится, как жук на булавке, пытаясь спасти платье и репутацию.

Когда у режиссера рождается решение ритмов спектакля? По-моему, оно подсознательно возникает при первой читке пьесы, еще не осознанное, не сформулированное, но уже властно заявляющее о себе при ощущении дыхания жизни на сцене и в тех еще смутных видениях каких-то сцен – то ли просторов Волги, на которую смотрит Лариса в “Бесприданнице”, то ли в интонации Кречинского: “Сорвалось!” – то ли в прощальном вальсе матросов, уходящих на фронт в “Оптимистической трагедии”... Если режиссера спрашивают, когда он начнет работать над ритмами, это нужно считать за предсказание провала спектакля: ритмом пронизаны самые первые репетиции. Актер, забывший принести с собой карандаш, чтобы записать на застольной репетиции исправления в тексте роли, уже выпадает из ритма творчества.

Пространство насыщено ритмом. Его нужно вскрыть во всех составных частях спектакля и, прежде всего (я не говорю об актерах – это отдельная серьезнейшая тема) он в самых первых карандашных набросках режиссера. Ритм заключен в чередовании планов, в распределении контрастности и жанровых решений, столкновении не только драматургических, но и пластических, как в решении павильонов или сцен на природе. Острота ритмического построения зависит от умения режиссера увидеть в пространстве возможности приближения и удаленности действия от зрителя, ломки планшета в использовании его высоты и ракурсов.

Увлечение крупным планом пришло в театр из кинематографа. Но если вспомнить историю театра, то крупный план был во всю использован великими актерами Малого и Александринского театров, замечательными провинциальными гастролерами: они выходили на авансцену, не обращая внимания на оформление, шли к своему любимому зрителю и сообщали ему свои тайны, радости, печали, обличали пороки и прославляли добродетель. И зритель благодарно отвечал им. Кинематограф (не буду погружаться в киноистории) довел старинный прием до совершенства, придал ему особый блеск и выразительность. Актер театра, совместно с режиссером, потребовал, чтобы зрители увидели его лицо, глаза, даже движение пальцев, так же подробно, укрупненно, как в кинофильме. Отсюда пошел эффект малых сцен. Режиссеру в наши дни трудно уговорить актера играть где-нибудь на середине сцены, даже почти непосредственно за занавесом, не говоря уж о третьем плане где-нибудь в глубине. В этом таится очень серьезная опасность: в любом фильме режиссер пользуется крупным планом считанное количество раз, понимая, что нельзя злоупотреблять таким сильным средством воздействия. Иначе зритель привыкнет к обилию “крупняков” и не будет испытывать эмоционального удара. Тоже происходит и в театре. Это понятно: все настойчивее ощущается потребность “залезть в душу” образа (или актера?), сказать самое важное прямо в глаза, установить предельно близкий, интимный контакт со зрителем, чтобы высказать ему свои мысли, привлечь на свою сторону: время требует и от театра, и от зрителей гражданской активности! И здесь чувство меры является решающим.

Пьеса В.Киселева “Предел усталости” затрагивала сложные этические проблемы, между действующими лицами возникали бурные споры, абсолютно правых и абсолютно ошибающихся не было. Истина рождается в споре. Режиссер и художник в Театре им.Гоголя показали прогон спектакля в репетиционном зале. У всех присутствующих создалось мнение, что спектакль должен получиться серьезным, волнующим. Однако ожидания не оправдались. Почему-то уже в середине 1-го акта зрители потеряли интерес к столкновениям действующих лиц, а во 2-м просто стали уходить из зала. В чем же причина столь неожиданного провала? Режиссер, желая укрупнить идейные столкновения, вынес все оформление, все действие на просцениум, оставив самую сцену за задником, повешенным на уровне театрального занавеса. Два акта шли на самом наипервейшем плане. Авторы спектакля, потеряв пространство, несмотря на приближенность зрителя, потеряли силу воздействия. В спектакле все стало одинаково значительно, чередования крупного, среднего и общего планов потеряно.

В спектакле того же театра “Обманщики” (по фильму французского режиссера Марселя Карне), опыт крупного плана оказался более удачным. При составлении перечня эпизодов, о котором мы уже упоминали, выяснилось, что большинство сцен (кино!) проходит в баре. Здесь герои встречаются, проводят свободное время, влюбляются, ревнуют, страдают, размышляют о жизни. Где строить эти сцены? За столиками? Скучно – все сидят, к тому же каждый раз их нужно ставить и убирать. Где поставить стойку бара – центральное место для встреч и объяснений? Если она будет на первом плане, то скоро надоест, к тому же есть много эпизодов, где она будет мешать действию. А ведь режиссер с первого чтения сценария, вне зависимости от фильма, представлял себе именно такую стойку – как лобное место, как исповедальню. Режиссер и художник П.Кириллов нашли выход: бар, в котором хозяйничала барменша, занимал постоянно две боковые точки на просцениуме. А центральная стойка, у которой должны проходить главные сцены, была утоплена в закрытой щитами оркестровой яме. Когда должен начаться эпизод у стойки, она поднималась двумя рабочими, закреплялась снизу и актеры играли почти “на носу” у зрителей. Отпала необходимость форсировать звук, общение с партнерами стало интимным, глубинным. К тому же и зрители, не только первых рядов, оказывались в атмосфере бара, жизни молодых людей, стремящихся освободиться “от обмана”. В конце сцены стойка убиралась вниз.

Напоминаю еще раз: список мест действия – почти канцелярская работа. Сухой перечень фактов. Но такая работа дисциплинирует “вольный полет фантазии”, заставляет задуматься, где же таятся самые важные, “главные” сцены, которые режиссер должен обставить с максимальной выразительностью. Сразу возникают вопросы, требующие точных ответов прежде всего от режиссера.

Режиссеры отвыкли от обсуждения с художником каждого планировочного места, каждого “притыка”. Еще М.Добужинский, работавший вместе с К.С.Станиславским над “Месяцем в деревне” И.Тургенева, восхищался тем, как он “вместе с режиссером обсуждал все планировочные места, выходы и опорные пункты каждого акта”. К сожалению, приходится наблюдать взаимную необязательность: режиссер не знает точного количества мест действия и не представляет себе ударных мест спектакля, а художник не знает, что же конкретно происходит в сцене: пьют чай, целуются, убивают хороших людей и т.д. Обе стороны – режиссер и художник – ограничивается общими идеями, т.е. необязательными соображениями.

Однажды в Праге группа московских театральных работников посетила мастерскую блистательного театрального художника И.Свободы. Среди многих макетов, которые мастер создавал вместе с большим штатом помощников, нам показался очень выразительным такой: белая лестница поднималась из оркестра и уходила в глубину к колосникам, занимая всю сцену. Она напоминала знаменитую лестницу в Одессе в фильме

“Броненосец “Потемкин” С.Эйзенштейна, я еще вспомнил опять же одесскую лестницу в финале “Интервенции” в Театре им. Евг. Вахтангова (реж. Р.Симонов, худ.И.Рабинович). Мы заинтересовались, для какой же пьесы предназначена столь величественная конструкция? Свобода ответил, что ситуация иная: все наоборот – он сейчас ищет подходящую пьесу для столь удачного макета. Через некоторое время я увидел в чешском журнале “Дивадло” (“Театр”) фотографию спектакля “Царь Эдип” в Словацком театре. Свобода нашел пьесу под макет! Это нечто новое в театре. Мало этого – в Москве точно в таком макете вышли совсем другие спектакли: “Беседы Сократа” в Театре им.Маяковского и “Сирано де Бержерак” в “Современнике”. А художники и режиссеры разные...

В этих случаях мы встречаемся с понятием “пространства вообще”, абстрактно-театрального, годного для слишком многих совершенно разных пьес и поэтому по-настоящему не раскрывающим ни одну.

