**М.Л.Рехельс**

**РЕЖИССЁРСКАЯ**

 **ЭТИКА**

**ОТ РЕДАКЦИИ**

 **Функции режиссера в современном театре необычай­но широки и разнообразны. Вопросы творческие тесно соприкасаются в работе режиссера с вопросами органи­зационными и этическими. Поэтому этика приобретает здесь профессиональный смысл.**

**Обычно проблемы режиссерской этики затрагивают­ся в книгах и статьях о режиссуре попутно, иногда похо­дя, в то время как эти проблемы требуют специальной и глубокой разработки.**

**Такая разработка могла бы оказаться для режиссе­ров самодеятельных и профессиональных театров не ме­нее полезной и нужной, чем методические пособия, трак­тующие вопросы мастерства.**

**Книга М. Л. Рехельса поднимает некоторые вопросы режиссерской этики применительно к сегодняшнему дню нашего театра, профессионального и самодеятельного. Автор специально выделяет исключительно этические стороны в режиссерской профессии. В рассмотрении их он исходит из своего личного опыта театрального режис­сера и педагога, обращаясь иногда и к опыту других современных мастеров сцены, своих учителей.**

**В 1939 году выпускной курс ГИТИСа, руководимый Л. М. Леонидовым, целиком был направлен в Гомель, где из выпускников института было решено организовать новый театр-студию. С этим курсом выехал в Гомель и молодой режиссер Рехельс, годом раньше окончивший ГИТИС. Художественное руководство театром осущест­влял из Москвы Л. М. Леонидов, поэтому театр так и называли — Леонидовская студия. Рехельс был режиссе­ром и заведовал литературной частью студии.**

**Состав труппы был неоднороден. Помимо гитисовцев и выпускников других театральных школ в труппу Леонидовской студии были приняты одаренные участники театральной самодеятельности Москвы. Труппа пополня­лась артистами из числа участников самодеятельности Го­меля.**

**Через год Рехельс был назначен главным режиссе­ром студии. Ему пришлось столкнуться с рядом серьез­ных организационных трудностей, в преодолении которых ему помогал Л. М. Леонидов.**

**Уроки, полученные от прославленного мастера сцены, и легли в основу этой книги о режиссерской этике.**

**В связи с войной в 1941 году студия прекратила свое существование, а участники ушли на фронт и в партизан­ские отряды, фронтовые бригады.**

**После войны Рехельс работал в качестве режиссера во многих городах — Баку, Тбилиси, Куйбышеве, Горь­ком, Ташкенте, Смоленске, Севастополе, а также в Мо­скве и Ленинграде.**

**Более тридцати лет связывают автора этой книги с известным мастером режиссуры Г. А. Товстоноговым. Сначала как соученика по ГИТИСу, потом как режиссе­ра БДТ имени М. Горького и педагога кафедры режиссу­ры Ленинградского института театра, музыки и кинема­тографии, руководимой Г. А. Товстоноговым.**

**Многие примеры, приведенные в книге, являются подлинными фактами из жизни творческих коллективов, с которыми М. Л. Рехельс был связан как актер, педагог или режиссер.**

**СОДЕРЖАНИЕ**

**От редакции**

**Уроки Леонидова**

**«Слово и дело»**

**Коллектив индивидуальностей**

**Неписаные законы**

**Эстафета поколений**

**Творчество — это труд**

**Критика и критиканы**

**«Умеете ли вы играть на флейте?»**

**Правда, уместная и неуместная**

**Играет лучший!**

**Второй состав или второй сорт?**

**До, после и на репетиции**

**Сор из избы**

**Огонь, вода и медные трубы**

**Щепетильные вопросы**

**Режиссер с головы до ног**

**УРОКИ ЛЕОНИДОВА**

* **В какие отношения с коллективом вы хотите себя поставить? — испытывал меня Леонид Миронович Лео­нидов перед тем, как решить, можно ли молодому, начи­нающему режиссеру доверить воспитанный им студий­ный театр.**
* **Я хотел бы, чтобы меня любили...**
* **Любили... — перебил Леонид Миронович. — Лю­били... Это же значит — одни любили, другие нена­видели...**
* **Уважали, — добавил я менее решительно.**
* **Ну что ж, это уже лучше...**

**Судя по интонации, Леонидов ответом был все же неудовлетворен.**

* **Режиссеру должны верить. Верить! И побаивать-ся. Ему дана большая власть. Коллектив должен это чувствовать, хотя хорошему руководителю редко надо этой властью пользоваться. Кому не верят, тот вынужден держать труппу в повиновении только страхом. Это ужасно. Это уже не театр, а застенок. Но еще хуже, ес­ли режиссер боится коллектива и создает себе автори­тет, заигрывая с актерами, задабривая их. Такого и не боятся и не уважают. Актеры любят говорить, что им нужна ласка. На самом деле в режиссере они более все­го ценят талант и строгость...**
* **Леонид Миронович, одни режиссеры считают, что актера надо любить, другие — что с ним надо хитрить. А как вы считаете?**

**Считаю неверной самую постановку вопроса. Что значит «хитрить»? Кого любить? Актера? Какого акте­ра? Тот, кто попал в театр по недоразумению, по зна­комству,—не актер. Люби его, хитри с ним —ничего не поможет. С ним надо проститься. А актеру, настоящему актеру, не нужна ни ласка и ни таска, ни любовь, ни хитрость. Вера и строгая требовательность — вот основа нормальных отношений режиссера и актера.**

**Актеры — люди разные. Одному актеру надо помочь, другого научить, третьего — проучить. Но и сам актер тоже всегда «разный», ноль получается — один, не полу­чается — другой. Когда просит роль — один, когда отка­зывается от нее — другой. Один — в начале репетиции, другой — в конце. Как же можно все многообразие че­ловеческих индивидуальностей и обстоятельств работы свести к односложному: «любить», «хитрить»?**

**— Говорят, что Станиславский на репетиции был иногда очень резок, даже груб и в гневе был страшен. А Немирович-Данченко добивался результатов, не по­вышая голоса. Что лучше?**

**— Быть Станиславским или Немировичем-Данчен­ко?.. Разве же в этом дело: громко делать замечания или тихо? Если режиссер может мне помочь найти себя в ро­ли, я согласен на все. Пусть хоть дерется... Да, Констан­тин Сергеевич был строг. Но неизвестно, что было легче перенести — крик Станиславского или спокойно сказан­ный, но жестокий приговор Немировича-Данченко. Эти великие мастера во многом отличались друг от друга, но сходились в чрезвычайной требовательности, настой­чивости, в прекрасном понимании природы каждого из актеров Художественного театра. Работа с ними всегда была радостью. От них ничего нельзя было скрыть, ни за что нельзя было спрятать свою неподготовленность, сла­бость, пустоту. Режиссер, если он хочет хоть в малой степени походить на Станиславского или на Немировича-Данченко, должен прежде всего понять сложные законы актерского творчества, должен хорошо знать актера, быть для него образцом отношения к делу. А тогда все равно: хитри, люби, кричи, не кричи — актер тебе верит, он за тобой идет.**

**- Говорят, что опытные режиссеры знают, когда надо крикнуть, когда — нет. Они повышают голос созна­тельно, а не потому, что терпение лопнуло. Разве это возможно?**

**- Никто никогда не говорит себе: «хочу не сдержаться». Просто не всегда это удается. Хорошего в этом мало. Но если ваш гнев вызван отвратительным, безоб­разным, возмутительным поступком — и не надо сдерживаться. £ уродством мириться нельзя и не следует увещевать, просить и уговаривать, когда надо требовать и наказывать...**

**...Эти разговоры, как и все последующие, восстанов­лены по памяти. Записи, которые я делал после каждой встречи с Леонидовым, пропали во время войны. Но, сколько помнится, и тогда, в 1939—1941 годах, воспро­извести своеобразие речи, интонацию Леонида Мироно­вича было мне не под силу.**

* **Что вы станете делать, — спросил меня как-то Ле­онид Миронович, — при нарушении дисциплины?**
* **Все зависит от того, кто, где, когда нарушил ее, от серьезности проступка.**

**Увильнуть от ответа не удалось.**

**— Ну, допустим, актер на репетиции стал читать га­зету?**

**— Я сделаю замечание.**

**Леонидов взял газету и предложил сделать замеча­ние ему. Отказаться сыграть этюд с Леонидовым, было невозможно. Собрав всю наличную строгость, я укориз­ненно посмотрел на Леонида Мироновича и стал объяс­нять, что читать газету на репетиции нехорошо. Леони­дов спрятал ее, но тут же достал записную книжку и стал что-то чиркать. Я, как мне кажется, сделал ему за­мечание в более строгой форме. Записная книжка была спрятана, но «нарушать дисциплину» Леонидов не пере­стал. Он ерзал, перемигивался, шептался с воображае­мыми соседями и всячески демонстрировал, что скучает. Я все более повышал голос и даже стукнул кулаком по столу. Все было напрасно. Когда я изнемог от бесплод­ных попыток навести «порядок», Леонидов прервал «этюд».**

**— Нет, так у вас ничего не выйдет. Так вы мне весь коллектив распустите. Вас извиняет лишь то, что сейчас вы меня стесняетесь. Запомните, в труппе всякого теат­ра есть нахалы и плохо воспитанные люди. Увидев сла­бость режиссера, они садятся ему на голову. Поэтому, на, первое же нарушение порядка надо обрушиться всем своим весом. Надо сразу, в самой резкой и категоричес­кой форме прекратить безобразие. Не допуская возражений и дискуссий, без долгих объяснений надо уда­лить нарушителя с репетиции. На худой конец распечь и испепелить нарушителя так, чтобы он до конца дней сво­их запомнил этот случай. Не беда, если вас сочтут немного сумасшедшим. Важно, что порядок будет установ­лен. А нарушитель, если он не сознательный провокатор, придет извиняться. Актерам далеко не безразлично, с каким режиссером им придется работать. Первое время они по-всякому испытывают режиссера. берут его, как говорится, «на зуб». Надо показать, что и у вас есть зубы и горе тому, кто это забудет. Не упустите только момент!**

**Так методично и настойчиво Леонид Миронович при­вивал начинающему режиссеру основы режиссерской этики.**

**Вопросы методики репетиции, принципы распределе­ния ролей, проблемы личного и общественного, как их понимал Леонид Миронович, были, в конце концов, во­просами, принципами и проблемами эстетическими. Вос­питанный К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, он понимал учение Станиславского об этике как составную часть «системы».**

**«Этика» Станиславского обращена к актерам. Лео­нидов пополнил ее своим режиссерским опытом, опытом своих учителей и придал ей специфический режиссер­ский оттенок.**

**Молодые режиссеры дорого платят за огрехи в эти­ческом воспитании. Потерей авторитета платят они за забвение истины, что эстетическое и этическое — нераз­рывно. Заработать авторитет трудно. Потерять — легко. Восстановить почти невозможно — вот в чем был глав­ный смысл уроков этики.**

**Можно ли предусмотреть все ситуации, в которые может попасть режиссер, и снабдить его правилами на все случаи жизни? Конечно же, нет.**

**Мучительные вопросы встают перед молодым режис­сером почти ежедневно. Как поступить со строптивым актером? Как примирить творческую совесть с производ­ственной необходимостью? До каких пределов может простираться дружба с актерами? Когда надо уступить, а когда настоять на своем? Когда просить, а когда требовать?**

**Немыслимо перечислить разнообразные вопросы, ко­торые каждому молодому режиссеру рано или поздно придется решать. Решать самому, в одиночку и, может статься, сразу.**

**«Тот, кто не на словах, а на самом деле «любит ис­кусство в себе, а не себя в искусстве», найдет ответ на тысячи тысяч вопросов», — говорил Леонидов. Тот, кто умеет интересы искусства, интересы теат­ра, дела, ставить выше самолюбия, выше личной обиды или личного успеха, в конце концов найдет ответ на самые сложные и запутанные вопросы.**

**Плохо воспитанный или просто этически не воспитан­ный режиссер не может считаться профессиональным режиссером. В лучшем случае он всего лишь одаренный дилетант.**

**Научить этике нельзя. Научиться можно.**

**Не правилам на все случаи жизни, конечно, а нормам.**

 **Режиссерский «кодекс чести» не составлен. Но он су­ществует.**

**Можно окончить театральный институт, училище, студию. В школе этического воспитания учатся всю жизнь. Ее нельзя окончить и получить диплом: «этичес­ки воспитан».**

**Говорить об этике, о профессиональной этике режис­сера — значит говорить о жизни в театре. Говорить откро­венно.**

**Режиссер занимает высокое положение в театре, по­этому он обязан быть человеком самых передовых взгля­дов. Он учит, потому что знает. Он имеет право требо­вать дисциплины от других, потому что дисциплиниро­ван сам.**

**Режиссер кроме знаний и умений обладает властью. Ею надо пользоваться умело и осторожно, ибо режиссе­ру доверены не только большие материальные ценности, но и большой человеческий коллектив. Власти режиссе­ра прямо пропорциональна его ответственность. Прини­мая власть, — хочешь не хочешь — надо принять и от­ветственность.**

**Талант, ум, воля, знания и характер режиссера долж­ны служить одной цели — созданию для себя и для всех участников атмосферы творчества, условий для вдох­новения.**

**Ни в каком деле личные качества и характер челове­ка так явно не сказываются на результатах работы, как в театральном искусстве.**

**В спектакле есть главные роли и не главные. В коллективе театра — прославленные актеры и начинающие. Одни — известны, любимы зрителями, другие — просто знакомы. Или даже не знакомы. Если театр покинет ак­тер X. — беда. Придется снимать с репертуара ряд спек­таклей. Уйдет У. — никто и не заметит.**

**А говорят — надо ко всем относиться равно! С другой стороны, относиться к актерам соответст­венно их положению, званиям, заслугам — значит на­саждать нездоровый дух угодничества, чинопочитания.**

**Не может быть в театре двух дисциплин: одна — для главных артистов, другая — для рядовых.**

**Это тоже как будто все понимают.**

**Но как примирить строгие этические нормы жизни театра с практикой?**

**С одной стороны, нельзя прощать нарушение дисцип­лины ведущему актеру и не прощать то же исполнителю рядовому. С другой — можно ли и нужно ли относиться одинаково к тому, кто отдал театру жизнь, кто доказал свою преданность коллективу, и к тому, кто в театре без году неделя и кто никого еще не убедил в своей нужно­сти делу?**

**«Незаменимых нет», — принято говорить. Так ли?**

**Конечно, жизнь не остановится и земля не переста­нет вращаться, если даже в каком-то театре вместо та­лантливого исполнителя роль будет играть неталантли­вый. Не закрыли ведь Театр имени Евг. Вахтангова после смерти его основателя. Не закрыли МХАТ после смерти К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Да, не закрыли. Но Вахтангова, Качалова, Леонидова, Мей­ерхольда, Станиславского не заменили. Талант заменить нельзя. Это «товар штучный».**

**Проблема взаимоотношений актера и режиссера, ре­жиссера и коллектива столько же эстетическая, сколько и этическая. Разделить ее можно лишь условно, только для удобства изложения.**

**Когда Станиславский и Немирович-Данченко встретились в «Славянском базаре» для обсуждения вопросов, связанных с созданием нового театра, они не делили их на творческие и организационные, эстетические и эти­ческие. Я думаю, жизнестойкость созданного ими театра в значительной мере объясняется именно этим. В искус­стве театра, искусстве коллективном, вопросы художест­венные, организационные, этические так взаимосвязаны, что порой просто невозможно рассматривать их порознь.**

**Мне кажется, что от года к году взаимозависимость художественных, организационных и этических проблем все возрастает. С какой из них начать — безразлично. Думаю, что успешная работа режиссера-руководителя зависит от того, до какой степени он умеет рассматривать и решать эти проблемы «комплексно».**

**Современному театру все меньше и меньше нужны лицедеи-ремесленники, и все более и более — художники, умные и умелые актеры, творчески одаренные личности.**

**Чтобы играть роли, воздействовать на зрителей-современ­ников, сегодня уже недостаточно быть просто способным и просто натренированным. Надо быть, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко,—«социально воспитанным». В настоящее время театру, как никогда раньше, нужны личность актера, его внутренний мир.**

**Новая, современная драматургия все чаще и чаще требует от актеров не только умения создать характер.., отличный от его собственного, но и умения говорить со зрителями от своего собственного имени. Гражданская позиция, моральные принципы, художественные взгляды актера нужны в современном театре точно в такой же степени, как профессиональные навыки и природные спо­собности.**

**К. С. Станиславский, создавая свое учение, названное «системой», органической частью которой является артис­тическая этика, воспитывал новый тип художника — актера-гражданина.**

**Первые заметки об этике были написаны Станислав­ским пятьдесят-шестьдесят лет назад. Многие примеры, которыми он пользовался, естественно, устарели. Вместе с исчезновением зависимости актера от вкусов капита­листа-антрепренера, от произвола конторы император­ского театра исчезли многие уродства дореволюционного театра. Актер из человека бесправного, отвергнутого об­ществом, стал его выразителем, полноправным членом. Любительство из культурного развлечения немногих стало массовой, всенародной школой нравственного и эстетического воспитания. Но суть учения об этике, главные мысли Станиславского не потеряли своего зна­чения. Слова Станиславского: «люби искусство в себе, а не себя в искусстве» — были и останутся на века самой краткой и самой точной формулировкой театральной этики.**

**«Этику» Станиславского читают и изучают ученики театральных школ, актеры профессионального и само­деятельного театра. Главными учителями «этики» являются педагоги и режиссеры. Чтобы кого-то учить и воспитывать, надо самому быть знающим и воспитан­ным. Поэтому первейшая обязанность всякого руководи­теля творческого коллектива — знать учение Станислав­ского об актерской этике.**

**В том, что говорит Станиславский об актерской этике нет ничего, что имел бы право не знать режиссер, что не относится к нему самому.**