Мы встречаемся с бесчисленным количеством штампов пространственных решений, повторяющихся бесчисленное количество раз и при первом же взгляде на них исчерпывающим свою информацию: деревянный помост и виселица гуляют по историческим спектаклям, повествующим о борьбе за власть. Такой образ “вообще” еще не выражает особенностей пьесы, стиля автора, людей – действующих лиц. Борьба за власть должна быть конкретизирована историческими, социальными, психологическими особенностями, жанром данного произведения. Сюжет вокруг Ивана Грозного один у Алексея Константиновича Толстого, другой – у Алексея Николаевича Толстого (в смысле графа) и у нашего современника Владимира Александровича Соловьева. Выразительные средства при ремесленном подходе к теме достаточно однообразны: первый план: на стуле, табуретке, троне, кресле, возвышении лежит шапка мономаха, корона, топор. Один трон – самых разных размеров на оголенной сцене, часто – на пандусе. “Смерть Иоанна Грозного”, “Ричард III”, “Великий государь”, “Борис Годунов”, исторические хроники Шекспира смешались в одно. Еще очень популярны сети, простые, рыболовные – они символизируют не рыбацкую профессию, а, главным образом, те социальные, политические, психологические, криминальные путы, в которые попадают Муромский в “Деле” Сухово-Кобылина, Лыняев в “Волках и овцах”, даже Отелло в своей далекой Венеции (фильм С.Юткевича). Пьесы А.Островского все чаще решаются как народный балаган, забывая о глубине “гостиннодворского Шекспира”.

Вполне естественно желание актера получить опорные пункты для существовании в пространстве. Сколько возможностей дают стол, около которого можно присесть, колонна, на которую можно облокотиться или прислониться к ней, кресло, в которое можно усесться, ступени, на которые можно встать и т.д.

Искусство театров Китая, Японии всегда привлекало самое пристальное внимание европейских режиссеров. Начиная с великого немецкого режиссера Макса Гейнгардта и Всеволода Эмильевича Мейерхольда мы может встретить в их спектаклях ряд решений, являющихся основой восточных театров. Особенным вниманием пользовалась ханамити – дорога цветов – станок, идущий через весь зрительный зал на сцену, на котором проходит ряд важных сцен. Помню спектакль начала 30-х годов “Мятеж” (по роману Дм.Фуманова) в Театре им.МГСПС. Режиссер Е.О.Любимов-Ланской провел отряд Красной армии, прибывший в город, где возник мятеж белогвардейцев, через зрительный зал. Бойцы остановились на цветочной тропе и расположились на ней для отдыха. Здесь же произошла встреча мятежников с командованием отряда. Я запомнил эту сцену, она проходила почти рядом с моим местом. Все бойцы ушли на сцену, а комиссар задержался, раздумывая о прошедшем разговоре. Затем повернулся к зрителям, мне показалось, что он обратился непосредственно ко мне, и сказал очень конфиденциально, указывая взглядом на ушедшего мятежника: “Опасный человек”. И я навсегда запомнил эту доверительную интонацию.

Особенно часто любил пользоваться ханамити Николай Павлович Охлопков. А вот Валентин Николаевич Плучек, воспринявший от своего учителя Мейерхольда любовь к восточному театру, ханамити не любил: он считал, что игра на ней “антисанитарна”. “Мне противно, когда рядом с моим лицом появляются нечищенные ботинки актеров”. Может быть, если бы Плучеку в каком-либо спектакле понадобилась ханамити, то он бы ею обязательно воспользовался.

Для того, чтобы ударная, самая дорогая по мысли и форме мизансцена дошла до зрителя, она не должна быть замусоренной большим количеством переходов “из квадрата А в квадрат Б”, вычерченных в тиши кабинета режиссера, подменяющих живую жизнь (если можно так выразиться) геометрией. Такая схема, при всех лучших намерениях автора, выхолащивает эмоциональную природу. Помню фразу такого режиссера, вступившего в спор с актером, не желавшего перейти из пункта А в пункт Б, а настаивавшего на необходимости оправдать свой переход сквозным действием. “Вы сначала перейдите из А в Б, а потом уж оправдывайте”. Режиссер недолго удержался в театре.

Больше всего боюсь “нейтральных мизансцен” для двух исполнителей одной роли в спектакле. Каждая мизансцена, даже самая примитивная планировка, т.е. пассивная форма бытия, видоизменяется в зависимости от индивидуальности актера. Многие режиссеры, пытаясь разрешить сложнейшую ситуацию с занятостью актеров, назначали двойной состав исполнителей и репетировали одновременно. Такой опыт заканчивался в двух вариантах: или выходил скучный, серый спектакль – “ни нашим, ни вашим”, где торжествовало ремесло, либо спектакль разваливался на составные части. Радости не было ни у кого.

Мизансцену в спектакле необходимо беречь, как драгоценный камень, подготавливать ее появление, доводить до блеска и отточенности в мелочах. Поэтому в настоящем спектакле мизансцен должно быть мало! Не надо путать ее с разводкой, т.е. с созданием условий нормального и логичного пребывания действующих лиц и подготавливающих появление мизансцены. Ведь парадное платье не носят каждый день. Так же и мизансцена – ее должны запомнить. А память нельзя мельчить.

Вряд ли можно в наше время серьезно упрекать режиссера в том, что он подготовил свои решения и предлагает их актерам. Вопрос в том, как предлагать эти решения, в методике посвящения актеров в замысел режиссера, в умении создать импровизационность, в подходе к задуманному и для себя решенному..

Нужно подвести актеров к тому, чтобы они понимали неизбежность мизансцен, т.е. “сами” выдумывали их. В “Береге” актеры “придумали” разъезд дома на две части. А это решение было найдено в самом начале, ради него делалось специальное оформление, построен пандус и станок дома. Ну, а актеры считали ее своей находкой и всегда трепетно относились к ней. В итоге мизансцена действительно стала коллективной.

Кульминация спектакля “А этот выпал из гнезда” – свадьба Билли и проститутки Кэнди. “Психи гуляют!” Индеец Ветла, со страхом выпивая стакан с какой-то сногсшибательной смесью, “его отец и все племя погибли от алкоголя”, неожиданно чувствует в себе силу воина, вождя. Он начинает ритуальный танец (пляску войны). Балетмейстера не было, как ее танцуют, я не знал, не воевал с индейцами, но представил себе нечто похожее на ритуальные африканские движения, а в общем – некую импровизацию, для которой нужен не балетмейстер, а состояние духа! И Ветла подпрыгнул, прыжок подхватил удар там-тама и за ним я предложил пойти следующему актеру, а остальным не надо было подсказывать – рождение мизансцены общего танца было органичным, необходимым, потому что в танце выражалось стремление к протесту, борьбе. И все – каждый по своему, по-разному пошли кругами по сцене. Это было кульминацией протеста.

У каждого из нас свои пристрастия. Я не люблю точных концовок – на аплодисменты и стараюсь, чтобы в многоэпизодном спектакле или разделенном на новеллы, как “Декамерон”, действие переливалось, переходя из куска в кусок, из сцены в сцену. Эстрадную броскость в драматическом театре считаю бестактной.

Нужно ли ставить жирную точку в финале? Мне кажется, что главный результат спектакля в том, чтобы зритель размышлял о продолжении жизни действующих лиц, спорил о ней. Безаппеляционность эффектных концовок ограничивает зрительскую фантазию, делает мысль спектакля односложной. Вспомните слова Вл.И.Немировича-Данченко, приведенные в начале работы.

За последнее время внимание постановщиков, да и актеров, обращено на поклоны. Уж как только не изощряются режиссеры в “открытии финальных концовок”. Часто на первый план выходят балетмейстеры и ставят стелы, вальсы, па-де-де и труа-кары (впрочем, это другое). У меня почему-то при виде таких архисложных поклонов почему-то возникает мысль – что, если бы время, потраченное на постановку поклонов, пошло бы на доработку некоторых сцен? Или я старомоден?

Распределение ролей – судьба спектакля. День, когда на доске приказов около директорского кабинета появляется скромный листочек, – распределение ролей в новом спектакле – один из самых волнующих в жизни не только отдельных актеров, но и всего театра. Всего листок бумаги – но в него вложены надежды автора увидеть воплощенными своих героев, раздумья режиссера, определяющего путь театра и, конечно, – актера, для которого новая роль – ступень в жизни, шаг в искусстве – вперед или куда-то в пропасть. А, может быть, топтание на месте?

Драматург пишет про людей, про человека. Режиссер ставит про людей, про человека. Они оба работают для людей, для человека. Мысли автора и режиссера передаются зрителям через актера. Замысел драматурга режиссер понимает и выражает прежде всего через “авторского человека” (как говорил Вл.И. Немирович-Данченко). Знакомство с населяющими пьесу людьми – действующими лицами – это волнующие минуты в жизни актера. Прежде, чем распределить роли, режиссер стремится как можно ближе узнать героев, проникнуть в их внутренний мир, понять их желания, поступки, угадать особенности характеров, увидеть внешность, придумать отличительные детали их поведения, услышать их голоса. И все это нужно прочитать в тексте пьесы, который ждет, чтобы его оживили, воплотили.

В одном из спектаклей “Трехгрошовой оперы” Б. Брехта бандита Мака Макхита играл молодой актер – писаный красавец. Многие зрители и особенно зрительницы относились к нему с той же симпатией, что и женщины на сцене – Люси, Дженни, Полли. Обаяние героя подчиняет себе всех! А вот что сам Брехт, не только великий драматург, но и прекрасный профессиональный режиссер пишет о Макхите в комментариях: “Женщинам он импонирует не красотой, а положением и средствами. Английские рисунки к “Опере нищих” (“Опера нищих” (1728) – пьеса Дж. Гея, первоисточник пьесы Б.Брехта. – *Б.Г*.) изображают его приземистым, коренастым, не лишенным достоинства человеком лет сорока с лысоватой, похожей на редьку головой. Начисто лишенный чувства юмора, он держится чрезвычайно степенно. Солидность Мака проявляется уже в том, что его деловое рвение направлено не столько на ограбление посторонних лиц, сколько на эксплуатацию своих служащих… Заглядывая в будущее, он видит себя отнюдь не на виселице, а где-нибудь возле уютного и при этом своего собственного пруда, с удочкой в руках”.

Можно ли не обратить внимания на эти авторско-режиссерские указания? Конечно, режиссер имеет право на свое видение образа, но мне представляется, что нельзя до такой степени нарушать замысел автора, его стиль. Переход из политической, социальной сатиры в стихию “блатной романтики”, который при этом произошел, любование “красивой” и уголовной жизнью вряд ли совместимо с жесткой манерой Брехта.

Внешний облик персонажа имеет большое значение, но не он решает суть образа. Нужно уметь извлечь из текста требования автора. В начале Великой Отечественной войны на экраны кинотеатров и сцены драматических коллективов вышло огромное количество фильмов и спектаклей, в которых фашистских захватчиков играли самые уродливые актеры, изображающие монстров, дегенератов. Ясно каждому, что такие выродки способны на любые преступления и зверства. Время шло, враг оказался более сильным и опасным, чем его изображали в предвоенных и начала войны “произведениях искусства”. Примитивный враг не смог бы громить советскую армию, как это было в начале войны. Такая трактовка, естественно, принижала и самих представителей победившей (в итоге) армии. В последний период войны на экраны вышел документальный фильм Александра Довженко “Битва за нашу Советскую Украину”. Никогда не забыть эмоционального потрясения от кадров немецкой хроники, вмонтированных в фильм. Перед зрителями знаменитый киевский Крещатик, разрушенный почти до основания: обгорелые скелеты домов, телеграфные столбы с повешенными людьми, на груди которых можно прочитать написанные на досках слова: “комиссар”, “еврей”. По середине дороги идут четыре немецких танкиста, молодые, здоровые, красивые парни с ослепительными зубами, развевающимися на ветру белокурыми кудрями. Воротники комбинезонов расстегнуты, в дула автоматов, висящих на плечах и на груди, воткнуты ветки сирени. Один из них наигрывает на губной гармошке какую-то популярную песенку, остальные ему подпевают. Молодость, здоровье, радость жизни! И голос диктора за кадром (цитирую приблизительно): “Погляди на этих парней: это они сожгли твой дом, это они убили твоего отца, увели в неволю твою сестру”… Такое “распределение ролей” потрясало! Режиссер увидел не немцев-”злодеев”, а настоящую жизнь.

Начнем с простого. Кто должен распределять роли? Ясно – режиссер. Однако режиссеру в труппе (и вне ее) часто предъявляются обвинения в непонимании автора (это еще ничего!), предвзятости, и, главное, в субъективизме, как будто в искусстве можно быть объективным. Режиссерское “вижу” и “не вижу” становится предметом насмешек и серьезного осуждения. Я думаю, критикующие признают только одну объективность – свою личную. Но ведь она субъективна так же, как и режиссерская. Вспоминаю афоризм польского сатирика Ежи Леца: “Эта женщина считает, что существуют два мнение – ее и неправильное”. Потому условимся сразу: да, режиссерское распределение ролей субъективно, только таким оно и может быть, эта субъективность отражает замысел режиссера, от нее зависит успех будущего спектакля. А от поражений и, тем более, ошибок, никто не застрахован.

Итак, тайна распределения ролей скрыта в режиссерском замысле. Там, где присутствует острая, неожиданная, иногда парадоксальная мысль режиссера, мы встречаемся с подлинно творческим решением этой проблемы. Напомню, Вс. Мейерхольд чуть было не уволил из театра своего секретаря (и будущего биографа) Александра Гладкова только за то, что он дал в газету информацию о занятых актерах в готовившемся мастером параллельно с МХАТом “Борисе Годунове”: теперь Немирович поймет, как он, Мейерхольд, решает свой спектакль!

Когда режиссер еще не начал репетиции, когда он только приступил к разработке экспликации, он остается один на один с пьесой. Это самые счастливые дни режиссерского труда. Он чувствует себя раскрепощенным до предела: он может дать играть короля Лира М. Горбачеву, а неуправляемого купца Хлынова (“Горячее сердце” А. Островского) Григорию Распутину, может представить себе в “Бедных людях” Ф. Достоевского в главных ролях Веру Комиссаржевскую и Чарли Чаплина. Для понимания направленности, масштаба образа необходим жизненный прототип. Он помогает создать образ, концентрирующий в себе психологические, эстетические и социальные реалии. Достаточно одного упоминания имени актера прошлых лет, политического деятеля, писателя, полководца, чтобы было ясно, почему именно с ним ассоциируется персонаж драматурга. За театральным ликом просвечивает слой жизненных проблем. Режиссер часто проделывает такую работу по идеальному распределению ролей, то есть включает в список людей, не имеющих никакого отношения к театру.

Режиссер МХАТа и педагог ГИТИСа Н. М. Горчаков на одном из первых занятий режиссерского курса дал задание: распределить роли в трагедии Еврипида (к стыду, забыл, в какой, но не в этом суть), пользуясь резервами всей истории мирового театра, всеми живыми и умершими знаменитейшими актерами, а также любыми известными людьми. Упражнение, как мы поняли позже, для определения остроты мышления, понимания образности, а не для проверки общей культуры. Помню, что наиболее интересным распределение было у Андрея Гончарова, поручившего роли в прологе не драматическим актрисам, а балеринам Марине Семеновой и Галине Улановой. Горчаков заинтересовался: “Мне тоже казалось, что лучше эти роли перевести в пластическое решение”. Так родился замысел спектакля. И по сей день многие мои товарищи по курсу и я начинаем работу с подобных экспериментов.

Особенно они полезны для студентов режиссерского факультета – это развивает фантазию, учит мыслить масштабно. Студент X. в список действующих лиц “На дне” в своей курсовой работе “назначил” на Луку – Н. Хрущева, на Ваську Пепла – С. Есенина, на Актера – Ю. Любимова, на Барона – Николая II-го Романова, на Сатина – М. Мусоргского и т. д. И к каждому назначению он приложил мотивировку, объясняющую данный выбор. Другой студент на роль Барина с большими усами в “Горячем сердце” предложил Ф. Рузвельта, красивого, страдающего, благородного, а на роль Аристарха (выдумщика развлечений для Хлынова) – К. Станиславского. Мог бы сыграть, к примеру, Егора Булычева Александр Меньшиков, такой, каким он изображен на картине В. Сурикова? Роли можно поручать литературным героям, персонажам из произведений живописи и скульптуры, но лучше всего – из жизни. Только нельзя при таком подходе мелочиться и приглашать актеров из соседнего театра. Тогда теряется возможность ощутить перспективу человеко-роли. Такое направление мысли режиссера не имеет ничего общего с типажностью. Схожесть с персонажем личности исполнителя наполняет образ глубоким и принципиальным смыслом, а не сводится к внешнему сходству. Не случайно в кино стали снимать драматургов, режиссеров, писателей, то есть индивидуальности. Нам, театральным режиссерам, трудно соревноваться с кинематографистами в возможностях приглашения таких людей. Поэтому в кинематографе говорят: выбор актера – из огромного количества претендентов всех стран и народов, а в театре – распределение ролей среди имеющихся актеров. Мы ограничены в своих возможностях штатом, коллективом и обязаны раскрывать в каждом актере его способности, помогать каждому найти свое индивидуальное место в репертуаре.