**«Система» не свод правил и инструкций. Ее нельзя только прочесть, понять. Ее надо «уметь». «Система» не есть нечто застывшее, догматическое. Ученики и последо­ватели Станиславского продолжают и развивают «сис­тему», совершенствуют ее. «Этику» тоже надо не только знать — она должна стать «второй натурой», войти в плоть и кровь. «Этика», как составная часть «системы», тоже претерпевает перемены.**

**Рассказ об этической стороне творческого процесса вести трудно. Есть опасность скатиться к сугубо личным, индивидуальным выводам, никому не интересным.**

**С учетом этой оговорки следует воспринимать все авторские оценки режиссерских решений этических проб­лем.**

**Время вносит свои «поправки» в то, что было когда-то. Ведь со временем понимаешь и чувствуешь все иначе. Иногда, против воли, приписываешь к давно прошедшей истории мысли, пришедшие в голову много позднее.**

**Это вторая оговорка.**

**И, наконец, то, в чем уверился сам, в чем хочешь убе­дить других, выглядит порою назиданием, нравоучением. Выдавать свои умозаключения за высшую истину — по меньшей мере, нескромно. Поэтому третья просьба к читателям — не считать уроками рассказы о том, чему учил автора этих строк Л. М. Леонидов, чему он учился, сотрудничая с Г. А. Товстоноговым, что понял на собст­венном опыте. Если мысли автора вызовут сомнения и даже возражения, автор не будет в претензии.**

**Эта небольшая книжка — приглашение подумать. Подумать о том, о чем часто стыдливо умалчивается. Оглянуться на себя, посмотреть на других. Перечесть главы сочинений К. С. Станиславского, посвященные этике. Если случится быть в Москве — сходить в Дом-музей Константина Сергеевича Станиславского и поды­шать удивительной атмосферой маленького, старинного особняка, в котором жил этот великий человек, благо­родный рыцарь театра — образец нравственной чистоты и честности.**

**Леонидов любил Станиславского. Все полученное от него он щедро отдавал своим ученикам. Мы побаивались, но очень любили Леонидова. Как отблагодарить его за то, что он терпеливо учил нас профессии, учил честно жить в искусстве? Мне кажется, сам Леонид Миронович отве­тил бы на этот вопрос так: «Отдайте все, что получили, тем, кто сменит вас».**

**«СЛОВО И ДЕЛО»**

 **«С чего начинать?» — мучительно решает не только начинающий, но и многоопытный режиссер, приходя в новый театр.**

 **«С чего начнет?» — гадают актеры. Любой, самый незначительный поступок, вскользь сказанная фраза, даже выражение лица нового режиссера привлекают к себе по­вышенное внимание коллектива.**

 **Повелось уже так, что режиссер при своем назначении в новый театр на ближайшем собрании произносит речь, которую театральные остряки называют «тронной». В традиции этой есть свой смысл. Коллективу надо знать, что думает о нем новый руководитель, коллектив вправе интересоваться, что ему предстоит. Да и режиссеру надо недвусмысленно выразить свое отношение к репертуару театра, его исполнению.**

**Неписаная история театра знает немало случаев, когда первая же речь режиссера оказывалась и послед­ней. Знает многочисленные случаи, когда «тронная» речь вносила смятение и в без того уже взволнованный коллек­тив, и редкие случаи, когда вступительная речь режиссе­ра охлаждала «страсти» и вносила ноту порядка и орга­низованности.**

**Первое знакомство коллектива с режиссером — ответственейший момент! Подготовить его и избежать слу­чайностей— дело самого режиссера.**

**Приход нового режиссера, как правило, вызван тем, что старый режиссер по каким-либо причинам покинул театр: снят, изгнан, переведен. Перемена режиссуры все­гда означает перемены в жизни коллектива. Поэтому кол­лективу далеко не безразлично, кто им будет руководить.**

**Прежний руководитель не всегда оставляет .по се­бе дурную память. Но если даже его уход коллектив воспринимает с удовлетворением, новый режиссер не должен считать, что это подготовило хорошую почву для него.**

**Руководитель новый. А репертуар-то старый. И труппа старая. И порядки пока прежние. С чего начинать? Ру­шить старое или строить новое? И можно ли построить новое, не круша старое?**

**Тысячи вопросов задает себе новый режиссер. Тысячи планов строит в голове. На какие вопросы можно и нуж­но ответить коллективу сразу, какие планы объявить публично?**

**Приехал я как-то в новый театр и сразу, через не­сколько дней, посмотрев всего два-три спектакля, высту­пил с большой «тронной» речью. Основательно разобрал виденные спектакли и убедительно показал, что они плохи. Потом нарисовал картину расцвета театра, пообе­щав, что привлеку к работе известных драматургов, ком­позиторов, актеров. Мне казалось, что планы перестройки должны были воодушевить труппу. Все было наоборот. Оказывается, тот режиссер, на смену которому я прибыл, так же точно начал — обругал все, что было сделано до него, и пообещал горы золотые.**

**А предшественник моего предшественника тоже начал с ругани и окончил обещаниями.**

**Свою ошибку я могу оправдать только крайней неопытностью и молодостью. Хотя, по сей день, уверен, что критика спектаклей театра была справедливой. И обеща­ния, к счастью, были обоснованны. Многие были выпол­нены. Однако мое первое выступление перед коллективом породило недоверие, которое долго еще мешало работе.**

**Спектакли были плохи. Поэтому-то коллектив и рас­стался со своим руководителем. Зачем мне нужно было сыпать соль на раны театра? Разве то, что я сказал, было для кого-нибудь новым? Театр ругали все и всюду. И хотя ругали за дело, актеры, любящие свой театр, тяжело пе­реживали критику. Ведь они честно, искренне старались сделать все, чтобы сгладить недостатки слабых пьес, оп­равдать режиссерский произвол и безвкусицу.**

**Выступая, я думал не о коллективе, а о себе. Демонстрировал актерам свой вкус, свои художественные по­зиции, свою эрудицию и т. п.**

**Не стоило бы вспоминать ошибки молодости, если бы их не повторяли и сейчас многие молодые режиссеры.**

**Когда я рассказал Л. М. Леонидову свой план работы в студии и просил «благословения» на то, чтобы объявить его труппе, Леонид Миронович сказал: «ничего не обе­щайте. Делайте». Он был тысячу раз прав. Хотя речь шла не о первой встрече с коллективом.**

**Приходит в коллектив новый руководитель и говорит, что составлен он плохо, что нуждается в обновлении и чистке. Возможно, он прав. Но говорить это все же не следует.**

**Качественное улучшение коллектива — процесс слож­ный, болезненный. Не так просто вывести из спектаклей исполнителей сколько-нибудь ответственных ролей. Пере­формирование творческого коллектива требует времени.**

 **Сказать: «Предстоят перемены» — и произвести их только через полгода-год — значит начать с запутывания. Не лучше ли начать не с деклараций, а с осуществления планов?**

 **То, что плохо, безнадежно, неисправимо,— и не стоит критики. Порочные, антихудожественные спектакли снимаются с репертуара безболезненно. Спектакли слабые, но по тем или иным соображениям сохраняемые в репертуаре, надо постепенно заменить новыми. Зачем их поносить? Ведь от этого они лучше не станут.**

 **Скажем, идет в театре хорошая пьеса, но поставлена она грубо, плоско, безвкусно. И играют ее соответствен­но— плохо. Роли распределены неверно, не по творче­ским соображениям, а по личным симпатиям и антипати­ям.**

 **Надо об этом сказать коллективу? Непременно. Если за этим последуют перераспределение ролей и репетиции. И не надо, если спектакль, как говорится, «на выдохе», пройдет еще два-три раза. Не надо, если нет возможности выкроить репетиционное время.**

**Мне кажется, что выступление перед коллективом с программной речью может быть полезным только тогда, когда режиссер основательно познакомился с театром, его возможностями, его творческим составом. Ведь наши желания очень часто превышают объективные возможности. Коллектив эти возможности знает, новый ре­жиссер — еще нет. У коллектива сложились определенные вкусы. Даже если они не совпадают со вкусами режиссера, их нельзя исправить, назвав дурными. Вку­сы не изменяются сразу, и тем более не изменяются они от докладов и лекций. У коллектива есть свои пристрас­тия, дорогие его сердцу завоевания, достижения, возмож­но, незаметные глазу нового человека. Их надо уважать. Короче — надо уметь выбрать подходящее время для первого серьезного творческого разговора и быть основа­тельно к нему подготовленным.**

**Есть руководители, считающие, что до встречи со всем коллективом следует поговорить с каждым его участником в отдельности.**

**Может быть, в каком-то случае это и полезно. Но ча­сто тайные, секретные разговоры с глазу на глаз произ­водят на коллектив дурное впечатление. Они порождают взаимную подозрительность.**

**Новый режиссер не вправе рассчитывать на полную душевную откровенность и искренность со стороны тех, кто его, по существу, не знает. Доверие, оказанное режиссеру с самого начала его работы, выдается ему «авансом», Он еще его не заработал, Очень уж доверительные разговоры с но ним режиссером у меня, напри­мер, вызывают нехорошие предположения: не хотят ли, пользуясь неосведомленностью, настроить меня против кого-то или за кого-то, не хотят ли использовать в своих личных целях?**

**Лучший способ знакомства с коллективом — это ра­бота, репетиции, уроки. Даже идущие спектакли не всегда могут дать представление о творческих силах коллек­тива, вкусах его участников, их желаниях, сложившихся обычаях.**

**Положение режиссера, только вступившего в новый для него театр, очень сложно. С одной стороны, нельзя начинать новый спектакль, не познакомившись основательно с коллективом, с другой стороны — нельзя позна­комиться с ним, не начиная работы. Но из двух зол надо выбрать меньшее и как можно скорее приступить к ре­петициям. Ошибки в распределении ролей, даже в выборе пьесы, поначалу извинительны. Их можно исправить, нo вред от долгого присматривания (ведь само по себе присматривание ничего в жизни коллектива не меняет) непоправим. Режиссер, долго не начинающий работу, раздражает коллектив, становится мишенью острог, фигурой мнимо значительной.**

**Есть режиссеры, бурно начинающие свою деятель­ность не с главного, не с постановки спектаклей, а с организационных мелочей: эскизов марки театра, новой формы расписания репетиций, порядка за кулисами и т. д. Надо ли говорить, что все это необходимо делать, но в другое время?**

**Но все же самый неудачный способ знакомства с коллективом — это «разнос» идущих спектаклей, поставлен­ных другими режиссерами, и исправление их.**

**В одни из ленинградских театров был назначен но­вый руководитель. Известный режиссер. Театр ко вре­мени его назначения был долгое время лишен всякого руководства, и, естественно, все играли «кто во что горазд».**

 **Приехавший режиссер был удручен низким уровнем спектаклей, о чем и сообщил коллективу. Выслушали его актеры без интереса: знали сами, что многие спектакли развалились. Новый режиссер решил их исправлять. Что ни день, назначались репетиции идущих спектаклей, вызывалась вся труппа, и новый руководитель пытался восстановить то, что было утеряно, сделать правдивым то, что звучало фальшиво, и т. д.**

 **К своему удивлению, он встретил противодействие труппы. Исправить спектакль, прошедший несколько десятков, а то и сотню раз, было почти невозможно.**

**Во-первых, от укоренившихся привычек актерам совсем не просто было избавиться. Во-вторых, частные улучшения не только не укрепляли, а, скорее, разрушали спектакль, ибо одно тянуло за собою другое. В-третьих, актеры зна­ли спектакли лучше, нежели новый режиссер, не имев­ший возможности тщательно изучить пьесу. Они беспре­станно «ловили» режиссера и уличали его в неподготов­ленности.**

**В результате благие намерения режиссера привели к еще большему хаосу и творческой разноголосице. Репетнции пришлось прекратить.**

 **Тогда режиссер начал проводить уроки-беседы. Он хотел договориться об общих художественных критериях, изложить коллективу свое творческое кредо.**

 **К урокам-лекциям актеры отнеслись скептически. Они отдавали должное знаниям и педагогическому опыту но­вого руководителя, но учиться им не хотелось. Их можно было понять. Многие из них в свое время получили хо­рошее образование, сами преподавали и учили других.**

 **Следует сказать, что новый руководитель довольно упорно и терпеливо занимался перевоспитанием малоодаренных актеров, засоривших театр в период отсутст­вия художественного руководства. Коллективу же было ясно, что труппу просто надо обновить.**

 **Короче, и этот эксперимент не удался. Почти год был потрачен впустую. Спектакли ставились по-прежнему. Театр не выходил из творческого прорыва. Новый руко­водитель оказался несостоятельным и был снят. Но он уже начал постановку спектакля, и было решено дать ему возможность довести ее до конца. На следующий же день после приказа об освобождении его от должности главрежа репетиции начатой пьесы пошли велико­лепно.**

**Свободный от обязанности учить и перевоспитывать, режиссер стал работать энергично, без многословных от­ступлений. Слабые исполнители были заменены более сильными. Спектакль обещал быть интересным. К режис­серу стал было возвращаться утерянный им авторитет. К сожалению, было уже поздно. Режиссер кончил тем, с чего надо был означать.**

 **Вновь назначенный, менее опытный главреж начал свою работу иначе. Его «тронная» речь продолжалась менее минуты. Он сказал: «Вы все знаете о своем теат­ре. Кое-что знаю и я. Разговоры делу не помогают. Зав­тра в 11 часов утра репетиция новой пьесы. Прошу не опаздывать».**

**Коллектив предпочел неопытного, но делового режис­сера маститому. И не ошибся.**

**Потом были и долгие творческие разговоры, и изме­нялась форма репетиционного расписания, и появилась новая марка-эмблема театра.**

**К концу первого же сезона театр покинули случай­ные и недобросовестные актеры, появилась молодежь. Но все это было потом. Началось же все правильно.**

**Начинать ставить спектакль сразу же по приходе в новый театр, по-моему, верно со всех точек зрения. Ка­ким будет новый спектакль, конечно, никто не может определить. Как изменится театр организационно — тоже на продолжительное время останется неизвестным коллективу. Но начало работы без долгих речей — закладка хорошего, прочного фундамента для создания мораль­ного авторитета руководителя.**

**...По библейской легенде, «вначале было слово». Но, сказав: «Да будет свет!» — господь бог тут же его «сотво­рил». Сказал — сделал.**

**Режиссер не бог. Но в него верят. Из всего коллек­тива он наиболее всемогущ и всесилен. Пусть же режис­серы при всем их атеизме следуют библейской мудрости: если сказал, то и сделал.**

**А еще лучше — просто сделал.**

**КОЛЛЕКТИВ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЕЙ**

**Мы очень часто употребляем слово «коллектив». Новсегда ли, все ли понимают, что это такое? Свободная,индивидуальная воля каждого и воля, требования, интересы коллектива в целом далеко не всегда совпадают.**

**Взаимоотношения коллектива и человека совсем не так просты, как это иногда кажется. Не всегда коллектив сильнее одного человека. Не всегда правым оказывается большинство. Бывает так, что коллектив ведет за собой человека, но случается, что и один человек может пове­сти за собой коллектив.**

 **Припоминаю один трагический случай, когда коллек­тив, состоящий из хороших, серьезных ребят, вместо то­го чтобы поднять упавшего, сбил его с ног.**

**Молодой человек совершил не очень красивый посту­пок. Выпил лишнее и стал приставать к девушке. Ну, его уложили спать, и, казалось, инцидент был исчерпан. Но обиженная девушка наутро пожаловалась. Старшие руководители решили поручить самому коллективу разобраться в этом деле. Парень, протрезвившись, испугался того, что натворил, стал врать. «Я-де ни в чем не вино­ват. Все выдумано». А надо сказать, что он был очень способным актером и, хотя пришел в коллектив недав­но, сразу занял в нем ведущее место. Это было не по ду­ше некоторым. Особенно одному, тоже способному, но очень честолюбивому юноше. До прихода в коллектив «героя» этой истории С. (имя его называть не хочется, чтобы не оскорбить памяти) другой «герой» (назовем его А.) был признанным вожаком, лидером коллектива.**

**На собрании С. был подавлен и головы не мог под­нять от стыда. Он ничего не отрицал, ничего не подтвер­ждал. Первым взял слово А. Он говорил о высоких мо­ральных требованиях, о необходимости быть нетерпимым ко лжи, аморальности и т. п. и требовал исключения С. Все остальные члены коллектива поддержали А. Присутствующий на собрании коллектива режиссер считал, что решение очень жестоко. Но, тем не менее С. был исклю­чен. Исключен с позором. Этого он не ожидал.**

**Через несколько дней разнесся слух, что С. попал в автомобильную катастрофу. А еще через неделю убитая горем мать актера С. принесла оставленную сыном за­писку. Смерть С. оказалась не случайной.**

**Конечно, случай редкий. На актера С. повлияло не только исключение. (Потом, кстати, выяснилось, что оскорбленная девица сильно преувеличила проступок С.) Вина коллектива все же очевидна: он поддался демаго­гическим речам А., не понял, что С. — слабовольный, за­путавшийся человек. Своим решением коллектив унизил его и, может быть, толкнул под колеса автомашины.**

**Сила воздействия коллектива огромна. Она может поставить на ноги споткнувшегося, может помочь ему найти свое место в жизни. Но беда, когда сила коллек­тива из доброй превращается в злую, из требователь­ной — в мстительную. В таком тонком деле, как воспи­тание человеческого характера, всегда важно учитывать «сопротивляемость человеческого материала», его прочность. А опыт воспитания характера можно вывести, со­поставляя не только примеры, когда это удалось, но и те, пусть редкие примеры, которые дали отрицательный эффект.**

**Коллектив состоит из разных людей. Общие опреде­ления «здоровый коллектив», «сильный коллектив», «способный коллектив» еще не означают, что каждый его участник нравственно здоров, силен, способен. Сред­ние определения хороши и полезны в статистике. В отно­шении людей они очень часто ничего не означают. Ниче­го нет утешительного в том, что человек утонул в реке, средняя глубина которой была ему по колено.**