Моя первая в театральной жизни ошибка, первый урок в распределении ролей (я был ассистентом режиссера) в “Мирных людях” Ирвина Шоу в Московском Драматическом театре режиссера Ф. Каверина. Жена скромного часовщика Ионы Гудмена все время жалуется на болезни, требует к себе усиленного внимания, и замученный ее претензиями старик убегает из дома на рыбную ловлю. Картина многим знакомая. Роль жены исполняла пожилая актриса болезненного вида, страдала на сцене она с большим удовольствием, очень жалела себя и плакала настоящими слезами. По видимости, жить ее героине осталось несколько недель. Когда Иона уходил из дома, у многих зрителей возникало чувство раздражения против него – бросает умирающую жену! Смысл же пьесы в том, что ее болезни – причуда, блажь, она здоровее всех в доме! Играть ее должна актриса типа Н. Мордюковой, из которой физическое и душевное здоровье так и рвется наружу! Тогда бы обострился конфликт. Классическая ситуация “мнимого больного”.

В “Жестоких играх” А. Арбузова бурового мастера Ловейко, все время приходившего к врачу Володе за лекарствами, должен был играть молодой Борис Андреев (помните его габариты?) Все его болезни – выдумка, только предлог, чтобы придти в дом врача, повидать его жену. Врач великолепно это понимает и относится к нему весьма иронически. Появляется объемность взаимоотношений, и врача нельзя упрекнуть в невнимании к действительно больному человеку.

Как увидеть образ? Эльза в “Голом короле” Е. Шварца не может заснуть (это известно еще по сказке Андерсена) на горошине, подложенной под огромный матрац. И Эльзу соответственно играли хрупкие девушки – “аристократки”, могущие рассыпаться от дуновения ветерка. А если Эльза здоровая, хорошо откормленная деваха, с чугунным задом (разве не было таких королев и принцесс?) и не может заснуть из-за крохотной горошины – тогда появляется юмор, крепкая, ядреная ирония.

Предоставим слово драматургам. А. Сухово-Кобылин в своей трилогии создал совершенно необычный мир. Его пьесы оказались крепким орешком для многих поколений режиссеров. “Брандахлыстову может играть мужчина”, – говорит он о ролях в “Смерти Тарелкина”. А для постановки “Дела” в Александринском театре он наметил состав, ошеломивший всех, актеров в том числе: Муромский – В. Давыдов, вполне приемлемый вариант, и Варравин (отъявленный злодей) – К. Варламов, обаятельный, душевный, трогательный, смешной – на роль настоящего вампира. Варламов блестяще подтвердил дальновидность и мудрость драматурга.

К. Симонов предложил режиссеру А. Столперу снимать в роли генерала Серпилина в “Живых и мертвых” Анатолия Папанова. Столпер испугался: ведь к Папанову привыкли, как к прекрасному комедийному актеру, зрители могут рассмеяться при его появлении на экране. Легко сказать – сыграть генерала! А хватит ли у него значительности?

“Не в том дело, хватит ли у него генеральской значительности. А дело, Шура, в том, что у Папанова лицо старого солдата, – отвечал Симонов, хорошо знавший “фронтовую фактуру”. – Не знаю его биографии, но даю руку на отсечение, что он был на фронте и хлебнул солдатского лиха.” Об этом споре рассказал друг писателя Евгений Воробьев. Позже Симонов признался, что когда писал роман “Солдатами не рождаются”, перед его глазами стоял Папанов с его характерной негероической внешностью, бытовыми интонациями: они оказались очень точными в устах генерала. Папанов помог автору сделать образ более пластичным.

Так же интересно прочитать письмо К. Симонова, опубликованное в “Неделе”: “Возможно, я заблуждаюсь, но переубедить себя не могу. Сафонова, главного героя пьесы “Русские люди”, во многих театрах играли хорошие актеры, а во МХАТе такой замечательный, как Добронравов. И все-таки такого Сафонова, какого я видел сам, не сыграл никто. Его играли актеры, а в моем самоощущении его должны были играть характерные герои. Я огрубляю это понятие, но Вам ясно, о чем идет речь… Я совсем по-другому представляю себе Сафонова, чем его играли. Во МХАТе, например. Грибов замечательно играл Глобу, мне, несмотря на это, все время виделся в нем Сафонов”.

Интересно, что в случаях с ролями Максима, Корчагина, Сафонова суть проблемы в понимании образа положительного героя (как пышно определялась эта тема), которого официоз желал видеть в розовом свете, а художники – соответствующим суровой правде жизни. Да, частенько на пути к распределению ролей стояли еще и политические препятствия. Исключая всякие мелкие причины внутреннего порядка (не хватает актеров, соответствующих замыслу), этические моменты (нужно занять именно этих актеров, особенно актрис), в былые времена огромное значение имела политическая конъюнктура.

Конечно, допустимы самые различные, иногда взаимоисключающие трактовки. В 60-х годах польские кинематографисты создали фильм-исследование “Гамлет х 5”. В нем сразу несколько исполнителей роли Гамлета читают монолог “Быть или не быть”. Во вступлении к фильму авторы объяснили, что на примере знаменитого монолога хотят показать, что такое творчество актера, продемонстрировать, как разные актеры, в зависимости от своей индивидуальности, в своей трактовке, (и я бы добавил – в зависимости от режиссерского замысла – *Б.Г.)* создают своих Гамлетов. Нам не предлагается решать, какой из них лучше, какой хуже, нет, нас просто просят обратить внимание на то, какие они все разные, при всем том, что все они – Гамлеты. Фильм убеждает в разности подходов к раскрытию материала – разности замыслов, мировоззрений, эстетических позиций.

Да, подходы бывают неожиданными. Режиссер С. Радлов говорил: “Еще в 1919 году я предлагал Маяковскому сыграть роль Отелло, и он, полушутя, полусерьезно, как будто готов был пойти на эту комбинацию”. Вместо поэта в спектакле выступил “ложноклассический” Ю. Юрьев. Дистанция огромного размера!

Мне памятны три Ромео: М. Астангов в Театре Революции (режиссер А. Попов), В.Сошальский в Ленинградском ТЮЗе, Ю.Кротенко (МТЮЗ), как говорится, “рядовой товарищ с обыкновенным лицом”. Режиссура юношеского театра должна была убедить юных зрителей в том, что и они могут любить по-настоящему, идти на смерть ради любимой.

Посмотрите на фотографию А. Коонен – комиссара в “Оптимистической трагедии” (Камерный театр, режиссер А. Таиров). Кожаная тужурка не может скрыть классического силуэта героини греческой трагедии.

И все же есть требования автора, от которых нельзя просто отмахнуться. Режиссер, серьезно изучавший исторические материалы к постановке “Ричарда III” Шекспира, выяснил, что автор воспользовался памфлетом современника Ричарда, выдающегося писателя Томаса Мора, направленным против будущего героя трагедии. Нужно признать, что великий гуманист в полемическом задоре изобразил объект своей сатиры горбатым уродом, чудовищем и т.д., хотя на самом деле исторический Ричард был если не красавцем, то уж и никак не чудищем. Режиссер решил совершить благородный поступок и вернуть Ричарду III на сцене его подлинное лицо. Он забыл, что современного зрителя абсолютно не интересует документальность этой трагедии, никто, или по крайней мере подавляющее большинство зрителей, не имеет никакого представления о самом Ричарде и его врагах. Шекспир писал не модную ныне документальную драму, а создал грандиозный характер, сочетающий безжалостность, коварство с талантом политика, физическое уродство с обаянием интеллекта – и это соединение стало органическими “предлагаемыми обстоятельствами” образа. Будь он иным, он вел бы себя иначе. Спектакль провалился.

А. Таиров в “Без вины виноватых” А. Островского поразил зрителей и особенно литературоведов назначением на роль Шмаги одного из крупных драматических актеров России П. Гайдебурова. Он только что сыграл в Камерном театре с большим успехом горьковского Старика и адмирала Нахимова и вдруг – пьянь Шмага. Но режиссер и актер выявили горькую философию шута, в спектакле зазвучала новая драматическая нота.

Как “залезть” внутрь текста, увидеть что-то свое, отбросить груз традиции? Опять мы упираемся в необходимость отчетливо осознаваемого своего замысла. При постановке “Горячего сердца” в Московском областном театре драмы, мы никак не могли решить, кого поставить на роль Гаврилы. Ранее исполнители за основу брали слова: “...я не полный человек…” и то, что он не может “ни ходить прямо, ни в глаза людям смотреть”. Поэтому Гаврилу играли робким, незаметным человеком. Но становится непонятным, почему гордая, свободолюбивая Параша полюбила такого недотепу? Для того, чтобы иметь мужа – подкаблучника? А, может быть, Гаврила просто еще не осознает свою силу, стесняется ее, как все по-настоящему сильные люди? Ведь они даже руку подают боязливо, чтобы не причинить боль другому. Вместо приказчика с тихим голосом и извиняющейся улыбкой появился парень, косая сажень в плечах, у него и голова неохотно гнется перед хозяином, и только когда опасность коснулась не его, а Параши, когда оскорбили ту, которая для него дороже жизни, Гаврила выпрямляется и становится как бы былинным русским богатырем. Ключевой для образа стала сцена, когда Гаврила прибегает к Курослепову с сообщением о похищении Параши: “Две деревни сбивал, весь лес обыскали”… где-то гремит набат, ворота распахиваются настежь и в них врывается не скромный приказчик, а народный вожак, в красной рубахе без пояса, с топором в руке, которым он угрожает невидимым врагам. “Отцы города” при его появлении пугаются насмерть. В финале, когда Параша объявляет, что выходит замуж за Гаврилу, зрители радостно приветствуют молодых людей, добившихся своего счастья.

Серьезные помехи возникают при работе над очень известными произведениями, особенно классическими, когда нужно освободиться от привычных представлений о литературном герое. “Я всю жизнь представляла себе Анну Каренину совершенно иной!” С таким доводом ничего поделать нельзя. Как радостно было слышать Александру Лазареву (Театр им. Маяковского) о сыгранном им Сервантесе в мюзикле “Человек из Ламанчи”, что он будто сошел с гравюры Г. Доре! Но важно ли, что у Тиля – Н.Караченцева не такой цвет волос, как в романе Де-Костера. Наверное, можно простить такое разночтение, ибо в данном случае актер уловил мысли Тиля, его грусть, горечь и озорство. Важно не столько внешнее соответствие авторскому описанию, сколько проникновение во внутренний мир героя, угадывание движений его души.

Режиссер, изучая пьесу, подбирая исполнителей, как бы заполняет анкету действующего лица: имя, фамилия, особые приметы и … год рождения. Вот где заключена одна из главных тайн и трудностей театрального искусства.

Сложнейшая, острая, болезненная проблема – возраст героя. Кажется, что тут сложного – в пьесе все написано. Может быть, и написано, но не всегда внимательно прочитывается. К тому же простые и ясные на первый взгляд факты бывают затемнены театральными традициями, личными пристрастиями и желаниями, поверхностным анализом предлагаемых обстоятельств и т. д. И здесь решающее значение приобретает замысел режиссера.

Б. Бабочкин вспоминал, что первой исполнительнице Катерины в “Грозе” (Малый театр) – Ф. Снетковой – был 21 год. А Никулина-Косицкая, прославленная Катерина в Малом театре, вообще была девчонкой. Добролюбов писал о Катерине (его мало кто читал серьезно): “когда ребенок становится женщиной”! То же самое происходит с героиней “Последней жертвы” Юлией Тугиной. Однако, как правило, роль поручается первым актрисам, десятилетиями завоевывавшим положение в театре. С Катериной и Юлией стареют и остальные действующие лица: Дульчин становится стареющим бонвиваном, доживающим последние годы успеха у женщин, Юлия уже выходит даже из “бальзаковского возраста” и цепляется за любую возможность найти подобие любви. Бесприданница Лариса боится, что вообще никогда не выйдет замуж. У Дикого в “Грозе” дочки-подростки, а на сцене мы видим дремучего мрачного старика. Все сюжетные, социальные и психологические проблемы при изменении возраста, заданного автором, меняются. В 40-50 лет все решается иначе, чем в юношеские годы. Для меня притягательность охлопковского “Гамлета” не в огромных воротах, иллюстрирующих мысль, что Дания – тюрьма, а в М. Козакове и Э. Марцевиче – Гамлетах. Когда они вошли в спектакль, после красивого и мужественного, но достаточно традиционного Е. Самойлова, тогда заиграли ворота, давившие на юношу, почти мальчика.

Ирония Пушкина в “Евгении Онегине” в том, что юнец внушал девушке, что “мечтам и годам нет возврата”. Когда же он повзрослел и полюбил, то наступила трагедия. Дурная оперная традиция восприятия Онегина как пожилого барина, уставшего от жизни, снимала романтическую иронию поэта. Онегин – не Арбенин. Г. Товстоногов выиграл горьковских “Варваров”, выдвинув в роли Монаховой юную Т. Доронину.

Интересно узнать, как ставился классический спектакль МХАТа “Дни Турбиных” М. Булгакова. Оказывается, на основные роли претендовали старейшины театра: Алексей – Л. Леонидов, фон Шратт – В. Вишневский, Лариосик – Ю. Завадский, гетман – В. Качалов и т. д. Мудрость К. С. Станиславского решила успех спектакля: “Я считаю, что эту пьесу должны играть молодые”. Он понимал, что знание героев изнутри, ощущения, сближающие ровесников, помогут новому поколению актеров найти себя в пьесе.

В “Братьях Карамазовых” режиссеры, понимая ответственность и сложность воплощения грандиозных образов братьев, назначают на них главных актеров – достаточно зрелого возраста. А у Достоевского Ивану Карамазову 23 года, Дмитрию – 27 лет, Алеше – 20!

Возраст актеров – обоюдоострая проблема. Может ли девочка играть Джульетту? У нее не хватит мастерства. Должна ли пожилая актриса, обладающая требуемым мастерством, играть четырнадцатилетнюю Джульетту? Где типажность и не забываем ли мы за возрастным распределением главное – перевоплощение? Очевидно, однозначные ответы давать нельзя. Великий итальянский трагик Росси сказал, что хорошо сыграть Ромео нельзя, ибо для этой роли необходимы взаимоисключающие свойства – юность и зрелое мастерство. Хочу познакомить читателя с интересным документом: заявлением одного из видных актеров Ю. Лаврова (между прочим, отца ныне известного К. Лаврова) в дирекцию Киевского русского драматического театра им. Леси Украинки: “Прошу освободить меня от роли Гамлета по следующим соображениям: я считаю, что такие роли как Гамлет, Чацкий, Самозванец, Сирано и ряд других подобных ролей, требуют от исполнителя, помимо остроты творческой мысли, еще и полноценного физического состояния, позволяющего преодолеть подготовительный репетиционный период работы. В образе Гамлета, мне думается, необходимо наличие сильного и вместе с тем совершенного сценического движения. Об этом говорит сам текст роли. Все эти необходимые качества лежат на всем протяжении роли и не дают возможности или права на какие-либо скидки. Считаю, что в пятьдесят лет, о чем я говорил в свое время на художественном совете еще до распределения ролей, начинать поднимать подобные роли невозможно… Поэтому я прошу руководство театра удовлетворить мою просьбу”. Здесь можно говорить о мужестве художника и о том, что подобные поступки крайне редки в нашем театре.

В “Дневниках” Э. Гонкура тонко подмечено: “распределить роли в пьесе труднее, чем составить кабинет министров”. Чувствуется, что автор провел за кулисами много времени.