**Театральный коллектив — понятие сложное, ибо со­стоит он из людей индивидуально неповторимых, ярких, самобытных. И в то же время нигде, как в искусстве театра, не обнаруживается с такой очевидностью коллективная природа творчества, нарушение которой — преступление перед искусством.**

**Театральный коллектив — понятие противоречивое, ибо он всегда возникает по инициативе одного-двух ода­ренных, одержимых людей, да и сам воспитывает актер­ские индивидуальности. Очень трудно установить общие этические нормы там, где нет, и не может быть равенства способностей, дарований, любви к искусству.**

**Никогда, нигде и никакой театральный коллектив не может быть основан только на общих, коллективных ин­тересах. Личный успех, личная заинтересованность в искусстве театра не должны противостоять успеху, интересу всего коллектива. И наоборот. А как эти интересы соединить?**

**В большом городе есть коллектив, известный глав­ным образом не хорошими спектаклями (когда-то дейст­вительно они были), а частой сменой руководителей. Год, от силы —два поработают и покидают его. Кого из них ни спросишь: «В чем дело?» — отвечают: «Ужасный коллектив». Кого ни спросишь из участников коллекти­ва, отвечают: «Ужасный руководитель». Но покинувшие коллектив режиссеры совсем не ужасны. В других теат­рах они работают успешно. В чем же причины? Почему коллективу не угодны хорошие режиссеры? Высокая требовательность? Биологическая несовместимость орга­низмов?**

**Все на поверку просто.**

 **Коллективом театра верховодят «старики», «старожилы». Они давно потеряли право играть центральные ро­ли, но отдавать их никому не хотят. Новые руководите­ли, естественно, пытаются навести творческий порядок и поставить всех на свои места. Это вызывает ответную реакцию — придирчивую критику, демонстративное не­повиновение и пр.**

**Ну кому, скажите, хочется работать в атмосфере подсиживания, недоброжелательности, в напряженном ожидании скандала?**

**Можно ли такой коллектив считать здоровым?**

**Уже давно нет объективных, социальных причин для многих пережитков старого театра. Но ведь почему-то во многих коллективах встречаются и зазнайство, и подхалимство, и эгоизм, и пьянство. Во всех ли театральных коллективах нормальны отношения между молодыми и старыми актерами? А сколько мы знаем примеров, ког­да распри из-за ролей, больное самолюбие, самовозвели­чивание приводили к развалу коллектива, срыву спек­таклей?**

**Теперь хороший коллектив называют «коллективом единомышленников». Будто бы возможен коллектив, состоящий не из единомышленников. Ведь это уже был бы и не коллектив вовсе, а просто группа людей, в силу обстоятельств собравшихся в одно место. К сожалению, есть немало и профессиональных и народных театров, в сущности, не являющихся творческими коллективами.**

**В какой-то пьесе молодой человек, претендующий на дружбу и любовь девушки, доказывает, почему им сле­дует быть вместе, таким образом: «У нас общие вкусы. Ты не любишь оперы, и я не люблю, ты любишь танцы, и я люблю, ты не любишь свою профессию, и я не люблю».**

**Разве мы не встречаем театры, в которых «единомыс­лие» его актеров подобно общности вкусов героев этой пьесы? Никто ничего не читает, кроме детективов. Все любят играть только главные роли и только положительных героев. Никто не хочет учиться. Отличаются та­кого рода «единомышленники» в театре от персонажей пьесы только тем, что они не признаются в своих недос­татках вслух.**

**Не всякая общность вкусов и интересов создает кол­лектив. Его создают только высокие идейно-творческие задачи, благородные стремления, объединившие чест­ных влюбленных в свое дело людей.**

**Коллектив — понятие не административное, органи­зационное. Он не создается приказом — он складывается постепенно, иногда годами. Коллектив не может воз­никнуть, если состав его беспрестанно меняется, если театр — проходной двор. Но годами не обновляющийся состав приводит к тому, что коллектив превращается в замкнутую группировку и тем самым обрекает себя на вырождение.**

**Театральные коллективы возникают и по указаниям и решениям различных общественных организаций и по инициативе самих любителей драматического искусства. Проходит год, а иногда всего несколько месяцев, и в си­лу причин, для многих необъяснимых, коллектив, с та­ким трудом созданный, рассыпается, хотя первый или первые его спектакли были многообещающими. И наобо­рот, театральный коллектив, при своем рождении ничем особенным зрителей не обрадовавший, через некоторое время начинает набирать силы и живет годами, десяти­летиями.**

**Причины, по которым одни коллективы обретают долголетие, а другие обречены на короткую жизнь, да­леко не всегда связаны с материальными и прочими удобствами, отношением прессы, общественности, руко­водства. Из сотен, а может быть, и тысяч возникающих каждый день коллективов «выживают» сильнейшие. Сильнейшие даже не в творческом, художественном смысле, а в этическом, нравственном. Только построен­ный на верных этических основаниях коллектив выдер­живает испытание трудностями, испытания успехом или провалом.**

**Профессиональные театры по своим организацион­ным формам отличаются от театров народных. Влияние этических норм на жизнь профессионального театра труднее проследить, но судьба его, как судьба любого непрофессионального театра, в конечном счете тоже за­висит от этических основ коллектива.**

**Созданная при большом, хорошем театре студня име­ла все основания стать интересным художественным ор­ганизмом. Студия имела все: отличные репетиционные помещения, квалифицированных руководителей, неогра­ниченные материальные возможности. В ее составе бы­ло много одаренных юношей и девушек. Но с первых же месяцев своего существования небольшая группа мо­рально нечистоплотных людей подчинила себе многих совсем неопытных и очень молодых. «Опытные» научили «неопытных» пить. Целомудрие и девичья гордость по­степенно стали выглядеть неприличными «пережитками прошлого». Наушничанье, склоки, подхалимство стали нормой поведения... Удивительно ли, что студия эта бесславно закончила свое существование?.. Еще один случай, не менее поучительный. Группе молодых актеров повезло. Спектакли, сыгран­ные ими, вызвали интерес зрителей. Гастроли в ряде ев­ропейских стран, успех, многочисленные статьи в прессе, выступления по радио и телевидению, кинохроника до та­кой степени вскружили голову молодым людям, что они уверовали в свою исключительность. Но именно это и разъединило группу, породило болезненное соперничест­во. В результате — спекуляция на незаменимости, потеря дисциплины, аморальные поступки. Создавать из подоб­ного «коллектива» театр, как это проектировалось, ока­залось невозможным. Театр умер, не родившись...**

**Театр-студия «Современник» возник как оригинальный коллектив. Актеры, занимавшие ведущее положение в разных театрах Москвы, предпочли совершенно неустроенное, материально необеспеченное положение «Совре­менника» благополучию солидных театров. Они объеди­нились вокруг Олега Ефремова как единомышленники в гражданских, художественных и этических вопросах.**

**Плодотворность позиции театра доказана тем, что театр пережил массу трудностей и два года назад праздновал свое десятилетие. Влияние «Современника» на всю жизнь советского театра признано всеми крупнейшими театральными деятелями.**

**Спектакли театра видели многие. Но об этических нормах, основах «Современника» знают не все. Сущест­вует ли какой-либо письменный договор, заключенный между всеми членами коллектива «Современника», мне неизвестно. Но в какой-то форме он есть. Театр сам для себя установил строгие формы взаимоотношений, нашел организационные принципы и методы руководства. В те­атре, богатом такими разными и индивидуально неповто­римыми актерами, как О. Ефремов, Е. Евстигнеев, О. Та­баков,**

 **И. Кваша, AL Козаков. Л. Толмачева, Н. Дорошина,**

**А. Покровская, Г. Волчек и другие, непременно воз­никают споры и творческие разногласия. Но они приводят не к разброду, не к развалу, а к еще большему единству.**

**Театру и в прошлом и сейчас приходится выслуши­вать многие справедливые и несправедливые упреки. Кол­лектив «Современника» умеет их правильно оценивать. Умеют актеры «Современника» и строго, даже жестоко критиковать друг друга. И это не приводит к склокам,**

**к интригам. Иногда кое с кем театр расстается. Но никто из основателей театра не покинул его, не соблазнился перспективой занять более почетное место, но в другом театре.**

**Известно, что театры, подобные «Современнику», возникали и в других городах. Известно, что некоторые из них возглавлялись одаренными режиссерами и состояли из одаренных актеров. Почему же семья «Современни­ков» все же так невелика?**

**Вряд ли кого-нибудь надо убеждать, что понятия «идейность» и «нравственность» взаимосвязаны. Хорошо или плохо, нравственно или безнравственно что-либо — определяет идейная позиция, гражданская, партийная точка зрения. К сожалению, эта общеизвестная, всеми на­ми разделяемая истина порой предается забвению, когда решаются каждодневные театральные дела. Идейные задачи отделяются от этических, решаются порознь.**

**Люди, желающие играть на сцене и ставить спектакли, могут образовать некий союз, объединение. Но связи, основанные только на любви к лицедейству, легко распадаются. Коллектив же возникает лишь вокруг одаренных художников, одержимых значительной гражданской иде­ей. Она, и только она, питает художественные, эстетичес­кие взгляды и пристрастия. Ложные идеи — плохой фун­дамент творческой программы. Поэтому, подобно зданию, сооруженному на песке, недолговечны коллективы, идей­ные основы которых неопределенны.**

**Гражданские идеи определяют творческий и нравст­венный облик художника только в том случае, когда они становятся идеями-чувствами, когда необходимость биться, драться за идею превращается в потребность, когда интересы общенародные художник воспринимает как лич­ные. И эта не мною открытая истина, к сожалению, еще не для всех стала символом веры.**

**Мне кажется, что беда всех несостоявшихся «Совре­менников» была в том, что художественная программа их не покоилась на фундаменте программы этической.**

**Идейность режиссера-руководителя - во всей его деятельности, а не только в выборе пьес. Она, в конечном счете, определяет и нравственные и этические критерии творческого коллектива.**

**Желание успеха и славы никому не противопоказано. Но группа молодых людей, собравшихся только потому, что все они снедаемы честолюбием, какими бы красивы­ми словами это чувство ни маскировалось, никогда не станет подлинно творческим коллективом. Несоответст­вие идейных задач и нравственных принципов, как гово­рит опыт, всегда дискредитирует и идеи и нравственные принципы.**

 **Вокруг одаренного и энергичного молодого режиссера собралась группа актеров-энтузиастов из разных театров. Каждый из них работал хорошо и успешно. Многие гото­вы были покинуть солидные театры во имя своего нового, молодежного коллектива.**

**Первые опыты новой группы были интересными. Но прошло немного времени, н еще не родившийся театр распался. Участники его вспоминают о неудачной попыт­ке создать новый театр как о непростительной ошибке. Почему же? Да потому, что сегодня уже недостаточно иметь некие гражданские позиции. Чтобы их выразить в спектаклях, недостаточно иметь творческие способности и энергию. Надо определить способ существования в искус­стве, соответствующий нравственным принципам социалистического общества.**

**Группа, о которой идет речь, обнаружила, что вся «программа» их руководителя на самом деле сводится к тому, чтобы всех поставить на службу его честолюбию. «Театр для себя» — ложное основание для создания ново­го театрального коллектива.**

**Настоящее искусство делается только чистыми ру­ками.**

**В истории каждого театрального коллектива есть пе­риоды расцвета и упадка, горения и тления, единства и разброда. Как правило, «температурные» перебои связа­ны с переменой руководства. То от желающих вступить в коллектив отбою нет, то коллектив сокращается до десят­ка «старожилов». Первейшими же признаками благопо­лучия или неблагополучия всегда является дисциплина.**

**НЕПИСАНЫЕ ЗАКОНЫ**

**Коллектив иногда сравнивают с четко работающим механизмом. По-моему, это — обидное сравнение. Маши­на состоит из деталей, коллектив театра — из художни­ков, творцов. Каждый из них — ценность. Сущность коллективности творчества в том, что один талант множится на все остальные и от этого сила и ценность каждого удесятеряется.**

**Это не слова.**

 **Ушла из театра талантливая актриса. Но в другом городе, в другом театре все, что бы она ни играла,— все было плохо. Режиссер ставил отличные спектакли в сво­ем театре. Во всех других театрах, куда его приглашали на постановку, его режиссерский талант не проявлялся.**

**Переход актеров и режиссеров из театра в театр, переезд из города в город вызваны творческими соображениями. Но и в этом случае переход имеет моральную, нравственную сторону. Сопряженность актера или ре­жиссера с коллективом покоится равно на художествен­ных и этических основах. С себялюбием одаренной актри­сы один коллектив может справиться, другой — нет. К болезненной нетерпимости режиссера к чужому успеху коллектив уже выработал иммунитет. В другом коллек­тиве этот недостаток режиссера действует разлагающе. Между театром в целом и каждым его участником суще­ствует сложная система взаимоответственности. Страда­ющая сторона не имеет количественного признака. В те­атре понятия «все», «один» сами по себе цены не имеют.**

**Театр знал талантливых одиночек, актеров-гастроле­ров. Только немногим из них удалось сохранить по себе добрую память. Большинство растратило свое дарование и закончило жизнь бесславно.**

**Сейчас актеры-гастролеры совсем перевелись. Но еще очень много актеров, которые, работая в коллективе, не ценят его и полагают, что им будет хорошо везде.**

**Есть такие места в роли, которые неизменно вызывают дружный смех или аплодисменты зрительного зала.Актеру иной раз кажется, что он один вызывает восторженную реакцию публики. Часто он ошибается. Он эффектной фразой лишь «дожимает» то, что подготовленовсеми участниками сцены.**

**Как-то мы, совсем молодые актеры, решили проучитьсвоего зазнавшегося товарища, хваставшего, что успехсцены зависит только от него одного. Мы намеренно снизили темп и ритм сцены, и, конечно, ни смеха, ни аплодисментов наш нескромный коллега уже не получил.Нам, естественно, сильно досталось от режиссера — мыиспортили настроение не только зарвавшемуся актеру, нои ни в чем не повинным зрителям. Но цели своей мы добились — убедили товарища, что успех — дело общее,коллективное.**

 **Есть актеры и актрисы, которые с удовольствием игра­ют со слабыми партнерами. Им кажется, что на фоне слабого исполнения они выигрывают, что талантливый партнер их может «переиграть», «затмить». Спору нет,**

**рядом с плохим и среднее исполнение может показаться вполне приличным. Но, играя в паре с одаренным акте­ром, даже средний актер играет лучше. Хороший же — еще лучше. Желание «урвать» успех и славу за счет дру­гого, отношение к партнерам, лишь как к выигрышному фону — отвратительно! Это пошлость и мещанство.**

**Многомесячный труд большого коллектива, может быть зачеркнут одним безответственным, недисциплинированным человеком. Но заменить за день до премьеры исполнителя Отелло, пришедшего на репетицию пьяным, невозможно. Как же поступить? Допустить его к спектак­лю — значит, по существу, признать актера незаменимым. Выговор или какое-нибудь другое не очень строгое на­казание убедит зазнавшегося актера в безнаказанности. Не допустить к спектаклю — значит наказать зрителей и коллектив, вложивший в спектакль огромный труд. Порой строго наказать безобразно поступившего арти­ста — это значит поставить под угрозу выполнение про­изводственного и финансового плана, лишить труппу пре­мии, сорвать гастрольную поездку. Не наказать — значит пойти против совести, признать свою зависимость от ак­тера, стать, как говорится, перед ним на колени. Не на­казать — значит убить в коллективе чувство справедли­вости, породить разброд, равнодушие, группировки и пр.**

**Решить эти вопросы в жизни каждого коллектива не так-то просто.**

**В студии Леонидова пьяниц не было. Но были моло­дые актеры, не всегда соблюдавшие меру. Один из них, выпив лишнее, грубо оскорбил товарища. И, хотя молодой актep был главным и единственным исполнителем в ряде спектаклей, хотя его потеря была почти катастрофической, решение коллектива было самым суровым — уво­лить, когда провинившийся понял, что с ним не шутят, что его не пугают, а увольняют на самом деле, когда он полностью осознал, что без него могут обойтись (на доске приказов уже были вывешены распоряжения о вводах, заменах, по радио уже было объявлено о возврате денег за проданные билеты и т.п.), коллектив счел возможным смягчить меру наказания: оставить в театре, снизив зар­плату и сняв с ряда ролей.**

**Леонидов одобрил такое решение. И действительно, никогда впредь не повторялось то, что произошло од­нажды.**

**Был и такой случай.**

 **По ходу спектакля вдруг стало обнаруживаться, что исполнитель главной роли нетрезв.**

**К середине спектакля его, что называется, «развез­ло», но весь текст, хотя я не очень внятно, он проговорил. Публика как будто ничего не заметила. Поэтому спек­такль не был прерван. К самому концу представления актер «отошел», отрезвел, и понял, что натворил. Спектакль кончился. Руководство театра тут же решило по­говорить с актером. Но он заперся в гримерной, катего­рически отказался отвечать на какие бы то ни было вопросы. Наутро, после бессонной ночи, совершенно убитый горем, он явился в дирекцию и, не поднимая головы, сказал: «Мне нет прошения. Любое решение я приму без возражений. Вещи свои я уложил». Почти три дня актер не выходил из дому. Ему казалось, что весь город будет пальцами на него показывать. Так тяжело он переживал, потому что**

**вообще-то был непьющим. Встретил на беду старого друга, выпил стопку, полагая, что до спектакля пройдет, и... на тебе!.. По просьбе кол­лектива через три дня провинившийся актер был допу­щен к работе. Взыскание на него вообще наложено не было. Он сам себя наказал строжайшим образом: обедал в одиночестве, запретил себе всяческие развлечения, «снизил» себе зарплату — стал больше посылать родите­лям... Случай по-своему исключительный.**