Да, когда распределение ролей интересно и неожиданно, приходится прорываться через многие препятствия. Б. Львов-Анохин рассказывает: “Когда я начал ставить “Антигону” Ануя в Театре им. Станиславского, от распределения ролей ахнула вся Москва, и в театре оно вызвало целую бурю. Меня называли сумасшедшим. Но я стоял на своем: Креон – Е. Леонов, Антигона – С. Никищихина”. И объяснял: “Мне представлялось, что все это может быть переведено на язык жизненный и даже житейский, неважно, что действие происходит во дворце и такая ситуация может быть в любой, самой заурядной квартире… В спектакле, в сущности, решался спор юношеского максимализма и житейского здравого смысла”. Львов-Анохин смело разрушил штамп амплуа актера Леонова и положил начало появлению нового штампа – антиштампа. Он вдвойне назойлив. Да, в “Антигоне” обаяние Леонова, естественность его пребывания на сцене точно легли на мысль режиссера. Но тот же Леонов в “Иванове” А.Чехова в спектакле Ленкома – антиштамп, ставший худшим штампом. Его появление в этой роли необязательно. Иванов, влюбляющий в себя всех женщин, сражающий всех своей личной значительностью при незначительности дел (так определял работу актера критик Ст.Рассадин), полемично, но не убедительно. Мне могут привести в качестве примеров находки и просчеты великого мастера Мейерхольда. Его выбор на роли почти всегда был спорен и субъективен. Мастер говорил, что он руководствуется принципом – чем актер обогатит роль и чем роль обогатит актера. Иногда попадание было удивительно точным, как говорится, “в яблочко”: Г. Мичурин – Молчалин, огромный, тяжеловесный, модный, красивый бычьей, буйволиной красотой, величественный, с чувством собственного достоинства – загляденье! Он куда эффектнее Чацкого. Иногда мастер был излишне субъективен, что тоже должны учитывать молодые режиссеры. Драматург А. Файко, разочарованный тем, что в его новой пьесе “Учитель Бубус” вместо М. Бабановой, для которой он предназначал роль Стефки, ее получила З.Райх, говорил: “Удача “Оптимистической трагедии” в том, что она не попала к Мейерхольду – роль комиссара играла бы З.Райх.”

Часто новое качество актера обогащает и исполнителя, и спектакль. Первым спектаклем, который я выпускал в МТЮЗе, был “О чем рассказали волшебники” В. Коростылева, парафраз на тему доброго доктора Айболита, злого разбойника Бармалея и т. д. Спектакль задумывался как молодежный и ставили его молодые актеры Р. Быков, Е. Васильев и В. Горелов. Они вложили много выдумки в свою работу, но худсовет его не принял. Не имеет смысла выяснять, кто был прав, кто виноват, суть дела в том, что мне пришлось выпускать спектакль, чтобы не погибла во многом талантливая работа молодых режиссеров. Начать пришлось с перераспределения ролей – пренеприятнейшего занятия. Бармалея играл актер, своими внешними данными напоминавший молодого Б. Ливанова, но не талантом и мастерством! Он разговаривал громовым голосом, шумел, поднимал за шиворот актеров с легкостью пушинок, в общем был злодейским злодеем. Мне показалось, что это неверно. Детей не надо пугать, им нужно показать существо зла, а потом высмеять его. Роль Бармалея передали Р. Быкову. Он сразу написал заявление об уходе, считая, что я издеваюсь над ним. Все же ему пришлось покориться новому главному режиссеру, но репетиции шли мучительно. Неутомимый и блестящий импровизатор Ролан придумывал всяческие способы, чтобы пойти по пути снятого с роли актера: говорил басом, надел толщинки, даже встал на ходули, но, несмотря на все усилия Ливанов из него не получался и роль категорически не шла. И вот однажды, после очередного столкновения, Ролан разозлился и сжался в комочек. Все присутствующие на репетиции зааплодировали – образ найден! Бармалей стал сгустком вредности и ничего не мог сделать с хорошими людьми. Как он ни старался, ни суетился, все напрасно – он становился еще смешнее и беспомощнее. Роль Бармалея стала одной из лучших ролей Быкова не только в МТЮЗе, но и позднее в фильме “Айболит 66”, сделанном по мотивам спектакля.

В распределении “наоборот” по принципу контраста, есть своя опасность – антиштамп становится штампом, быстро устаревающим. Неожиданное назначение на драматическую роль в первый раз ошеломляет, а затем начинает раздражать.

Настало время поговорить и о другом аспекте проблемы распределения ролей. Режиссер, особенно главный режиссер, руководитель театра, должен думать о своем актере. Не боюсь, что меня обвинят в личных пристрастиях. Да они есть, они должны быть. Но не по личной дружбе, не по собутыльничеству, не по романам, а по любви к дарованию артиста, единству взглядов на искусство. Актер гибкий, мобильный, эмоциональный, способный к импровизации, уважающий и ценящий режиссера, его замысел – это свой актер. И на него нужно работать. Ему нужно искать роль.

Актер ждет свою роль, свою мечту. Святая обязанность режиссера – помочь ему в осуществлении его мечты и понимании ее реальности. Старейший режиссер и актер российской провинции Н. Собольщиков-Самарин, знаток театрального дела изнутри, говорил: “Если ты хочешь погубить актера, дай ему сыграть то, что он просит”. Зло, но справедливо. Не всегда актер, особенно актриса обладают способностью посмотреть на себя со стороны, понять свои возможности. Правда, иногда можно жестоко поплатиться за желание помочь избежать ошибки и за твердость своей позиции. Н. Акимов абсолютно серьезно (или с присущим ему черным юмором) заметил: “…если ты не дашь актеру сыграть роль Гамлета, то он с удовольствием сыграет роль твоего могильщика”. Режиссер всегда мечтает открыть актера. В этом его истинное счастье. Так когда-то А. Дикий на роль Катерины Измайловой в лесковской инсценировке назначил Любу Горячих, “михрютку”, как ласково назвал ее мастер, а изящному Георгию Менглету поручил роль «самца» Сергея. И оба блестяще сыграли. Режиссер бросает актера из крайности в крайность, не боясь идти на эксперимент. Ему только нужно быть очень осторожным, чтобы не разрушить индивидуальные черты актера, а воспользоваться ими для создания образа, как говорил студентам П. А. Марков: “…нужно строго отличать то, что входит в органические свойства актерской индивидуальности, от нарочитого использования внешних приемов. Личный штамп актера, его узнаваемость сквозь образ тесно связаны с представлением зрителя о любимом актере”. Решение психологического, внутреннего образа актера предопределяет и обуславливает “внешний” образ. Перевоплощение актера возможно до известной черты, и далеко не всегда восхищенные слова: “я его не узнал” являются похвалой для настоящего артиста. Найти внешние характерные черты важно не для того, чтобы зритель во что бы то ни стало не узнал актера, а для того, чтобы в создаваемом образе раскрылся характер данного человека в данной среде, в данной эпохе.

Широкое распространение получил прием, при котором несколько ролей играет один и тот же актер. Если говорить совсем честно, то часто этот прием бывает обусловлен недостаточным количеством актеров в труппе и тогда начинает подводиться теоретическая база, оправдывающая не всегда понятный зрителям ход. Будем говорить о его серьезном использовании.

Вс. Мейерхольд при постановке оперы А. Даргомыжского “Каменный гость” в 1917 году усматривал в Донне Анне и Лауре различные выражения одной сущности женской страстной натуры. В 1935 году он приступил к работе над “Каменным гостем” уже в классическом пушкинском варианте и вернулся к своей давней мысли, доведя ее до логического конца, поручив обе роли Зинаиде Райх. Об этом рассказывает А. Февральский, чуткий исследователь творчества великого мастера: “...два ярких, психологически совершенно различных образа, два резко отличных друг от друга ритмических и интонационных рисунка, но еле уловимой общностью тембровых оттенков как бы намекая на внутреннее единство образов”.

Д. Брянцев осуществил постановку балета “Оптимистическая трагедия” в музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Для исполнения заглавной роли Комиссара он нашел совершенно неожиданное решение. Она складывалась из двух контрастных линий: с одной стороны – темперамент, закованный в строгую форму, напоминающую героинь античных трагедий, с другой – лирическая тема, жажда любви и жизни. Две исполнительницы встречаются в пластическом диалоге, создавая единый, удивительно сложный и привлекательный образ.

При постановке “Комедии ошибок” Шекспира каждый раз возникает спор: должен ли роли Антифолов и Драмио играть один и тот же актер или разные исполнители? Все зависит от режиссера. Бывали удачи в обоих решениях. В пьесе Эдена фон Хорвата “Дон Жуан возвращается с войны” действуют один Дон Жуан и тридцать пять женщин. “Эти тридцать пять не только могут, но и должны быть представлены возможно меньшим числом исполнительниц, так что почти каждой придется принять на себя по нескольку ролей. Это обусловлено не столько оглядкой на пригодность пьесы для постановки, сколько старой истиной: в жизни не найти тридцать пять разных женщин, их гораздо меньше. Основные женские типы все время повторяются, а потому и на сцене должны быть лишь представительницы таких типов”, – писал драматург.

В “Декамероне” десять новелл, в которых в общей сложности не менее пятидесяти ролей. Играют же десять актеров – условие, заданное автором Джованни Боккаччо несколько столетий тому назад. Актеры перевоплощаются на глазах зрителей в разных действующих лиц. Это открытый прием. Иногда, поручая несколько ролей одному и тому же актеру, режиссер подчеркивает внутреннее единство персонажей. В пьесе А. Володина “Назначение” роли Куропеева и Муравеева играет один актер: несмотря на разные фамилии суть персонажа одна и та же. В легендарном спектакле “Ревизор”, поставленном И. Терентьевым в 20-х годах в Ленинграде, жандарма и Хлестакова играл один и тот же актер. Хлестаков появлялся как настоящий ревизор. Это придавало финалу особую остроту. К сожалению, принцип “ничто не меняется, несмотря на внешнюю оболочку”, – в действительности конца 80-х и 90-х годов становится все более актуальным.

Размеры моих заметок не позволяют подробно остановиться на проблеме амплуа, непосредственно связанной с вопросом распределения ролей. Вспомним классификацию ролей по амплуа, проведенную Вс. Мейерхольдом и В. Бебутовым, обратимся, например, к опыту китайского и японского театров, разрабатывавших систему деления актеров по амплуа до невероятных подробностей. Время разрушило старые понятия и вряд ли, при всем нашем уважении к огромному труду, проделанному нашими предшественниками, можно сейчас придерживаться этой системы.

Первый урок по распределению ролей студент-режиссер получает на этюдах по произведениям живописи. Здесь постановщик этюда несколько ограничен в своих действиях. Если драматург не всегда подробно описывает внешность действующего лица, и например, Лариса в “Бесприданнице” может быть и брюнеткой, и блондинкой, и даже рыжей, то художник, автор картины, являющейся в сущности пьесой, которую будет ставить студент, дает ему точное задание, зримо воплощая психофизические данные действующего лица, определяет мизансцену, цветовую гамму, световую партитуру. Студент должен представить сюжет в его развитии – что было до момента, запечатленного автором-художником, и как будут развиваться события, после того как картина “оживет”. Следовательно, студент должен быть интерпретатором замысла и соавтором. Сейчас нас интересует наша узкая тема – как будущий режиссер распределит роли в новом сценическом произведении, как поймет людей, изображенных на полотне, сумеет ли вскрыть характер через визуальный ряд, без текста. Впрочем, текст еще предстоит написать, причем учитывая стиль драматурга-художника. Нужно ли фотографическое повторение зрительного образа? Вряд ли. Но суть должна быть уловлена.

Первый вывод – нет актера на Демона или актрисы на боярыню Морозову – не ставь этюд. Речь идет вовсе не о точном совпадении внешних физических данных, например, в том же Меньшикове: огромный рост, седая буйная шевелюра, мощные кулаки. Меньшиков в этюде должен обладать силой воли, острым и глубоким умом, уметь в мизансцене, статичной по внешней форме, найти внутреннюю взрывчатость, готовность к активному действию – то есть угадать мысль автора – В. Сурикова. И готовить этюд нужно, как настоящий спектакль: изучить исторические материалы об эпохе Петра I, поинтересоваться судьбой Меньшикова, написать для себя и для исполнения подобие романа на тему событий.

Работа над этим этюдом по картине – первая закалка “в бою” режиссера. Со студенческих лет необходимо усвоить: на первом месте всегда должны быть интересы дела, идет ли речь об этюде, отрывке или спектакле. Уже в институте нужно понять, что первая студенческая любовь еще не является поводом для предоставления роли. На этом спотыкались не только начинающие студенты, но и знаменитые мастера, приводя свой театр к настоящим трагедиям. Но вернемся к этическим вопросам жизни театра.

При распределении ролей режиссер находится между Сциллой художественности и Харибдой внутренней жизни театра. Основа спокойной деятельности театра при всей сложности проблемы проста до неприличия: должны играть все. Тогда будет спокойствие. А. Дикий говорил: “…актеры должны все время учить чужие слова, чтобы не успевать произносить свои.” В современных условиях такую задачу решить практически невозможно. При нынешнем состоянии коллективов, даже самых молодых и все же достаточно многолюдных, обеспечить настоящими ролями всех актеров и актрис не может никто. К тому же нужно учесть появление нового по форме репертуара – мюзиклов, спектаклей с большим количеством пластических и вокальных решений. Обратимся вновь к мудрости Вл. И. Немировича-Данченко, в 1941 году написавшего режиссеру МХАТа, его заместителю по художественной части В. Г. Сахновскому: “Четыре спектакля. Кое-где даже с дублерами, и все же большая часть труппы не загружена. Не значит ли это, что просто труппа чересчур, ненужно велика? Да и разве есть сомнения, что в этой громадной труппе много несомненно хороших, но и несомненно мало нужных актеров? То есть не могущих ответить в ведущих ролях на те высокие требования, которые предъявляются к художественному театру. Но расстаться с ними жалко – и у них есть хорошая работа в театре, да и сами они предпочтут или ждать, или… требовать. Сделайте список этой “большой” части труппы, не занятой в четырех постановках, и вглядитесь внимательно, точно ли все они заслуживают того, чтобы ради них театр шел на художественный компромисс”. Позиция великого художника актуальна и по сей день.

Многие находят выход во вторых составах. Тоже один из дискуссионных вопросов. Можно стать на позиции максимализма, подобно Елене Вайгель (вдове Б. Брехта, возглавившей “Берлинер Ансамбль”), отменившей спектакль “Кориолан”, который наша делегация должна была смотреть в один из вечеров, из-за болезни второго или двадцать третьего (все равно!) воина. Она не считала возможным нарушить рисунок массовых сцен вводом неопытного исполнителя. Что уж говорить об основных ролях! В наших театрах есть приказ (был!!!), обязывающий обеспечить вторыми составами все основные роли. Такой приказ явился лучшим подарком для бездарных актеров. Я могу не согласиться с Вайгель – нельзя обманывать надежды зрителей из-за исполнителей эпизодов, ролей второго плана, хотя вряд ли имеет смысл повторять, какое значение они имеют для истинного произведения сценического искусства. Ловлю себя на узком, пошлом практицизме, воспитанном многими годами повиновения таким приказам. Но всегда ли могут быть в театре две Катерины, два Протасова? Счастье, если в театре найдется хоть один исполнитель. Появление актеров такого масштаба – редко выпадающий праздник для театра. Можно привести пример: “Царь Федор” во МХАТе в исполнении И. Москвина, В. Качалова, Н. Хмелева, Б. Добронравова. Какие это были индивидуальности! После них спектакль сошел, он не имел смысла.

Может ли режиссер одновременно репетировать с двумя составами? Если он хоть немного художник, то никогда! Такая работа приводит к усредненному рисунку обоих исполнителей.

Часто молодого режиссера, пришедшего в театр ставить диплом или на постоянную работу, встречают готовым распределением, составленным дирекцией, исходящей из своих интересов. Навязывается деление на “ведущих” или “подающих надежды” и “молодежь”, обреченную на долгое ожидание работы. Распределить роли неожиданно, экспериментально, исходя из смелого режиссерского замысла, а не ради фокуса или эпатажа, возможно лишь в коллективе морально здоровом, свободном от склок.

Трудно рассмотреть все вопросы, возникающие в связи с поднятой нами темой. Бывают и неожиданности, например, приглашение на роль совершенно новых людей. Так, в театре им.Станиславского играет известный музыкант С.Мамонов. В кинематографе С. Эйзенштейн хотел снимать в “Иване Грозном” Г. Уланову в роли царицы Анастасии. Балерина Л. Савельева сыграла Наташу Ростову в фильме Бондарчука “Война и мир”. Часто в распределение вмешивается драматург, говоря, что он пишет “на актера”. Мне всегда кажется, что в большинстве случаев драматург пишет “на штамп актера”, вспоминая его (или ее) удачи и пользуясь привычными для актера красками. Актер петербургского Александринского театра А. Нильский в своей “Закулисной хронике” рассказывает об ошибках, допускаемых драматургами при распределении ролей в своих пьесах: “Пристрастие, обусловленное мягкостью его (А. Н. Островского. – *Б. Г*.) сердца, часто мешало успеху лучших его пьес. Актер Бурдин пользовался таким расположением Островского, что на петербургской сцене почти все новые произведения Александра Николаевича впервые шли по желанию автора непременно в его бенефис, причем лучшие в них роли беспощадно гибли от игры самого бенефицианта. Иногда драматург сознавал артистическую несостоятельность своего друга, но не имел силы воли и характера отказать ему в своем расположении”.