**В принципе же я не помню, когда мягкость наказания оказывалась полезнее строгости. Во имя сохранения дисциплины никакие меры не могут быть слишком суровыми. Чтобы навести порядок, можно идти на любые жертвы. И не надо бояться снятия пьесы с репертуара, невыпол­нения плана и т. п.**

**Как-то в Смоленске пришлось снять с гастрольной афиши, наиболее посещаемые спектакли — «Маскарад», «Отелло» и др.., потому что далее невозможно было терпеть актера-пьяницу. В другом городе пришлось надолго прервать работу над готовящимся спектаклем, потому что исполнительница главной роли оказалась малопоря­дочным человеком: через подставных лиц сама себе пре­подносила цветы, посылала в дирекцию и газеты письма и отзывы — хвалебные о себе и бранные о других.**

**Нетерпимые поступки совершаются там, где режиссу­ра, руководство относятся к ним терпимо. Там, где пош­лость и подлость не прощаются, они исчезают.**

**В БДТ имени М. Горького большой коллектив. Не у всех актеров хорошие характеры. Было бы преувеличением** **сказать, что никто никому не завидует, что все дружны и т. д. Но общая атмосфера театра здоровая, творческая, деловая. Конечно, есть в труппе актеры обиженные, обойденные, мало играющие. При всем этом в театре нет склок, интриг, группировок. Репетиции и спектакли начинаются вовремя. На сцене, за кулисами чистота, тишина, порядок.**

**Все знают, что за любое нарушение порядка виновным будет наказан непременно**

**Актер, который когда-то работал в театре, но был уволен за пьянство, обратился с просьбой принять его в театр. Пить он бросил окончательно. Его приняли с усло­вием, что он будет уволен, даже если напьется в свой вы­ходной день или во время отпуска.**

**Очень сурово? Не по закону? Но ведь если человек бросил пить, то он и в нерабочее время пить не будет. Если же опять потянулся к рюмочке, то где гарантия, что он не сорвет спектакль?**

**Театр и дисциплина — понятия неразрывные. Театр живет, растет и развивается, когда все его участники одинаково нетерпимы к любому проявлению недисциплинированности. Основа жизни театра — вечная не­удовлетворенность достигнутым и высокая требовательность. И самым требовательным обязан быть режиссер.**

**Иногда, кажется, что режиссер один идет против всех. Будто ему одному нужны тишина и порядок. Поэтому строгий, требовательный режиссер часто чувствует себя одиноким. Но стоит ему отпустить «бразды», проявить благодушие, коллектив реагирует на это возмущени­ем: «почему прощают безобразие, терпят дезорганиза­торов?»**

**Такова профессия режиссера. Благодарность не всег­да и не сразу следует за его действиями. Чтобы дождать­ся всеобщего признания: «он прав»,— нужно набраться терпения.**

**Внезапные заболевания, неожиданные командировки и неотложные семейные дела почему-то чаще всего бы­вают в коллективе, где дела идут неблагополучно.**

**Обычно падение дисциплины, уход актеров из театра объясняются творческой неудовлетворенностью. Но если разобраться поглубже, то творческая неудовлетворен­ность — лишь следствие моральной, этической разобщен­ности коллектива. Успех всего театра и личный успех, конечно, способствует укреплению этических норм кол­лектива. Временные неудачи, трудности, неуспех — лучшая проверка нравственных сил и этического здоровья коллектива.**

 **Молодая, способная актриса при первых же неудачах покидала коллектив. Всякий раз ей казалось, что ее недооценили, отнеслись предвзято, необъективно. Попала, наконец, она в коллектив, где было много одаренных ак­теров. Она понимала, что «проигрывает» им. Но коллек­тив не покинула, хотя с больших ролей сошла на малень­кие. Уж очень ей было интересно жить в коллективе беспокойных и требовательных людей. Через год или два эта молодая актриса научилась серьезно трудиться над ролью, вновь стала играть и по праву заняла ведущее место в театре.**

 **Мне рассказали эту историю, как пример творческого роста актрисы. А я привожу ее, как пример роста харак­тера, как пример этического перевоспитания.**

 **В Большом драматическом театре имени М. Горь­кого много молодежи. Кое-кто пришел в прославленный коллектив из других театров, с главных ролей. А в БДТ попал в массовые сцены или на эпизодические роли. Обидно, конечно. Популярный в городе актер, снявшийся в ряде фильмов и вдруг — в массовку!.. Но крошечная роль в спектакле БДТ — дело весьма ответственное. И тот, кто играет эту роль добросовестно со всей честно­стью и вкладывает в нее все свои способности, никогда не оказывается незамеченным. Творческое отношение к работе, инициатива молодого актера, как ни мала его роль, всегда отмечаются руководителем театра Г. Тов­стоноговым, всегда высоко оцениваются коллективом. И совсем не редки случаи, когда молодой актер, огорчен­ный тем, что ничего значительного он не играет, готовый с отчаяния покинуть театр, получает большую, централь­ную роль. Ему кажется это счастливой случайностью, везением. На самом же деле ничего случайного в этом нет. За его работой смотрели, следили и убедились, что право на ответственную роль он заработал.**

 **Воспитание актеров в театре, руководимом Г. Товсто­ноговым,— прежде всего воспитание этическое.**

**Молодой актер опоздал на первую репетицию пьесы, в которой получил небольшую, но хорошую роль. «Уво­лить» — было распоряжение руководства театра. Но этот молодой актер только что пришел в театр с институтской скамьи и к строгим порядкам театра еще не был при­учен, поэтому решение было смягчено. Но с роли он был все же снят.**

**Другой актер пришел на репетицию несколько возбужденным, — говорит, выпил пива. И тут же был снят**

**с роли.**

**Актриса позволила себе быть бестактной по отношению к режиссеру. Ей было предложено публично прине­сти извинение. И сняли с роли.**

**В БДТ имени М. Горького нет деления на проступки, нарушающие творческую дисциплину, и проступки, на­рушающие дисциплину трудовую. Из театра увольняется актер, замаравший его честь и вне стен театра. Может быть, потому высок моральный уровень творческого коллектива Ленинградского БДТ имени М. Горького, что там нет раздельных мер взыскания: по профсоюзной, административной и творческой линиям. Все, что связано с отношением к театру, взаимоотношениями в коллекти­ве, морально-этическим обликом артиста, — дело всего театра, всех его руководителей.**

**Никто не возьмется за составление правил-инструк­ций, что надо делать для создания коллектива. Но один общий закон все же можно вывести: коллектив создается усилиями всех его членов, а не только руководителей.**

**Незадолго до премьеры заболел исполнитель ответственной роли. Срочно он был заменен, И из-за спешки — не лучшим образом. В день премьеры основной исполнитель выздоровел. Но кому-то понадобилось пустить слух, будто он и не болел вовсе. Просто лень было репетировать. Я поверил в это и на премьеру назначил нового, более слабого исполнителя. Это вызвало целую бурю, И занятые и не занятые в спектакле актеры на­стаивали на отмене моего распоряжения. Поражение потерпели не моральные принципы, а моя поспешность. Сплетник был разоблачен. Я же — научен.**

**В другом случае за попытку диктовать театру свои условия («дадите жене роль — буду играть, не дадите — не буду») я освободил актера от работы. Но вечером шел спектакль с его участием. Как быть? Потерпеть его еще день-два? «Замените кем угодно. Сыграйте сами. Мы выручим, поможем», — заявили мне участники спектакля. И они действительно выручили, помогли. Зарвавшийся актер оказался бессильным против коллектива.**

**Каждый самый скромный, самый незаметный участ­ник коллектива может и должен способствовать созданию дружеской, товарищеской, деловой атмосферы.**

**Л. М. Леонидов учил, что первое, с чего надо начи­нать, — это научиться выслушивать критические замечания. «Можете, — говорил он,— не соглашаться с ними. Но молча. Сначала молча выслушайте, потом непременно скажите «спасибо», а уж потом решайте, принимать за­мечание или нет».**

* **Но ведь иногда можно и нужно убедить товарища в том, что он неправ, несправедлив?**
* **Можно и нужно. Но лишь когда вы сами научи­тесь выслушивать неприятности и не отвечать на них оскорблениями, обидой.**
* **Значит, расхождение во взглядах, вкусах, споры и дискуссии нежелательны в коллективе?**
* **Никакое дело не делается без споров, предложе­ний, борьбы мнений. Но, повторяю, надо научиться спо­рить. А это не так просто. Можно в пылу спора так «от­брить» противника, что у него навсегда пропадет охота с вами разговаривать.**
* **Но ведь говорить «спасибо», а делать все по-преж­нему — значит тоже отбить охоту делать замечания?**
* **Я советую лишь одно — преодолеть очень свойст­венную молодым людям нетерпимость к чужой точке зрения. Надо доброжелательно относиться к замечаниям. Можно не соглашаться, но надо уважать чужое мнение.**

**Коллектив создается в процессе творческого труда, в процессе воспитания характеров. Тот, кто считает себя во всех вопросах непогрешимым, тот, кто считает свою точку зрения единственно правильной, свои вкусы совершенными, свой характер идеальным, пусть си­дит дома. Или занимается творчеством в одиночку.**

**ЭСТАФЕТА ПОКОЛЕНИЙ**

**«Молодость,— сказал В с. Мейерхольд, — имеет один недостаток: она проходит». Молодости простительна недостаточная выдержка, излишняя резкость и категоричность суждений. Молодости свойственно неумение точно определить свою силу. Отсутствие трезвого учета воз­можностей и т. п. Со временем и к молодежи все это приходит. Но молодость уходит. Не надо горевать!**

**Каждое творческое поколение актеров и режиссеровхорошо по-своему. Зрелое мастерство, знания и мудростьпо-своему ничем не хуже молодого задора, оптимизмаи неуемной энергии.**

 **Умом это понимают все. На деле, в практической ра­боте объединить молодое, среднее и старшее поколения творческих людей не так-то просто. Старшим товарищам кажется неосновательным требование молодежи дать им большие роли, самостоятельные постановки. «У вас нет опыта, мастерства, вы ничем еще не доказали своего права на исполнение ответственных ролей», — говорят они. А молодежи кажутся несправедливыми претензии старших. «Вы уже наигрались. Теперь наступила наша очередь. А мастерство никогда не придет к нам, если не давать нам ролей», — отвечают они. Что касается актеров ни молодых, ни старых, то есть среднего поколения, они солидарны со «стариками», считающими, что поручать главные роли молодым еще рано, и соглашаются с молодежью, считающей, что поручать эти роли старикам уже поздно.**

 **Трения, а порой даже распри между поколениями ак­теров — не редкость. Разумное сочетание всех возраст­ных категорий исполнителей не складывается автомати­чески, само собой. Оно образуется усилиями всех, а глав­ным образом — режиссуры, творческого руководства. Дело это требует умения, воли, терпения и такта.**

 **Возникновение новых, молодежных коллективов — явление чрезвычайно приятное. Хочется верить, что новый художественный организм в следующих постановках будет радовать открытиями. Но рождение новых пьес, актерских и режиссерских талантов постоянно происходит и в старых коллективах (должно происходить). А если не происходит — это признак неблагополучия. Значит, там нет молодежи или нет работы с ней, значит, там молодежь не имеет творческих перспектив. Еще хуже, если в этом коллективе есть молодые актеры и им поручают большие хорошие роли, а молодежь все-таки уходит из театра. Ее не устраивает другое — репертуар, способы актерской игры, режиссура.**

 **Уход молодежи в этом случае — сигнал того, что кол­лектив теряет связь с современностью, превращается во что-то допотопное, отсталое, отжившее.**

 **Преклонный возраст и творческая дряхлость не всегда следуют друг за другом. Можно привести сколько угод­но примеров творческой смелости и великолепного ощу­щения современности у актеров старшего поколения и примеров обратных: приверженности к рутине и обвет­шалому искусству у молодых.**

**Современность и современные формы театрального искусства — проблема важная, сложная и, хотя связан­ная с проблемой этического воспитания, тем не менее, выходящая далеко за пределы темы настоящей работы. Думаю, что и молодые и старые согласятся с тем, что в нашем искусстве возраст сам по себе ничего не оз­начает. Согласятся и с тем, что уважение к старшим не должно означать безоговорочного признания их право­ты, а любовь к молодежи не должна означать поощрения или прощения ее неумелости.**

 **В часы «пик» можно наблюдать парадоксальное яв­ление. Люди, висящие на подножке трамвая, негодуют на тех, кто не хочет пройти вперед, потесниться. Но сто­ит им войти в вагон, как они считают совершенно необос­нованными упреки тех, кто остался сзади и кричит: «Граждане, потеснитесь!» Их «философию» можно изло­жить так: «Мы висели, теперь пусть повисят другие».**

**Есть нечто общее в трамвайной и театральной «психологии». Многие актеры, прошедшие в свое время суро­вую школу массовок и крошечных эпизодических ролей, считают, что эту школу должен пройти каждый молодой актер. В их рассуждениях, разумеется, есть «рациональ­ное зерно», но еще больше в них всяческой шелухи: демагогических заверений в любви к молодежи и беспокойстве за ее будущее, прикрывающих страх перед сорев­нованием, боязнь потерять почетное место, нежелание «потесниться».**

 **В большую часть профессиональных театров прихо­дит молодежь, подготовленная в театральных институтах, училищах, в народные театры — молодежь, подготовлен­ная в студиях, младших классах. Эта молодежь отличает­ся от молодежи, пришедшей в театры десять, двадцать, тридцать лет назад. Надо ли им всем обязательно «по­висеть на подножке»? Не думаю.**

**Иное дело, конечно, если молодой, даже способный актер приходит в сложившийся коллектив, как говорится, «с улицы». Ему непременно надо пройти все ступени твор­ческой работы. Но, как это всегда было и будет, сроки ученичества у того, кто способен и прилежен, будут мно­го короче, чем этого хотят приверженцы «философии» — «молодежи надо создавать трудности».**

**Долголетнее, беспорочное служение искусству достой­но всяческого уважения. Но преимущественных прав на роли оно не дает. Распределение ролей — акт творческий. Роли заслуживают, а не выслуживают. Ролями не на­граждают, не расплачиваются. Воспитательное значение большой или маленькой роли имеет не дисциплинарный, а творческий смысл. Снятие с роли — другое дело. Оно очень часто носит дисциплинарный характер. И в этом есть свой резон.**

 **Режиссеры, особенно молодые, приходя в новый для них коллектив, совершают серьезную ошибку, когда, обуреваемые самыми лучшими намерениями, сразу, как говорится, «сходу» снимают немолодых исполнителей с главных ролей и поручают их молодым. Еще хуже, когда они свои намерения «омолодить» состав декларируют на первой же встрече с коллективом. Сначала надо убе­диться, что молодые, одаренные и достаточно подготов­ленные для подобной замены есть.**

**Г. Товстоногов, назначенный более десяти лет назад главным режиссером Ленинградского Большого драма­тического театра имени М. Горького, начал с того, что освободил от работы более двадцати старых актеров. Одновременно принял столько же молодых. Но случай это был чрезвычайный. Реорганизацию труппы театра, не останавливая работу, удалось провести лишь потому, что положение театра было катастрофическим. Имело немалое значение и то, что к моменту назначения Г. Тов­стоногов уже был признан как режиссер и организатор. Решения нового руководителя казались многим слишком строгими, не всегда справедливыми. Атмосфера работы в первый сезон его службы была сложной и далеко не всегда доброжелательной. Но Г. Товстоногов — человек волевой. Отношение к нему значительной части труппы не влияло на его настроение. То есть, наверное, влияло, но не могло заставить изменить принятый им курс.**

**Всякий ли режиссер сможет выдержать такое напря­жение? Всякому ли новому режиссеру будет оказано доверие при коренной перестройке работы? У каждого ли нового режиссера есть репутация, престиж, наконец, опыт таких реорганизаций?**

**Многие режиссеры, пытаясь обновить творческий со­став, наталкиваются на непреодолимые трудности. И до­вольно часто «перестройка» оканчивается тем, что через год-другой коллектив меняет руководителя.**

**В нашем деле важно не только определить причины застоя, слабой работы, низкого уровня спектаклей, сколь­ко, выбрать подходящее время и, подготовившись, ухва­титься за то самое «слабое звено», потянув за которое можно вытащить всю цепь.**

**Театр-студия одного из крупнейших Дворцов культу­ры Ленинграда, очевидно, из-за частой смены руководи­телей потеряла былую славу и числилась отстающей.**

 **Шел год за годом, приходили новые и новые режиссеры, а работа шла хуже и хуже. Небольшая группа «ветера­нов» редела, но авторитет ее все возрастал. Вновь при­ходящие участники чувствовали себя чужими и, походив три-четыре месяца, покидали коллектив. А «ветераны», надо сказать, отличались не столько талантами, сколько преданностью делу. Они никогда не подводили, всегда выручали коллектив. Всякая попытка заменить уже сов­сем не молодых актеров более молодыми грозила сры­вом спектакля.**

**Так продолжалось до тех пор, пока вновь пришед­ший руководитель не настоял на создании младшей группы. Пока театр-студия готовил спектакль, младшая группа занималась элементами мастерства актера, уп­ражнениями и этюдами. В спектаклях театра-студии она участия не принимала.**

**Года через полтора молодежная группа показала старшим товарищам подготовленные отрывки и вся целиком влилась в театр-студию. Вот тогда, по существу, началась перестройка работы. Молодые исполнители, хорошо вос­питанные творчески и этически, с успехом заменили тех, кто давно потерял право на роли молодых. Этот «удар» «старики» пережили довольно легко. Слишком очевидны были преимущества молодых актеров. Но роли пожилых по-прежнему остались за «стариками».**

**Молодые члены коллектива, к чести их руководителя, были воспитаны в уважении к старшим. Не разделяя способов работы над ролью, не принимая творческую манеру старших, они, тем не менее, ценили их опыт, ува­жали их бескорыстную любовь к своему театру, по-хо­рошему завидовали их сценической свободе.**

**По взаимной договоренности к каждому молодому актеру был прикреплен «шеф» из числа старших. Это сразу сняло все обиды. Теперь у старших появилась за­интересованность уже не только в том, что и как играют они сами, но и в том, что и как играют, как ведут себя их «подшефные».**

**Довольно скоро молодое пополнение стало определять репертуар, стиль и характер исполнения. Наиболее одаренные «старики» стали приноравливаться к молодежи, стали менее «театральными».**

**Мне кажется, что режиссер, избравший такой «окольный» путь, поступил правильно. В его решении творче­ские, организационные и этические задачи слились воеди­но. Именно это и определило успех.**

**Сейчас этот коллектив получил звание «народный театр» и на прошедшем недавно смотре занял первое ме­сто в области.**

**Создание коллектива, объединение его не может идти по трем различным планам — творческому, организацион­ному и плану воспитательной работы. Воспитание не ог­раничивается беседами, лекциями, культпоходами. Объединение не достигается вечерами отдыха и дружескими встречами на дому. Все это хорошее дополнение к глав­ному — репетициям и спектаклям. Именно здесь решают­ся самые важные организационные и этические вопросы.**

 **Отношения младших и старших — коренной вопрос этического воспитания. Ему надо уделить особое вни­мание.**

**В Московском Художественном театре, пока были живы К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, проб­лема поколений не лихорадила театр. Система прикреп­ления старших к младшим родилась именно там, в Художественном театре, в первые же послереволюцион­ные годы, когда Вторая студия целиком влилась в труппу театра.**

**Как-то перед началом сезона В. В. Лужский, заве­дующий труппой театра, собрал молодежь и поинтересо­вался, как они собираются приветствовать своих стар­ших товарищей: В. И. Качалова, И. М. Москвина, Л. М. Леонидова, О. Н. Книппер-Чехову и других. Он, по существу, намекнул им, что доброе отношение к молоде­жи само по себе может и не появиться. И молодые ак­теры придумали чрезвычайно трогательный церемониал. Каждого из старейших мастеров театра еще у дверей встречала пара молодых людей и, взяв мастера под руки, вела на сцену. А на сцене были поставлены декорации «Вишневого сада» и кресла для уважаемых актеров. Когда все были усажены, молодые актеры, несколько из­менив текст чеховской пьесы, пожелали каждому сидя­щему успехов, здоровья и творческих радостей.**

**История умалчивает, что Станиславский и Немирович-Данченко говорили старым актерам, как именно они вызывали у них внимание и любовь к молодежи. Но все знающие закулисную жизнь этого театра подтвердят: «старики» считали своей обязанностью помогать моло­дым советами, уроками, беседами. Они специально при­ходили на репетиции и спектакли, в которых не были заняты, чтобы посмотреть и помочь молодым актерам. Для молодых актеров было высокой честью быть приглашенным в дом. Самой большой честью для молодых чле­нов коллектива Художественного театра были портреты его мастеров с дарственной надписью.**

 **Все это времена далекие. Сейчас многое кажется сентиментальным. Но и сегодня можно найти способы, укрепляющие дружбу и взаимоответственность актерских поколений. Честь и хвала тому режиссеру, который подскажет их своим «старикам» и своим молодым.**

**В Ленинградском театре имени Ленсовета стало традицией отмечать «круглые» даты жизни и работы старей­ших работников театра. Молодежь выпускает шуточную стенгазету, сочиняет театрализованные приветствия.**

**В БДТ имени М. Горького, в кабинете главного режис­сера Г. Товстоногова, однажды произошла следующая сцена. Ведущему и прославленному актеру было сообще­но, что он освобождается от роли не потому, что он плохо ее играет, а потому, что возрастное несоответствие образа и исполнителя искажает мысль пьесы.**

**— Кому вы хотите передать мою роль? — спросил огорченный артист.**

* **Молодому актеру К.,— ответил Товстоногов.**
* **Можно его пригласить сюда?**

**Актер К. был приглашен. Старый актер зачеркнул на роли свою фамилию, написал фамилию молодого ак­тера, добавил от себя «с пожеланием полного успеха», передал ее смущенному молодому актеру, поцеловал его и удалился.**

**Это был тот самый актер, которого когда-то считали главным гонителем и «зажимщиком» молодежи. Верные этические основы театра изменили и его.**

**Проблема «молодые и старые» — столько же этиче­ская, сколько и творческая. Это проблема преемственно­сти, проблема связи нового и старого.**

**Антагонизм между молодыми и старыми актерами — первый признак серьезной творческой болезни театраль­ного коллектива. Предупреждать эту болезнь и лечить ее — обязанность режиссуры.**

**Перед молодым режиссером, пришедшим в новый коллектив, встает дилемма: на кого ориентироваться — на старых актеров или на молодежь. Сделав выбор, ре­жиссер, сам того не желая, вбивает клин между поколе­ниями актеров. Дилемма — молодые или старые — по­рочна в самой своей сути. Размежевание творческого коллектива должно идти не по возрастному признаку. Вокруг режиссера должны группироваться все честные, талантливые, одержимые искусством. В изоляции и оди­ночестве должны остаться лишь холодные ремесленники, циники, равнодушные люди.**

**Равно строгое и равно уважительное отношение к ак­терам разных способностей, опыта, характера, возраста, конечно, не означает режиссерской «уравниловки». Спо­собы воздействия на разных актеров разнообразны.**

 **Случилось мне ставить спектакль в театре, где много лет назад я начинал свою жизнь. Одна из ролей была поручена актеру, когда-то преподававшему мне первые уроки актерского искусства. Он постарел, память его ста­ла слабеть. Высокая ставка — вот, пожалуй, все, что оста­лось от некогда отличного актера, любимца публики. Больших ролей ему уже давно не поручали. Дирекция недвусмысленно намекала, что пора ему на пенсию.**

 **Старый актер узнал меня, но ни словом, ни взглядом не показал этого. Казалось, он побаивался, что теперь я вспомню, как он меня «жучил», и отплачу ему полной мерой. Но в моей памяти осталось только хорошее, даже, пожалуй, восторженное отношение к первому учителю. Мне очень хотелось вернуть старому актеру веру в себя, дать ему возможность продемонстрировать высокое ма­стерство, которым, я не сомневался, он владеет.**

**При его появлении я вставал и не садился, пока не сядет он. Ему я ничего не предлагал, а только советовал. Иногда просил его показать молодому актеру, как надо пользоваться тростью, шляпой и т. д. Как-то заставил извиниться перед старым мастером молодого актера, буркнувшего ему что-то неуважительное.**

**Эта «политика» не сразу, но дала неожиданные для окружающих результаты. Старый мастер за доверие к нему платил работоспособностью, которой могли позави­довать молодые. Он приносил на репетиции плоды самостоятельной работы. Уходом на пенсию он решил наказать дирекцию. Успех, выпавший на долю старого актера, превзошел ожидания. Конечно же, об «отставке» уже и речи не было.**

**Обычно очень болезненно переживают актрисы необходимость перехода на роли пожилых. Не так-то просто прощаться с молодостью. Можно ли переход от молодых женщин к старушкам сделать менее болезненным? Мож­но. Если начать готовить к этому актрису заранее, за­долго до прихода старости. Если изредка поручать ей роли острохарактерные. А главное — постоянно напоми­нать, что только дурная театральная традиция требует поручения ряда ролей старухам. Сколько лет Вассе Железновой? 42—43. Огудаловой столько же. Немногим старше Аркадина. А Кручнниной и сорока нет.**

**Не знаю, какое поколение более эгоистично — моло­дое или старое. Уметь примирять, объединять поколения актеров — важнейшая обязанность режиссера. От его чуткости, такта зависит очень многое.**

**ТВОРЧЕСТВО - ЭТО ТРУД**

**Даже если в городе один театр, все равно он нахо­дится не в безвоздушном пространстве. На гастроли при­езжают другие коллективы. Показываются спектакли разных театров по телевидению. Газеты и журналы пе­чатают статьи и рецензии о новых постановках.**

**Жить только своими местными интересами, изолировать себя от проблем, которые волнуют советский театр, от споров и дискуссий по острейшим вопросам искусства невозможно.**

**Позиция режиссера по отношению к тому, что проис­ходит за стенами его театра, во многом определяет пульс жизни руководимого им коллектива.**

**Время от времени в областях и республиках проис­ходят фестивали, конкурсы, смотры драматических теат­ров. Естественно желание каждого театра, каждого ре­жиссера добиться на этих конкурсах и смотрах призовых мест. Естественна и некоторая необъективность по отно­шению к конкурирующим коллективам. Любовь к своему театру, преданность своим товарищам прекрасны. Но лишь до тех пор, пока не застилают глаза, пока не меша­ют видеть свои недостатки и чужие достоинства.**

**Патриотизм по отношению к своему коллективу вы­ражается не в безудержном восхвалении своих спектак­лей и порицании всех остальных. Уметь учиться у сопер­ников — великое, но трудное дело. Оно требует высокой меры самокритичности, мужества, умения стать выше са­молюбия.**

**Кто из нас не видел режиссеров, не способных пере­жить чужой успех? Режиссеров, объясняющих слабый или средний успех своего коллектива интригами, неком­петентностью жюри, недобросовестностью его и чем угодно? Кому незнакомы режиссеры, угрожающие ухо­дом, если их коллективы не будут отмечены и награж­дены?**

 **Один из крупнейших драматических коллективов столицы ставил комедию А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Завод не жалел средств для своего театра. Пригласили хорошего профессионального художника. Костюмы и декорации заказали театрально-постановочному комбинату. И уж, конечно, завком не поскупился на покупки билетов для всех участников спек­такля в Малый театр.**

**Спектакль Малого театра участникам самодеятельности не понравился. «У нас лучше». Ничего, ну равно ни­чего полезного для себя в спектакле Малого театра актеры самодеятельности не нашли. А играли такие ма­стера, как Турчанинова, Рыжова, Яковлев...**

**Откуда такая слепота, такая самоуверенность?**

**От руководителя. Он не раз иронизировал по поводу старейшего театра и неумеренно восхвалял своих способ­ных, но еще очень мало умеющих актеров.**

**Надо ли говорить, что уверенность коллектива «у нас лучше» зрители с ним не разделили.**

**«У нас лучше», — решили самодеятельные исполните­ли «Поднятой целины», посмотрев спектакль в БДТ имени М. Горького. Один из них отважился даже предло­жить театру свои услуги, узнав, что заболел актер, иг­рающий в театре его роль.**

**Конечно, есть в самодеятельности актеры одаренные. Есть народные театры, уровень которых не ниже профес­сиональных. Но сам факт противопоставления самодея­тельного искусства профессиональному — порочен и антипедагогичен. Сравнению могут подлежать явления одного ряда. Народные театры и профессиональные имеют общие идейно-художественные позиции, во многом общие этические основы, но слишком различны не только усло­вия работы, но и высшие задачи этих театров, чтобы проверять одни другими.**

**Мне кажется, что целью самодеятельного искусства является идейно-нравственное и эстетическое воспитание огромной армии его участников.**

**Задача обслуживания населения концертами и спектаклями есть лишь условие развития самодеятельного ис­кусства, а не его цель.**

**Полезно ли, нравственно ли воспитывать в участни­ках многочисленных драматических кружков, студий, те­атров сомнение в пользе специального образования» не­уважение и даже пренебрежение к творческому труду актеров?**

**Мне кажется, режиссеры — руководители самодея­тельного театра совершают нравственное преступление, прививая своим актерам мысль, что в искусстве театра природная одаренность отменяет творческий труд.**

**«Скромность — лучшее украшение добродетели», «уче­нье — свет, а неученье — тьма» — прописные истины. Кто не согласен с истиной, что «критика и самокритика есть движущая сила в нашем обществе»? Однако в повседнев­ной жизни, а в искусстве особенно, все эти общеизвест­ные истины выглядят не всегда бесспорными.**

**Оценка явлений искусства во многом субъективна, индивидуальна, сама природа театрального искусства способствует расцвету таких черт характера, как само­любие. Поэтому критика в театре очень часто восприни­мается болезненно, а самокритика часто принимает фор­мы самобичевания.**

**Даже любящие муж и жена — актеры ревнивы к ус­пеху друг друга. Даже близким друзьям — режиссерам трудно признать творческую победу другого. Это есте­ственно. Неестественно, если чей-либо успех вызывает зависть, злость. Но если эти дурные чувства зашевели­лись в душе режиссера, пусть он направит их на себя. Если честолюбие обуздать, оно, в конце концов, тоже мо­жет толкнуть художника на соревнование, а не на сопер­ничество.**

**В Леонидовской студии поначалу сложилась странная картина. Пришедшие из самодеятельности были много профессиональнее и увереннее, чем ученики Леонидова. Первые понаигрались. Не робели перед публикой. Умели работать быстро. Но прошел год, вчерашние студенты преодолели страх перед черным провалом зрительного зала. Они заиграли в полную силу. А на вчерашних ар­тистах самодеятельного театра все яснее стало сказы­ваться отсутствие школы, дисциплины, творческого труда. И мы открыли при студии студию. Учеба и планомерные занятия по мастерству актера сравняли, соединили две группы молодежи.**

**Способности даются природой, мастерство — трудом.**

**Игра самолюбий в самодеятельном театре приобрета­ет более острые формы, чем в профессиональном. Ведь для актера самодеятельного театра единственный сти­мул — моральное удовлетворение. То есть успех.**

**Хорошо, когда актер самодеятельного театра полу­чает удовольствие от самого процесса творческой работы, от ощущения, что он стал лучше понимать, тоньше чувствовать искусство. Но многим мало иметь успех у самого себя. Им нужен успех внешний. Успех у публики. А жела­ние такого успеха очень легко переходит в жажду, в по­гоню за ним. И все средства для достижения успеха считаются годными.**

**Полбеды, когда так начинают думать актеры. Но беда, когда такое позволяет себе режиссер!**

**Погоня за успехом толкает его на выбор эффектных, чувствительных пьес. Сложный учебно-педагогический процесс работы с исполнителями приносится в жертву внешней занимательности, красивости, развлекательно­сти. На плечи профессионально не подготовленных акте­ров взваливается непосильная задача. Результат, результат, во что бы то ни стало! И рождаются спектакли, в которых все старательно наигрывают, изображают.**

**Погоня за успехом свойственна в равной мере и про­фессиональному театру.**

**Леонид Миронович не раз напоминал, что легкий успех портит артиста. Особенно пристально он следил за развитием некоторых своих учеников, которых природа наделила эффектными внешними данными.**

**Был у нас способный актер, по всем своим данным — герой-любовник. Красавец, с прекрасной фигурой, хоро­шим голосом. Леонидов упорно поручал ему роли, тре­бующие наклеек и париков. Молодой актер страдал, не получая улыбок, аплодисментов и записок от восторженных девиц, но терпел. Надеялся, что, окончив институт, он будет играть другие роли. Но не тут-то было! Леони­дов строго-настрого запретил давать ему роли, в которых зрителям будет открыто лицо актера.**

**Потеряв надежду стать любимцем публики и приобре­сти армию поклонниц, молодой актер перестал изысканно одеваться, следить за модой. Он стал приходить на репетиции небритым, в мятых, несвежих сорочках...**

**Леонидов будто бы только и ждал этого.**

* **Не бреется? Хорошо. После спектакля уже не оглядывается, не ищет глазами поклонниц? Очень хорошо. А к рюмочке не стал прикладываться? Ах, подозреваете... Совсем хорошо. В ближайшие же дни выпустите его в роли Паратова.**
* **Но вы же сами, Леонид Миронович, запретили мне давать ему эту роль. Он играет цыгана Илью и весь заклеен курчавой бородой, как вы велели.**

**Не беспокойтесь. Он знает роль. Дайте ему две репетиции. На первой он будет демонстрировать свою обиду на вас, на меня, на театр. Будет делать вид, что ничего не знает и не может запомнить. Не обращайте внимания. На следующей репетиции ему будет уже не до демонстрации. Вечером выпускайте его на сцену.**

**— А как же основной исполнитель?**

**— Передайте ему от моего имени, что надо заболеть. Он человек серьезный, разумный, поймет, что до поры до времени надо скрыть от всех причины вашей перемены к актеру.**

**— Моей?**

**— Конечно. Пусть все думают, что вы, а не я дали ему Паратова. Пусть и ему самому кажется, что вы всту­пили с ним в союз против меня, чтобы доказать право этого актера на героические роли. Если я не ошибаюсь, в конце концов, вы меня очевидно убедите! — И Леонидов залился счастливым смехом.**

**Все произошло так, как говорил Леонидов. Спектакль прошел с большим успехом. Молодой актер был счаст­лив. Постепенно он перешел на «свои» роли.**

**Долгий эксперимент Леонидова удался. Актер прошел школу характерных ролей, научился трудиться, це­нить подлинный успех.**

**Ничто так не разрушает нравственные, этические основы театра, как неуважение, пренебрежение к труду. Говорить о пользе учебы, призывать к этому — мало. Надо делом, работой, на уроках и репетициях обнару­жить все недостатки актеров, убедить, что создание ха­рактеров — трудный, сложный, мучительный процесс.**

**В искусстве легко только тем, кто все умеет, и тем, кто не умеет ничего. Главный недостаток актерской и режиссерской профессии в том, что она кажется совсем не трудной.**

**Когда невежды сбивают с толку многочисленных любителей драматического искусства тем, что убежда­ют их, будто народные театры со временем заменят профессиональные, — совершается двойное преступление: перед искусством и перед участниками самодеятель­ности.**

**Жизнь без труда — труда творческого, каждодневного, любимого — бессодержательна. И аморальна.**

**Самодеятельный театр — искусство. Искусство, когда его творцы отдают ему не только свободное время, но энергию души, мысли и чувства, когда они умножают свои дарования трудом, когда приходят к мысли, что путь к совершенству бесконечен.**