Драматург часто пишет пьесу, имея в виду актеров, виденных им на сцене. А режиссер, представляя себе замысел будущего спектакля и хорошо зная возможности своих актеров, вносит определенные коррективы в написанное автором. Но существует еще одна инстанция, имеющая решающее значение, говорящая решающее слово в распределении ролей. Это – время.

В августе 97-го года в Театре на Малой Бронной вышла премьера “Пяти вечеров” Александра Володина, так сказать, “вечной пьесы”, волнующей многие поколения зрителей в театре и кино. Я вспоминал великолепный спектакль Товстоногова в БДТ, спектакль мудрый и трагичный, с замечательными актерами: Е. Копеляном – Ильиным и Зинаидой Шарко – Тамарой. Пред нами предстали тогда два сильных характера, заслуживающие иной судьбы, но выстоявшие и нашедшие свое счастье. В спектакле С. Женовача звучат те же драматические ноты, та же тончайшая ирония, так свойственная героям володинских пьес. И спектакль взволновал меня, но я увидел совсем других людей. С. Качанов и Н. Маркина, талантливые молодые актеры, и молодой режиссер – люди иного поколения, они совсем не такие сильные, какими виделись нам володинские герои в 60-х годах. Мы не могли жалеть Ильина и Тамару в БДТ, и мы жалеем их в спектакле Театра на Малой Бронной. Разве смогли они найти свое счастье? Время заставило нас переменить отношение к действующим лицам пьесы, а режиссура – пересмотреть традицию распределения ролей в “Пяти вечерах”.

Пожизненный роман Вс. Мейерхольда с “Гамлетом” прошел многие стадии развития. Среди кандидатов у мастера мелькали имена А. Закушняка, известного чтеца, старого романтика А. Мгеброва. Затем он склонился к “здоровому, солнечному” И. Ильинскому. “Однажды он встретил на улице какого-то парня, понравившегося ему по типажу, и притащил в театр. Парень был здоровый, краснощекий, толстокожий. Совсем простой, малограмотный. “Он будет играть у нас Гамлета!” – неожиданно заявил Всеволод Эмильевич. Мейерхольда увлекала мысль, что Гамлет будет человеком из народа”. Н. Акимов, постановщик трагедии в Театре им. Вахтангова, не мог не знать мыслей мастера. На пороге 30-х годов Мейерхольд обращался к М. Чехову, испытавшему трагический разлад с революционной действительностью. На репетициях “Списка благодеяний” Ю. Олеши мастер говорил, что Чаплин для него – трагический Гамлет современности. Тогда же появилась мысль о Гамлете – З. Райх, ведь играли же его С. Бернар, А. Нильсен и другие актрисы. Мейерхольд хотел, чтобы образ Гамлета в исполнении З. Райх прозвучал в музыкально-лирическом ключе, как бы с “музыкой Моисси”. Затем “…своеобразие своего подхода начал видеть в том, чтобы показать Гамлета юношей, почти отроком. Его, как художника, все больше и больше стал волновать светлый образ молодого Гамлета, нежного и в то же время мужественного, с тонкой, стройной фигурой, звонким голосом”. Разве не по его стопам пошел Н. Охлопков, выпустив в Гамлете М. Козакова, а затем Э. Марцевича, актеров, только вышедших из театральных школ. Охлопков сперва пригласил С. Вечеслова, актера среднего возраста, продолжавшего традиции вымирающего амплуа неврастеников, затем, вспомнив о З. Райх, репетировал с актрисой В. Гердрих. Премьеру играл Е. Самойлов, о чем мы уже упоминали.

Список можно продолжить. Гамлет – Б. Смирнов (Ленинградский театр под руководством С. Радлова), вместе с ним играл Д. Дудников, актер совершенно иного плана; если Смирнов — радость молодости, то Дудников – тяжелые раздумья о будущем. Б. Фрейндлих (Ленинградский театр им. Пушкина, режиссер Г. Козинцев), подчеркнувший черты принца-гуманиста, – человека Возрождения, и, наконец, В. Высоцкий (Театр драмы и комедии на Таганке, режиссер Ю. Любимов) – Гамлет – поэт и боец. Здесь не только смена режиссерских замыслов и актерских решений, это пульс, ритм жизни. Это – режиссура эпохи.

Итак, режиссер со своим замыслом, своими видениями приходит к своим будущим спутникам в столь заманчивом и опасном путешествии. “Первая встреча – создание, как говорил А.Гончаров, – шайки, объединенной одними задачами”. Ну, может быть, маститый режиссер излишне обострил ситуацию, но смысл его слов ясен: создается новый коллектив – единомышленников. Равнодушные глаза и позы пришедших на такую встречу людей не должны смущать режиссера, особенно молодого: к сожалению, это слишком знакомая ситуация и ее нужно перебороть! Многие бывшие соратники К.С.Станиславского говорили, что самое замечательное и важное для театров в его системе это учение об этике! Вл.И.Немирович-Данченко вставил в спектакль “Прекрасная Елена” (музыкальный театр его имени) фразу: “Ах, почему люди не как цветы!” За шуткой таится значительная горечь большого мастера.

Среди книг на полке “Режиссура” у Сергея Михайловича Эйзенштейна стоят труды но дипломатии, психологии, даже военные уставы разных родов войск – все это может пригодиться для умения соединить коллектив. Да, к каждому члену творческого коллектива нужен свой подход, кого-то можно похвалить за плохую репетицию, чтобы у него не опускались руки, а кого-то после хорошей репетиции заставить задуматься над тем, что и как он делает – чтобы не зазнавался и не успокаивался!

Каждая встреча с актерами, художником, композитором обогащает замысел, вносит в него коррективы. Как важно режиссеру прислушиваться к своим друзьям и единомышленникам по прошлым работам, так сказать, “проверенным в боях”, уметь схватывать новое, интересное. Как важно уметь отказаться от своих видений и принять чужие, если они более яркие, острые. Алексей Денисович Дикий говорил: “Слушать друзей нужно, это приятно, но не всегда полезно – они успокаивают вас. Слушай врага – он выискивает твои слабые места, напирает на них и этим помогает тебе, не желая того. А ты его перехитрил!” Как радостно получить новый толчок, от которого фантазия заработает более активно, горячо. И как важно не дать себя сбить талантливым, но не нужным предложением, искажающим замысел автора и ваш, не пойти на поводу модной, но внутренне пустой выдумки.

Сколько мудрости, такта, настойчивости, понимания нужно режиссеру, чтобы заразить своим видением, убедить, повести за собой, заставить поверить в свой замысел, защитить его так, как защищаешь любимого человека!

В который раз задаю вопрос: как же рождается замысел?

”Не знаю сам, что буду петь,

Но только песня зреет... ” (А.Фет)

И в который раз отвечаю: у каждого художника по своему.

Вс.Э.Мейерхольд говорил: “Для замысла нужно ходить пешком”.

Вл.Вл. Маяковский: “Я вышагиваю стихи”.

Писатель А.Бек в повести “Жизнь Бережкова” рассказывает о труде конструктора: “Я понимаю, как много значит для конструктора самый процесс рассказывания и спора. Ваша идея, которую вы представляете себе графически или предметно, как-то особенно ярко воплощается в словах, и тем самым производится проверка всех пробелов и неясностей. Вы рассказываете, передаете свою мысль, и перед вами яснее вырисовываются разные трудности, особо сложные места, и, кроме того, зачастую вдруг открываются такие стороны задачи, о которых вы доселе не думали. Случается даже, что я загодя, еще ничего не решив, не начертив, а лишь думая о вещи, иду к товарищу и говорю: “Дружище, знаешь, какую я придумал штуку!” и все выкладываю. Собеседник, конечно, говорит: “То-то и то-то неверно”. Я и сам знаю, что неверно, но он приводит свои доводы и с какой-то новой стороны, со своей точки зрения освещает тему. В такой беседе я проясняю замысел”.

Поэтому – не бойтесь “расплескать” замысел. Общение с соратниками – художником, композитором, ассистентом, завлитом – со всеми доброжелателями только помогут вам. Нужно только уметь слушать!

Нужно привыкнуть к мысли, что авторство режиссера часто остается незамеченным не только “широким зрителем” и критикой, но даже в своем театре. Это – специфика профессии. Когда актеры, художник, композитор начнут говорить о замысле, какой-либо мизансцене, даже интонации как о своем собственном, забыв о его “первородстве”, тогда это означает, что режиссер победил, тогда успех будет настоящим, тогда начинается основная работа – от замысла – к воплощению!