**- Не раз я был свидетелем горьких разочарований про­славленных артистов и известных режиссеров. Слышал рассказ, как И. М. Москвин плакал оттого, что у него не идет роль профессора Горностаева в «Любови Яро­вой».**

**Народный артист СССР Б, Лебедев мучительно и упорно продолжает работать над образом Рогожина из романа Ф. Достоевского «Идиот», хотя эту роль он сы­грал уже более двухсот раз. Тридцать лет вынашивал Г. Товстоногов замысел «Горя от ума».**

**Видел я, как больших мастеров сцены одолевали сомнения — не ошиблись ли они в выборе профессии. Ни разу не встречал художника, абсолютно довольного сво­ей работой.**

**Откуда же возникает удивительная легкость и уверенность у тех, кто с ходу, недолго раздумывая, берется ставить сложные пьесы, создавать сложные характеры?**

**Нелепо утверждать, что молодым, неопытным акте­рам доступны лишь простенькие, поверхностные пьесы. Нельзя творчески вырасти на слабой драматургии, Надо ставить и Гоголя и Шекспира, Островского и Чехова, Но одно дело — работать, открывать в великом писателе новые и новые грани, одно дело — овладевать искусст­вом сцены на материале прекрасной пьесы, а другое — за несколько дней вызубрить слова, напялить на себя камзол с чужого плеча и считать, что образ создан,**

**Ужасно, что всегда находятся зрители, которым все нравится. Зрителям с примитивными неразвитыми вкусами или, того хуже, с вкусами, изрядно испорченными зарубежными коммерческими фильмами» порою нравится грубый наигрыш, пошлая красивость, слезливая сентиментальность. Такие зрители развращают актеров,**

**Опытные режиссеры знают все нехитрые секреты исторжения зрительских слез и смеха. Ими пользуются но только халтурщики-ремесленники, но иногда и ода­ренные, честные художники, гоняющиеся за легким ус­пехом. Если ото позволяет себе режиссер, то удивительно ли, что за ним следуют и актеры? Если самоуверен режиссер — постепенно становятся самоуверенными и его актеры. Похвала и одобрение режиссера, ведущего себя иа репетиции всезнающим, всеведащнм мастером, превращают актеров одного за другим в таких же, как и он «уставших гениев».**

**Разговор об отношении самодеятельного искусства к профессиональному, об отношении начинающих актеров к мастерам, в конце концов, есть разговор об отношении к творческому труду, к труду в искусстве. Легкий успех, успех без труда развращает. Поэтому, он аморален.**

**КРИТИКА И КРИТИКАНЫ**

 **Трудно представить себе коллектив, всегда и во всем согласный со своим руководителем. Не может того быть, чтобы предложенная пьеса одинаково нравилась бы всем без исключения, чтобы все были удовлетворены своими ролями и никто не имел бы своей, особой точки зрения на то, как надо строить работу. Почти в каждом большом коллективе есть недовольные, обиженные.**

 **Хорошим, здоровым, творческим коллективом надо считать не идеальное сообщество, состоящее из одних энтузиастов, спаянных узами любви и дружбы, а кол­лектив, в котором общие интересы берут верх над инте­ресами личными, коллектив, умеющий подчинять всех его участников целям искусства.**

**Как же поступать с недовольными, с «оппозицией»?**

**Нетерпимые к критике режиссеры предпочитают от недовольных просто избавиться. Контркритикой или уг­розами и придирками они вынуждают недовольных по­кинуть театр. Иногда «оппозицию» удается расколоть, обезглавить.**

**Через какое-то время коллектив очищается от «недовольных», «оздоровляется», так сказать. Все реже и реже раздаются критические замечания в адрес руководства. Воцаряются тишь да гладь...**

**Как ни парадоксально, но избавление от недовольных не победа, а, скорее, поражение. Тишина и покой, удовлетворенность собою не помогают росту театрального коллектива.**

**Разумеется, творческие споры и распри из-за ролей — не одно и то же. Но не так просто отделить одно от дру­гого. Режиссер уверен, что в выборе пьес, в распределе­нии ролей, в организации дела он руководствуется интере­сами дела, а все возражающие ему руководствуются интересами личными. Но возражающие против реперту­арной линии и планов работы также уверены в своей правоте, уверены, что критикуют руководство во имя интересов театра.**

**Режиссер, допустим, настаивает на постановке легковесной, но эффектной пьесы. А наиболее требовательные актеры возражают против такого способа привлечения зрителей. Или наоборот. Актеры считают возможным пойти на известный компромисс, а режиссер уверен, что уступка недопустима ни при каких обстоятельствах. Кто прав?**

 **Режиссер считает возможным заменить ушедшего исполнителя менее одаренным. «Пусть спектакль потеря­ет в качестве, но судьбу театра ставить в зависимость от одного человека недопустимо»,— рассуждает он. А не­которые участники спектакля считают, что снижение качества только подчеркнет исключительность ушедшего, и настаивают на консервации спектакля до тех пор, пока не появится достойная замена.**

 **Чья позиция истинна?**

**«Надо смело выдвигать молодежь»,— утверждает ре­жиссер.**

 **«Надо использовать силы старых, опытных ма­стеров»,— возражают актеры.**

 **За кем правда?**

**Личное и общественное в театре так причудливо переплетаются, что отделить одно от другого практически невозможно. Считать только себя принципиальным, а всех остальных подозревать в честолюбии и корыстолю­бии — опасная самоуверенность. Не всегда устами ре­жиссера «глаголет истина». Случается, что «оппозиция» более объективна.**

 **Что и как ставить, что кому играть, решает не голо­сование, даже в том случае, когда коллектив одобрил прочитанную пьесу, за включение ее в репертуар персонально отвечает режиссёр-руководитель! Коллегии, советы, бюро и другие органы выполняют лишь совещатель­ные функции. Они бесполезны, если собираются от случая к случаю, по чрезвычайным поводам. Но, как бы часто ни заседал худсовет, режиссерская коллегия, бюро сту­дии, они не могут заменить руководителя театра.**

**Не всегда руководителю театра нужен совет. Он вправе многое решать единолично. Но если совето­ваться, то советоваться. Надо со всей добросовестностью и серьезностью выслушать самые крайние точки зрения, приготовиться к самой резкой критике своих действий. Мало того, надо создать наиболее благоприятные усло­вия для такой критики.**

 **В студии Леонидова с первых же дней ее существова­ния были установлены демократические порядки. Кол­лектив, подчиняясь руководству, тем не менее, считал себя вправе контролировать его и строго спрашивать.**

 **В конце первого сезона, ни с кем не посоветовавшись, руководство приняло в театр группу опытных актеров, на десять, двадцать, тридцать лет старше, чем ученики Леонидова. Принцип, положенный в основу студии, был нарушен. Между основным составом и вновь принятыми актерами не было ничего общего. Атмосфера стала нака­ляться. Отношения становились все более нетерпимыми. В результате вновь принятые актеры один за другим покинули театр. Главному режиссеру было выражено недоверие. Пришлось уйти и ему.**

**Помню, как я однажды «взбунтовался», потребовал «свободы действий»: права убрать из студии некоторых учеников Леонидова, принимать решения, не дожидаясь санкции Леонида Мироновича.**

**На мое ультимативное письмо Леонидов не ответил. Просил передать на словах: «Когда остынет, пусть при­едет». Я понял, что обидел Леонидова, и приехал пристыженным. Мы говорили о том, о сем. «Забыл»,— поду­мал я с облегчением. Но тут Леонид Миронович заго­ворил.**

* **Вы хотите освободиться от моей опеки. Пожалуй­ста. Я думал, что еще нужен вам. Что поддерживаю вас своим авторитетом. Вы, ведь, совершили кучу ошибок. Я их знаю, хотя об этом с вами и не говорил. Вы уверены, что сами справитесь с коллективом? Я не собираюсь веч­но руководить гомельским театром. У меня много забот и без него. Но пока театр прочно не стал на ноги, я счи­тал себя обязанным помогать всем, чем могу. Пользуясь моим именем, проще требовать для театра денег, проще получать пьесы от авторов. Подумайте и решите. Но пре­дупреждаю, я посоветуюсь еще с Володей С.**
* **Почему с Володей?**
* **А потому, что он — совесть вашего театра. Он не самый талантливый, но самый честный человек в труппе. И самый преданный делу. Очень жаль, если вы этого не увидели. С ним вы говорить не пробовали?**
* **Я очень ценю Володю. Благодарен ему за то, что он не раз выручал театр, заменяя ушедшего заведующего постановочной частью, исполняя обязанности заведую­щего труппой. Он не раз приходил ко мне, предлагал, советовал, выражал несогласие. Последнее время он невесел и все молчит.**
* **Это плохой, признак. Вы лишились его доверия.**

**— Леонид Миронович, почему мнение Володи вам кажется более убедительным, чем мое?**

**— Вот вы написали: «Если не по-моему — ухожу». А Володя, если в театре плохо, все равно не уйдет. И не потому, что некуда. Не уйдет, потому что любит свой театр. Я не прошу вас слушать всех. Критика тех, кто предан театру, может быть не всегда объективна, но всег­да честна. Ваша опора — самоотверженные, без оглядки преданные театру люди. Они за вас, хотя многое не вы­зывает у них восторгов. Поэтому и я хочу сохранить вас, помочь вам разобраться в себе.**

**...Трудный, горький для меня разговор был последним разговором с Леонидовым. Мне тогда казалось, что я все понял. Но прошло еще много лет, пока урок Леони­дова научил меня искать и находить в коллективе людей, к критике которых надо прислушиваться.**

**Критика — горькое, но доброе лекарство. Критиканст­во — лекарство злое. Даже и не лекарство, а отрава. Кри­тики — опечаленные недостатками, но добрые люди. Критиканы— опечалены, когда все хорошо. Как ни досадно, среди них попадаются способные, одаренные люди. Но гордыня, самолюбие иногда берут верх над здравым смыслом. И превращаются в спесь, непроходящую обиду па всех и на все.**

**Редкий театр обходится без одного-двух скептиков или даже циников, которых никогда ничто не радует. Они все видели, познали, испытали.**

**В глазах молодежи скептики и циники нередко выгля­дят самыми требовательными, взыскательными художни­ками. Апломб, с которым они высказывают свое мнение, действует на оптимизм и восторги молодых актеров как холодный душ. Похвалить чью-то актерскую или режис­серскую находку в присутствии этих скептиков опасно — нарвешься на остроты и насмешки.**

**Скептики и циники — страшное зло. Они высмеивают все: трепетное отношение к роли, спектаклю, искреннее стремление поверить в вымышленное как в подлинное, обыкновение собраться с мыслями перед выходом на сцену и т. д. и т. п.**

 **Это они, циники, в моменты наивысшего напряжения шепчут на ухо соседу какую-нибудь пошлую остроту. Это они в паузах, неслышно для зрителей, иронически комментируют игру товарищей. Хвастаясь своей техникой, они за секунду до выхода занимаются посторонними де­лами. А на сцене во время спектакля устраивают всяче­ские розыгрыши.**

**Главное их развлечение — рассмешить партнера.**

 **Редко, когда циники — хорошие актеры. Человек, не способный удивляться, радоваться, горевать, — человек равнодушный — не может быть подлинным художником. Критиканы и скептики, — как правило, люди обиженные, ущемленные, считающие себя несправедливо обойденны­ми славой, богатством, властью. Чаще всего их равноду­шие скрывает зависть к людям одаренным, веселым, счастливым.**

**Так уж повелось, что люди недовольные производят поначалу впечатление более взыскательных, наделенных лучшим вкусом. Они кажутся умными, тонкими, значительными. И молодежь тянется к ним, перенимает снача­ла их манеру держать себя, а потом и их взгляды на жизнь, на искусство.**

**Как избавляются от заразной болезни? Делают при­вивки.**

**Скептицизм, цинизм, как заразная болезнь, может поразить здоровый коллектив, если руководитель вовремя не начнет прививать ему иммунитет ко всякого рода злопыхательству. Скептиков, циников, критиканов надо «ле­чить» их же способом: юмором, насмешкой. Снять с них ореол исключительности, показать всем их ограничен­ность, душевную нищету — значит оградить от их влия­ния молодежь.**

**Но не безопасно для авторитета руководителя неприятную для него критику считать критиканством, в любом недовольном видеть личного врага. Боязнь критики — не что иное, как слабость, трусость. Она неприятна в любом человеке. В руководителе же просто нетерпима.**

**В театр пришел новый главный режиссер. Поста­вил спектакль. Обсуждая его на Художественном сове­те, в присутствии всей труппы, кто-то сказал: «Давно у нас не было такого спектакля». В тот же вечер он был приглашен в кабинет главрежа. «Вам, как я по­нял, — сказал главреж, — не нравятся мои спектакли. Я давно это подозревал. Что же, больше вы у меня играть не будете. А лучше, если вы сами покинете кол­лектив».**

**Руководитель с больным самолюбием боится не толь­ко критики в свой адрес, но не переносит, когда кого-ни­будь хвалят.**

**Что такое месть за критику — хорошо знают все. В искусстве болезненное отношение к критике и ревность по отношению к чужому успеху часто приобретают урод­ливые формы.**

**Иной готов отказаться от премии, почетной грамоты и т. д. только потому, что вместе с ним благодар­ность получил еще кто-то, с его точки зрения недостой­ный ее.**

 **Руководитель с сильно развитым чувством самолюбия, может быть того и не желая, способствует появлению подхалимства, угодничества. А иногда и того хуже — наушничанья. Вокруг него начинают виться «друзья», «добро­желатели», «верные последователи». Его провожают до дому одни и те же лица. Они оказывают ему мелкие и крупные услуги. Они громче всех смеются, когда руководитель острит. Цена-то всему этому — грош. Но приятно. И незаметно, шаг за шагом, руководителем начинают ру­ководить нечестные люди.**

**Отделить хорошее, товарищеское отношение от подхалимства не всегда легко. Перенести резкую критику поставленного спектакля тяжело. Не таить зло, не держать за пазухой камень на того, кто тобою недоволен, способен не всякий.**

**Выступила как-то актриса против главного режиссера.Зло и несправедливо. Никто ее не поддержал. «Ну, теперьее дела плохи», — зашептали любители всяких происшествий. Как на грех вскоре она опоздала на репетицию.Прошел день, второй, третий — приказ о взыскании так ине появился. «Она и без того так напугана, что наказаласебя страхом увольнения сильнее, чем административнымвзысканием», — объяснил главреж причину отсутствияприказа. Еще как-то провинилась та же актриса. И вновьне была наказана. При очередном распределении ролейнеожиданно для себя получила хорошую роль. Шептуныприкусили языки. Актриса, убежденная, что критика непройдет ей даром, чувствовала себя пристыженной благородством режиссера, имеющего формальное право ееуволить. У актрисы хватило мужества публично принестиизвинения. Инцидент был исчерпан.**

 **Главный режиссер был оскорблен, узнав, что один из актеров тайно ведет переговоры с другим театром. Актер был приглашен к главрежу. «Я знаю о ваших перегово­рах. Расставаться с вами я не хотел. Но препятствовать уходу не буду. Роль, которую должны были получить, вы не получите. Не потому, что я хочу наказать вас. О ва­ших переговорах, к сожалению, знает коллектив. Если дать вам роль, получится, что я «покупаю» вас. Боюсь, что тогда ваш пример станет заразительным. Я и впредь не обещаю вам ничего сверхъестественного. Будете играть то, что играли. Советую не уходить. Нашему театру вы нужны. В другом театре вам будет хуже».**

**Актер все же ушел. И через год пришел с повинной: «Вы были правы. Разрешите вернуться?»**

**Разрешили.**

**В другом случае актеру назад хода не было.**

**«Вам, молодому актеру, еще ничего не умеющему, было оказано доверие. Вы вошли в репертуар, стали иг­рать большие роли. Но вам всего было мало, вы ушли, даже не пожелав поговорить, посоветоваться. Ушли не­хорошо. Вероломно. Теперь вы так же вероломно уходи­те от другого режиссера, которому, очевидно, объясня­лись в творческой преданности так же пылко, как ког­да-то мне. Я потерял веру в вашу искренность».**

**Благородство режиссера не всегда означает всепро­щение. Оно может быть строгим. Но оно всегда противо­стоит болезненному и мелкому самолюбию. А выражает­ся благородство всегда в одном — в умении встать выше личной обиды.**

**Убеждать взрослых людей в том, что благородство — хорошее свойство характера, а самолюбие — плохое, да­же как-то неловко. Но беда-то в том, что общеизвестные истины забываются, когда дело касается тебя самого! Беда в том, что мы все правильно понимаем «вообще». В каждом же конкретном случае все приходится решать сызнова. И хорошие, мудрые правила почему-то забы­ваешь...**

**Уметь правильно воспринимать критику, а в отноше­ниях с теми, кем обижен, сохранять благородство,— очевидно, есть высшая мудрость руководителя.**

**Блажен тот, кто этого достиг...**

**Молодой режиссер пришел к своему учителю.**

**— Посоветуйте, как быть. Я дни и ночи отдаю театру. Добился, что театр вернул себе былую славу. Я дал роли тем, на ком прошлое руководство поставило крест. О театре много и хорошо пишут в газетах. Короче — вывел театр из творческого тупика. И вот благодарность! На собрании выступил недовольный мною актер и был поддержан всем коллективом.**

**— Но, может быть, он был прав?**

**— Пусть. Но ведь я столько добра сделал актерам, что только из благодарности они должны были меня поддержать.**

**— Вы многого хотите. Что же, за то добро, которое вы когда-то сделали, вам надо вечно кланяться?**

**— Но забывать его ведь нехорошо.**

**— Нехорошо. А впрочем, за что вас должны благода­рить? За то, что вы дали актеру хорошую роль? Сделали его ведущим? Так ведь это вы сделали не из одних доб­рых чувств, не совсем уж бескорыстно. Вы доверили ак­теру центральную роль. Он ее хорошо сыграл. Добился успеха.**

**И принес его вам. По-моему, благодарность должна быть взаимной. Вы квиты.**

* **Но я с ним столько работал... Больше, чем с дру­гими.**
* **И что же? Он же вознаградил ваши труды. Чего вы еще от него хотите?**
* **Я мог бы дать роль другому.**
* **Почему же не дали?**
* **Сомневался, что он сыграет ее лучше.**
* **Так вы правильно поступили. Но никакой жертвы с вашей стороны в этом не было. Разумный творческий расчет. Нет, вам обижаться решительно не на что. Вы, вероятно, относитесь к актерам, как к дрессированным хищникам. Тигры и львы равнодушны к успеху. Он до­стается укротителю, который кормит хищников, чтобы они работали на него.**

**Сравнение желающих творить актеров с голодными хищниками, а поручение роли — с киданием в зубы кус­ков сырого мяса,— брань, на которую реагировать под­линные артисты считают ниже своего достоинства. Самомнение — черта, не украшивающая даже одаренного ре­жиссера. Актеры — самостоятельные художники, творцы. Это иным режиссерам кажется, что они «кормят» акте­ров ролями. На самом же деле они, актеры, «кормят» нас, режиссеров. Чего мы стоим без них?**

* **Я далек от сравнения себя с укротителем, дресси­ровщиком. В актерах я вижу товарищей, сотрудников по общему делу.**
* **Так не доводите своих товарищей до того, чтобы они ждали собраний для высказывания своих претензий.**
* **Я погорячился. Сказал, что при таком отношении ко мне коллектива вынужден, буду покинуть театр. Не брать же свои слова назад. Боюсь, придется уходить.**
* **Не хочется?**
* **Откровенно? Не хочется.**
* **Не уходите. Соберите коллектив и признайте свои ошибки. Только не для вида, а честно, искренне. Вот тог­да и увидите, что коллектив умеет ценить все доброе и хорошее, умеет быть благодарным.**
* **Да, в трудные минуты жизни, когда мне многое не' удавалось, коллектив верил мне и поддерживал.**
* **Вот видите? Оказывается, вы у него в долгу.**
* **А как быть с теми, кто жаждет моего ухода?**
* **Много их?**
* **Не считал. Но, думаю, человек десять.**
* **Это не страшно. Какая-то часть коллектива всегда будет недовольна. Вот если эта часть больше трети коллектива — лучше уходить.**
* **Всеми верховодит один человек. Убрать его — и все в порядке. Жаль, конечно, убирать. Хороший актер.**
* **Ну, так введите его в Художественный совет.**
* **???**
* **Он же будет вынужден все, что думает, говорить вслух, при всех, а не в кулуарах. «Оппозицию» надо всег­да иметь против себя, а не сзади.**
* **Вслух он не рискнет говорить то, что болтает за кулисами.**
* **Ну, тогда все в порядке. Как только его привержен­цы узнают, что он боится говорить открыто то, о чем шепчется, они перестанут его слушать.**
* **А если он подумает, что его введение в Художест­венный совет означает страх перед ним?**
* **На здоровье. Вам-то что?**
* **Да... Руководство — сложная наука. А я не научил­ся хитростям.**
* **Это не хитрости, а опыт. Руководить, — говорят,— искусство. Я бы сказал проще — особая профессия. Ре­жиссер должен ею владеть.**

**Я был очевидцем этого диалога. Вернее, диалогов, со­единенных мною в один. Слушал и учился сам, вспоминал свои ошибки.**

**Да... Руководство — это особая наука, особое искусст­во. А для режиссера — профессия.**

**«СУМЕЕТЕ ЛИ ВЫ ИГРАТЬ НА ФЛЕЙТЕ?»**

 **В процессе работы актера над ролью отношения его с режиссером претерпевают перемены. Установить нормы на все случаи жизни немыслимо. В каких случаях акте­ру поможет похвала, в каких — строгость, определить невозможно. Актерская душа — тонкий инструмент.**

 **Гамлет был оскорблен, увидев, что Гильденстерн и Розенкранц пытаются играть на его душе, не умея извлекать звуки из обыкновенной деревянной флейты. Разве его душа устроена проще?**

 **Не подобны ли Гильденстерну и Розенкранцу режис­серы, пытающиеся играть на «актерских инструментах», но не знающие толком ни творческой природы актерского искусства, ни способов воздействия на нее?**

 **Большие мастера режиссуры велики именно тем, что умели настраивать актерскую душу, умели обращаться с этим сложнейшим инструментом и извлекали из него прекрасную музыку.**

**Скажем точнее, они учили актера познавать его собственную творческую природу, помогали дисциплинировать ее, как это делал К. С. Станиславский. Высшее призва­ние режиссера состоит в том, чтобы воспитывать в ак­тере художника, творца, в том, чтобы создать наиболее благоприятные обстоятельства для раскрытия актерского таланта.**

**Школа Станиславского, его учение, «система», служат этой великой цели. Но нет двух одинаковых актеров, двух одинаковых режиссеров. Поэтому одного знания системы Станиславского для режиссера мало. Мало иметь опыт и профессиональные знания. Надо еще быть хорошим психологом, надо иметь волю, терпение, культу­ру, такт.**

**Казалось бы, лучший тип руководителя — это руководитель, прислушивающийся к критике, советующийся с людьми, умеющий убеждать, а не заставлять. Но жизнь опровергает этот вывод. Наилучших результатов достигли театры, руководимые режиссерами волевыми, власт­ными, решающими многие вопросы единолично. Доста­точно вспомнить К.С.Станиславского, Вл.И.Немирови­ча-Данченко, Е.Б.Вахтангова, В.Э.Мейерхольда, А.Я.Таирова.**

**Режиссуру Станиславского не без оснований когда-то называли деспотической. Теперь деспотическую режиссуру называют диктаторской. Хотя всякая диктатура ограничивает свободу творчества, почему-то под власть ряда режиссеров-диктаторов многие хорошие актеры очень хо­тят попасть.**

**Актеры, увлеченные гражданскими, эстетическими и этическими идеями режиссера, охотно и добровольно становятся под его знамя. Строгие порядки и высокие требо­вания не пугают их, а привлекают. Они готовы пойти да­же на известные материальные лишения ради искусства. Поэтому, думаю, добрая половина всех актеров, не очень задумываясь, предпочла бы беспринципной и «доброй» режиссуре принципиальную и строгую.**

**Принципиальность и требовательность — непременные черты творчески одаренного режиссера, всякого взыскательного художника.**

**Принципиальность и требовательность выглядят упрямством и даже деспотизмом в глазах актеров-ремесленников, не умеющих или не желающих понять режиссе­ра. А режиссер применяет не волю, а власть тогда, когда не может увлечь и убедить.**

**Есть у нас режиссеры с завидной общей культурой, отлично владеющие профессией, наделенные хорошим вкусом, добрым характером, ну, словом, очень хорошие режиссеры. А работать с ними — мука. Потому что, зная все, они не знают только двух слов: «да» и «нет». Неопре­деленность, «обтекаемость» их взглядов, позиций, реше­ний раздражают, бесят актеров, рождают глухую нена­висть по отношению к тихому, любезному, всегда доброжелательному режиссеру. Актеры скорее простят режиссеру гнев, несдержанность, резкость, чем беспринципность.**

**Дело не в том, оказывается, «диктатор» режиссер или «демократ». Важно, на что направлена его воля, ради чего он непреклонно требователен к актеру и к чему он нетерпим.**

**Сейчас очень распространено слово «самовыражение». «Никто не вправе запретить мне так видеть мир», — гово­рят многие молодые художники.**

**Между писателем и читателем, живописцем, скульптором и зрителем нет посредников. Писатель, однажды, мо­жет представить солнце черным, живописец — нарушить перспективу или анатомические пропорции человеческого тела. Слова, как и линии, краски сами по себе мертвы, инертны. Они одушевляются художниками. Режиссер же имеет дело с «материалом» одушевленным, с живым, мыслящим и действующим актером. Он творит в основ­ном, вместе с актером, через актера. Скульптор не посвя­щает глину в свой замысел.**

**Режиссер, не умеющий или не желающий увлечь ак­тера и поэтому требующий беспрекословного подчине­ния живого человека, актера, думает, что осуществляет право творческой свободы, дарованное ему природой искусства. Он ошибается. Право так, а не иначе видеть мир имеют и. актеры. Спектакль — плод совместного творчества актеров и режиссера, объединенных общими идеями. Творческая свобода режиссера несовместима с порабощением актера.**

**«Я так вижу мир», — говорят некоторые молодые режиссеры, запрещая актерам общаться, заставляя их извиваться в конвульсиях или застывать в странных позах. Деспотическая воля таких режиссеров, возможно, осно­вана на каких-то принципах, какой-то художественной программе.**

**Но режиссер, так «выражающий» себя, режиссер, пользующийся пьесой и актерами лишь как «строи­тельным материалом», прямо противоположен режиссеру, вся воля и энергия которого направлена на выражение ав­торской идеи, на раскрытие актерских индивидуаль­ностей.**

**Г. А. Товстоногов — волевой режиссер. Но воля его направлена не на самовыражение. Для него актеры не «материал», не исполнители его замыслов, а соратники, союзники. Он неумолимо требователен и бескомпромис­сен по отношению к ним, добиваясь одного: чтобы они в себе самих воспитывали характеры персонажей чехов­ской, горьковской драмы, чтобы они наиболее полно рас­крывали свои дарования.**

**Мне кажется, что всякий подлинный режиссер обязан быть диктатором в этом смысле слова. Такого рода «дес­потия» совсем не связывает актерскую инициативу, не ограничивает свободу.**

**Режиссер, идущий на поводу у актера, только кажет­ся их первым другом. Скорее всего, он либо беспомощен, либо беспринципен.**

**Воля, власть и дарование режиссера должны быть направлены не на раскрытие самого себя, а на раскрытие пьесы и актеров.**

**Г. Товстоногов рассказывает, как однажды пришел к нему за кулисы зритель и обвинил театр в том, что, поста­вив пьесу, отстаивающую мещанское представление о семье, любви, супружеском долге, он изменил принципам, которые утверждал в другом спектакле. Спектакль, о ко­тором шла речь («Твое личное дело» Л. Ошанина), был выпущен вслед за инсценировкой романа «Что делать?», имел зрительский успех, поддержку прессы и т. п. Крити­ка этого одного зрителя была убедительнее кассовых ра­портичек и рецензий. Спектакль был снят с репертуара.**

**Принципиальность — не упрямство. Ошибку может со­вершить каждый. Чтобы признать ее, нужны мужество и принципиальность.**

 **В период работы над пьесой А. Миллера «Воспомина­ния о двух понедельниках» отношения между СССР и США стали улучшаться. Президент США был пригла­шен в качестве гостя в Советский Союз. Пьеса, повест­вующая о том, как капиталистическая машина убивает в человеке все человеческое, и заканчивающаяся фразой: «Господи, к кому же обратиться, как не к тебе! Ведь не к президенту же...», — казалась политически неуместной в преддверии визита американского президента. Ряд акте­ров и я, режиссер спектакля, советовали отодвинуть премьеру.**

**Но Г. Товстоногов считал, что репертуар теат­ра не должен зависеть от конъюнктуры. «Как бы ни улучшались нынешние отношения с Америкой, бес­человечность капитализма не станет меньшей», — ска­зал он.**

**Незадолго до назначенного визита Д. Эйзенхауэра Пентагон заслал к нам шпионский самолет У-2. Визит был сорван. Отношения с США обострились. Кому-то да­же показалось, что финальную фразу о президенте театр вставил в связи с возникшим конфликтом...**

**Принципиальному режиссеру иной раз помогает даже случай...**

**Принципиальность руководителя. Иногда ее путают с единовластием, с беспрекословным подчинением всех чле­нов большого театрального коллектива одному человеку. Персональные вкусы режиссера объявляются совершен­ными, его мысли — высшей мудростью. Они не обсужда­ются и не критикуются. Все им сказанное приобретает силу закона.**

**Такое представление о принципиальности, конечно, ничего общего не имеет с коллективной сущностью искус­ства театра, с природой творчества вообще.**

**Под режиссерской принципиальностью надо понимать строгое, последовательное, неуклонное проведение в жизнь идейно-художественных принципов, общих у руко­водителя и коллектива.**

**Личный вкус, индивидуальные пристрастия режиссе­ра непременно сказываются на идейно-эстетических и этических позициях возглавляемого им театра. Но, как это ни сложно, всегда можно понять, высокие ли прин­ципы отстаивает режиссер, или он отстаивает произвол личного вкуса.**

**Подлинно художественный спектакль может появить­ся лишь при единстве взглядов режиссера и коллектива. Не подчинить своей воле силой, а увлечь своим замыслом.**

**сделать всех его добровольными пленниками, не сковать, а вызвать инициативу творческого коллектива обязан са­мый строгий, требовательный, принципиальный режиссер.**

 **ПРАВДА, УМЕСТНАЯ И НЕУМЕСТНАЯ**

**— Актерам надо всегда говорить правду, — учил Лео­нидов. — Если актер делает что-то хорошо, надо ему это сказать, если плохо — не бояться ущемить его самолю­бие. Весь вопрос — в форме замечаний. В интонациях. Самовлюбленного, склонного к зазнайству, тоже надо похвалить, если он этого заслуживает, но похвалить сдержанно, без особых восторгов. Способного, но не уверен­ного в себе актера надо поругать, если он того стоит. Но, чтобы он окончательно не упал духом, надо критические замечания делать ему в форме дружеского совета, без раздражения, спокойно. В замечаниях режиссера «текст» может расходиться с «подтекстом»: на словах похвалил, а по существу дал понять, что еще полностью не удовлет­ворен; на словах поругал, а по существу выразил веру в то, что, в конце концов все получится преотлично...**

**В только-только созданной Леонидовской студии, естественно, не было «ведущих» и «не ведущих», «первых» и «вторых» актеров. Но мера одаренности студийцев, естественно, была различной. Кое-кто считал себя обиженным. Кое-кто был признан в коллективе талантом, кого-то уже записали в посредственности. И не всегда без ос­нований.**

**Леонидов знал это, но требовал равного отношения ко всем. В студии это осуществить было сравнительно легко.**

**В театре же молодой, неопытный режиссер часто опасается делать замечания прославленному артисту, а если и делает их, то с глазу на глаз, в извинительной форме. С актерами же, как говорится, «маленькими» позволяет себе быть иронически-насмешливым и даже грубым.**

**Правда ценна не сама по себе, а за предполагаемый результат. Надо не просто сказать актеру правду, а ска­зать ее вовремя. Врать не надо. А с правдой иногда по­лезно и повременить.**

**Существует легенда о том, как Леонидов однажды вы­гнал Станиславского, пришедшего к нему со своими заме­чаниями во время спектакля. Его можно понять.**

**Сказать актеру, что у него большой нос, а актрисе, что у нее кривые ноги, даже если это соответствует действительности, не правда, а грубость, бестактность, хам­ство.**

**То, что замечаниями и работой исправить нельзя, обсуждению подлежать не должно. Бесполезная правда становится бессмысленной жестокостью. Правду, даже суро­вую можно стерпеть, жестокость вызывает лишь озлоб­ление.**

**Делать замечания одним публично, другим наедине — плохая дипломатия. В конце концов, поняв, что режис­сер боится портить отношения с «сильными мира сего», его перестают уважать. Форма бесед с глазу на глаз мо­жет быть хорошим способом в особых случаях, когда на­до сбить самоуверенность с успокоившегося актера. На­значьте дополнительную вечернюю репетицию, на кото­рую вызывается лишь один актер. Можно гарантировать, что актер придет объясняться — «неужели у меня все так плохо?» Дополнительная репетиция — подарок для моло­дого актера, но обида для считающего себя мастером. Обида, но не оскорбление.**

**Тонкая натура артиста отнюдь не требует, чтобы вся­кое слово ласкало его. Гипертрофированное самолюбие — болезнь, и ее надо лечить, а не развивать. Честное, даже категорическое, но корректное по форме замечание не может травмировать настоящего артиста. Боязнь обидеть артиста, испортить с ним отношения чаще всего выглядит трусостью. Добреньких, ласковых режиссеров артисты могут звать в гости. А работать предпочитают с режиссерами строгими и требовательными.**

**Сколько огорчений испытывают молодые режиссеры, когда актеры, с которыми они были добры и ласковы, «предают» их. Но полбеды, если режиссер недостаточно требователен. Беда, если он актеру в глаза говорит доб­рые слова, а за глаза — худые. Это не дипломатия, а ли­цемерие.**

**Режиссер-лицемер — фигура отвратительная. Лицемерие нельзя оправдать никакими педагогическими соображениями.**

**Великое дело — режиссерский такт. В ходе репетиции «Карьеры Артуро Уи» режиссер Эрвин Аксер пришел к выводу, что двух актеров надо поменять ролями. Обижен­ный актер заболел. Актер продиктовал письмо и попросил срочно переслать его заболевшему актеру. В письме он объяснил, что снятие с роли вызвано не сомнением в твор­ческих возможностях актера, а ошибкой при распределе­нии ролей. Режиссер при всем коллективе принес извине­ние актеру и попросил его сыграть малюсенькую роль.**

**Конфликт, к общему для обеих сторон удовольствию, был ликвидирован безболезненно. Ничьему самолюбию ущер­ба нанесено не было.**

**Такт и терпение — лучший способ разрешения твор­ческих споров. Режиссерский темперамент, непримири­мость, увлеченность вдохновляют и зажигают актеров. Но убеждают их ясный смысл, разумные доводы, логика.**

**Когда у актера что-то упорно не получается, вряд ли полезно говорить: «Это же так легко, так просто». Когда актер зажимается (ощущение невозможности выполнить действие непременно вызывает зажим), лучше сказать: «Это очень сложно» — и проявить терпение.**

**Знаменитое «не верю!» К. С. Станиславского не следу­ет считать лучшим его педагогическим приемом.**

**Наверное, Станиславский говорил правду, повторяя свое «не верю!», но в ряде случаев эта правда не помога­ла актерам. «Не верю!» Станиславского порой убивало веру актера в себя.**

**Как-то, в студенческие времена готовили мы сцену из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского. Наш педагог был учеником М. М. Тарханова и привел своего учителя на урок.**

**М. М. Тарханов дал исполнителю Порфирия очень странное задание: беседовать с Раскольниковым, сидя на стуле в самой неудобной позе. «Как можно неудобнее! Сверните в сторону голову! Заломите за спину руку, под­нимите коленки к подбородку. Неудобно? Очень хорошо. Теперь начинайте сцену...» Говорить, играть в таком не­лепом положении было невозможно. Однако М. М. Тар­ханов говорил: «Хорошо!...» Так продолжалось недели две. Исполнитель был в ужасе. Мы все стали подозре­вать, что Тарханов просто выжил из ума. У бедного сту­дента к концу урока затекали руки и ноги. Почему Порфирий должен быть сведен судорогой, почему Тарханов наградил его уродством Квазимодо, никто не понимал.**

**Недели через две Тарханов сказал: «Ничего у вас не получается. Все отмените. Играйте, как хотите». И ушел. Исполнитель вернулся к прежнему рисунку. Стоял, сидел, ходил, как нормальный человек. Но неизвестно откуда у него появился острый взгляд, внутренняя сила, какая-то звериная хватка, цепкость. Роль, как говорится, «пошла».**

**Нелепые позы, скрюченная фигура и все прочее было лишь педагогическим приемом, воспитавшим в актере нужную для роли остроту. Чтобы актер пошел на этот эксперимент, педагог все время похваливал его.**

**Леонидов совершенно серьезно говорил, что в готовя­щемся спектакле «Ревизор» Хлестаков до своего выхода будет танцевать лезгинку. Исполнитель в течение года исправно до своего выхода танцевал ее. Только незадол­го до премьеры Леонидов лезгинку отменил. Он добился своего. Хлестаков выходил на сцену до того голодным, что его ноги не держали. Даже говорить у него не было сил. Все они были истрачены на лезгинку...**

**До поры до времени Леонидов и Тарханов не открыва­ли перед исполнителями педагогического секрета. То есть не говорили им правду. Не противоречат ли слова Леонидова «всегда говорить правду» его делам?**

**Нет, не противоречат. Есть маленькая, сегодняшняя правда. И есть правда большая, настоящая. К этой прав­де порой надо идти не прямыми путями.**

**В моем дипломном спектакле «Бесприданница» Па­ратова играл хороший, но несколько красующийся собой актер. Чтобы избавить его от некоторой картинности и самолюбования, я убеждал его, что Паратов самым искренним образом влюблен в Ларису, что бравада его напускная. Я вызывал поочередно всех действующих лиц и умолял их поддержать обман. Конечно же, вскоре он был открыт. Актер на меня смертельно обиделся: во-первых, он понял, что я считаю его актером фальшивым, во-вто­рых, глупым.**

**Я был неправ не в том, что скрыл от актера правду. Моя ошибка состояла в том, что, боясь выглядеть в гла­зах труппы глупым, я раскрыл всем педагогический секрет.**

**Актеру иногда не хватает веры в себя. Его надо под­держать, убедить в том, что усилия его не напрасны. Актер иногда раздражен, нервы его взвинчены. Всегда ли надо его одернуть, потребовать изменить тон разго­вора? Думаю, иногда самое правильное — это не обра­щать внимания, проявить терпение.**

**Означает ли все это сокрытие правды?**

**Мне кажется, что режиссерско-педагогические задачи иногда обязывают нас повременить с правдой. Если режиссер идет на хитрость, даже на обман ради актера, ради пользы дела, а не ради личных, нетворческих инте­ресов, то в этом нет ничего худого.**

**...Говорят, когда тонущий человек хватает спасающе­го за руки, полезно стукнуть его по голове. Не слышал, чтобы спасенный подал в суд на того, кто его спас, за мелкое хулиганство.**

**Когда у актера «не идет» роль, чтобы спасти его, все позволительно.**

**А правду надо говорить вовремя. И — если от нее бу­дет толк.**

 **ИГРАЕТ ЛУЧШИЙ!**

**Режиссеры знают, как болезненно воспринимают ак­теры распределение ролей. Вывесив очередное распреде­ление, режиссер ожидает всякого: объяснений со слеза­ми, заявлений об уходе, больничных листов, жалоб по начальству и т. п.**

**Нельзя пренебрегать этической стороной распределе­ния ролей. Нельзя относиться к этой части работы легкомысленно: Попробую, если не выйдет — сниму, назна­чу другого». Нельзя назначать исполнителей, наперед зная, что репетировать или играть они не будут. Как правило, корень внутритеатральных распрей, конфлик­тов между руководителем театра и коллективом лежит в просчетах при распределении {золей.**

**Роли даются не за добросовестную службу, не за преданность руководству. Ролями не премируют, не поощряют, не наказывают. Количество и качество ролей не должны находиться в связи с положением, возрастом, прошлыми заслугами, стажем работы. А тем более в свя­зи с родственными или дружескими отношениями.**

**Роль поручают тому, кто может ее сыграть лучше других. Режиссер может ошибиться. От ошибок не за­страхованы даже весьма опытные. Важно, чем руковод­ствовался режиссер — творческими соображениями или деляческими. Художника можно понять, деляге не место в творческом организме.**

**Распределение ролей — ответственный и мучительный акт. Производственные условия часто толкают режиссе­ра на компромиссы. Педагогические и морально-этичес­кие соображения порою обязывают отказываться от од­них исполнителей и обращаться к другим. На оконча­тельный вариант распределения ролей влияет многое — взаимопонимание актера и режиссера, сроки подготовки спектакля, соотношение партнеров по внешним данным, даже состояние здоровья исполнителей.**

**На какие компромиссы можно идти, на какие — нет? Никакие производственные и иные причины не оправ­дывают компромисса в распределении главных ролей, определяющих идейно-художественный замысел спек­такля.**

**Может быть, актеру в учебном порядке и полезно испробовать свои силы в новой роли. Он, может быть, получит пользу, даже если будет только репетировать роль, а не играть. Но зрителям следует показывать только удачные результаты экспериментов. Педагогические и режиссерские цели — понятия не тождественные.**

**«Паренек, играющий центральную роль, в недавнем прошлом был хулиганом», — гордо заявляют иные ре­жиссеры. Конечно, прохожие скорее предпочтут плохую игру этого паренька на сцене плохому поведению на ули­це. Но зрителям, пришедшим на спектакль, нет дела до биографий актеров. Да и автору пьесы тоже.**

**Быть объективным при распределении ролей порой бывает сложно: режиссеру нелегко избавиться от плена личных вкусов, симпатий и антипатий.**

**Творческая воля, художественная честность, принципиальность режиссера наиболее полно раскрываются в распределении ролей. Молодой режиссер, отстаивая свой вариант распределения, иногда идет на риск. Отказы­ваясь от советов опытных режиссеров, он принимает на себя большую ответственность. И все же надо идти на конфликт с руководством, коллективом, театральной общественностью, если режиссер уверен в правильности принятого им решения.**

**В самом начале режиссерской деятельности мне при­шлось выдержать многодневные споры с худруком теат­ра о том, кому играть в «Бесприданнице» Огудалову. По­ложение было осложнено тем, что худрук уже пообещал роль актрисе, против которой я возражал. Еще хуже бы­ло то, что актриса, которой поручить роль Огудаловой хотел я, от нее открещивалась. Отказ приступить к репе­тициям, до тех пор, пока не будет утвержден мой вари­ант распределения, лихорадил театр. Меня уговаривали, пугали, подкупали обещаниями в следующей постановке дать мне все, что пожелаю. Я был упрям. По счастью, ошибки не произошло. После премьеры это было признано.**

**В другом случае, в такой же ситуации, я потерпел жестокий провал. Задолго до премьеры я понял свою ошибку, но упрямство взяло верх над здравым смыслом. Исправить ошибку помешало самолюбие. Спектакль при­шлось снять с репертуара. Впору было уходить из театра...**

 **«Не ошибается только тот, кто ничего не делает»,— гласит народная мудрость. Но признать ошибку бывает трудно и обыкновенному смертному. Руководителю же — особенно. Редко какой режиссер считает себя непогре­шимым, но признать свои ошибки боится: бережет авторитет. Сказать актеру: «Это не вы плохо сыграли, а я поставил перед вами ложную задачу» — мало кто реша­ется. Ошибку в распределении ролей обычно режиссеры признают, если это выглядит как признание в излишней доверчивости, в переоценке возможности актера. Короче, каются в доброте, бичуют себя за чрезмерную любовь к актеру. В таких грехах каяться нетрудно: не то каешься, не то похваляешься.**

**На самом деле в провале актера очень часто повинен только режиссер. Ведь, если роль не получилась, если ре­жиссер ошибся в актере, — значит, режиссер либо невер­но понял пьесу, либо не нашел «ключик» к артисту, либо то и другое одновременно. Доброта тут ни при чем.**

**Часто роль не получается не потому, что актер плох. В других спектаклях, в других ролях он на высоте. Прос­то у этого актера нет качеств, которые нужны для испол­нения именно этой роли. Кто же повинен в провале акте­ра, получившего роль, не соответствующую его индиви­дуальным возможностям? Режиссер. Даже если актер эту роль выпросил.**

**Но бывает и так. Роль подходит актеру. Он может ее сыграть хорошо. А играет плохо. Потому что режиссер дал ему неверное задание. Тут вину надо поделить. Актер обязан не только подчиняться, но и соображать. Однако и в этом случае большую часть вины режиссер обязан взять на себя.**

**Бывает и так, что режиссер портит актера, поручая ему роли одного и того же плана, штампуя, эксплуатируя его внешние данные. Вина за то, что у некоторых хоро­ших актеров творческий век оказался коротким, лежит на режиссере. Актеру очень трудно видеть себя «со стороны».**

**Но режиссеры не ясновидящие. В режиссерском деле без проб, вариантов, поисков не обойтись. А что такое неудачная проба и поиск, если не ошибка? Мы можем, даже должны ошибаться на репетициях, чтобы не ошибаться на спектакле.**

**Так, замечательному актеру, прославленному масте­ру было сказано, что поручение ему одной роли героиче­ского плана было ошибкой режиссуры, и освобождение его от нее не следует понимать как сомнение в творчес­ких силах и возможностях актера. Вслед за тем как из­вестный артист был снят с этой роли, он получил другую, не менее сложную, но другого плана, и сыграл ее заме­чательно.**

**Исправить ошибку в распределении ролей — это зна­чит снять актера с роли. Обычно это считается «чрезвы­чайным происшествием». Актер, снятый с роли, считает себя опозоренным. Слезы, истерики, скандалы, всякого рода демонстрации, как правило, сопровождают боль­шинство таких «ЧП».**

**Режиссеры, даже очень волевые, не желая унизить актера снятием с роли, идут на сделку со своей творчес­кой совестью и, стиснув зубы, выпускают его на сцену.**

**Такое положение, конечно же, ненормально. Очевидно, мы, режиссеры, повинны в том, что есте­ственные в творческой работе издержки приобретают столь исключительную важность. И дорого платим за то, что вину за свои просчеты взваливаем на чужие, актер­ские плечи. Актер, проваливший роль, повинен только в том случае, если поленился, если намеренно, сознатель­но отказался от режиссерской трактовки. Он не повинен, если природа не наградила его заразительным юмором или ярким темпераментом. Он не повинен в том, что пло­хо поет или не умеет, скажем, смеяться. Можно, конеч­но, рассуждать иначе: актер обязан владеть голосом и телом, иметь юмор, фантазию, темперамент. Обязан. Обязан играть хорошо. Особенно актер опытный, веду­щий, получающий большую зарплату.**

**Все это верно. Но в чистой теории. Можно назвать десятки, сотни хороших актеров, у которых не все в порядке. Есть юмор, темперамент, но... скверная речь. Огромный талант... но ростом не вышла.**

**Как-то на репетиции один режиссер сказал: «Мое дело — ставить, ваше — играть».**

**Не скрою: довольно долго я считал это определение умным и точным.**

**Пригласили меня как-то ставить спектакль. Мне предложили не только пьесу, но и распределение ролей. Подошла ко мне главная исполнительница и сказала: «Роль мне нравится. Но ничего похожего я в жизни не играла. Страшно волнуюсь. Буду делать все, что ска­жете. Если я роль провалю — ваша вина. Если сыграю — ваша заслуга».**

**Конечно же, прекрасная, умная актриса играла сама.**

 **Но процесс работы никак нельзя было свести к формул «Я—ставлю, она — играет». Строить роль нам приходилось вместе.**

**Режиссер, считающий себя не ответственным за то, что и как играет актер, — по-моему, и не режиссер вовсе.**

**Режиссер обязан строить спектакль с теми актерами, которые есть, а не с идеальными, уникальными, исключительными, жившими когда-то или работающими в дру­гом городе. Создавая образ, надо исходить из возможностей конкретного актера, из его психофизических дан­ных. Раз ты, режиссер, поручил роль именно этому актеру, — значит, тебя устраивают его достоинства и не смущают его недостатки. Значит, ты веришь, что сможешь спрятать огрехи его воспитания, скрыть ошибки природы или надеешься привить ему нечто, исправить, развить, раскрыть его природу.**

**Не смог? — твоя вина. Не угадал? Переоценил свои или его силы — твоя вина. И будь любезен — имей муже­ство признать ее.**

**Если актера освобождают от роли, потому что ошиб­ся режиссер, ничего позорного для актера не произошло. Не очень это приятно, но учинять скандалы и склоки не будет оснований.**

**В БДТ имени М. Горького освобождение от роли не считается позорным клеймом на артисте и вовсе не означает, что на актере поставлен крест. Завтра он может получить роль еще большую, С теми актерами, которых руководитель театра хорошо знает, естественно, такие ошибки происходят чрезвычайно редко. С новыми же, недавно пришедшими или молодыми актерами такое ино­гда случается.**

**Театр пригласил актера. Поручил ему Чацкого. Репетировали несколько месяцев. Убедились, что Чацкий у него не получается. Дали Молчалина. Актер был огор­чен, но не унижен. Молчалина он играл хорошо. Но не блестяще. Как говорится «проигрывал» другому испол­нителю. Дали роль Евдокимова в пьесе Э. Радзинского «Еще раз про любовь». И актерский талант раскрылся**

 **Талантливый С. Юрский получил роль Фердыщенко в «Идиоте» Ф. Достоевского, и роль у него не получи­лась. Товстоногов ошибся. Жаль, конечно, труда. Но ни­какой драмы не произошло. С. Юрский не перестал быть интереснейшим актером.**

**«Вы отлично играете, — сказал режиссер Г. Товсто­ногов как-то одаренной актрисе, — но я заменяю вас другой, менее опытной и менее интересной актрисой, по­тому что она моложе. Ваше участие в спектакле изменя­ет мысль пьесы. Вам не надо было поручать эту роль. Это моя ошибка».**

**Ошибки в нашем деле, к сожалению, неизбежны. Ошибаются даже мудрые и опытные мастера режиссу­ры. Никто ведь не усомнится в исключительности даро­вания таких артистов, как Москвин, Качалов, Тарханов, Топорков. Не отсутствием мастерства объясняются неу­дачи Москвина в роли Горностаева («Любовь Яровая» К.Тренева), Тарханова — Фамусова («Горе от ума» А. Грибоедова), Топоркова—Эзопа («Лиса и виноград» Г. Фигейредо). Все это ошибки не только актерские, но и режиссерские. Ошибки творческие. В МХАТ известен случай, когда с роли был снят сам Константин Серге­евич Станиславский. Ему было обидно, конечно, но не поверить Вл. И. Немировичу-Данченко он не мог.**

**Как правило, во многих коллективах, где снятие с ро­лей считается чрезвычайным происшествием и рассмат­ривается как тягчайшее оскорбление, роли распределя­ются по положению, заслугам и опыту актеров, а не по их творческим возможностям.**

 **ВТОРОЙ СОСТАВ ИЛИ ВТОРОЙ СОРТ?**

**То, что «вторые» составы, или «дублирующие соста­вы», — проблема, никто не сомневается. При одном толь­ко слове «дублер» у иных режиссеров начинается нерв­ный тик и искажается лицо. Обиды, связанные с назначением на роль не одного, а двух и трех исполнителей, — явление естественное, хотя и малоприят­ное. Режиссеру приходится объяснять и уговаривать, обещать «равноправие» исполнителей и т. д. Ему в боль­шей части случаев не верят, но редко назначение двух исполнителей на одну роль вызывает открытый скандал, заявление об уходе и т. д. Ведь, все впереди, и каждый исполнитель надеется, что к концу работы именно он окажется более достойным, а второй исполнитель поэто­му либо будет от роли освобожден, либо перейдет во вто­рой состав.**

**Так действительно случается. Порой после первых же репетиций преимущества одного из исполнителей стано­вятся столь очевидными, что другой исполнитель сам добровольно отказывается от роли. А если освобождение от роли происходит и не по заявлению слабого исполните­ля, все равно оно проходит не очень болезненно. Куда хуже, если качественная разница между исполнителями невелика, если оба по-разному, но хороши. Когда одна часть коллектива считает лучшим исполнителем одного актера, другая — другого.**

**Как следует поступить режиссеру? Как быть, если и сам режиссер «на распутье»? А решать надо. И, как пра­вило, срочно. Потому ли, что администрация может сшить только один костюм, потому ли, что от этого за­висит распределение других ролей, и т. п. Исключим слу­чаи, когда исполнители могут обойтись одним костюмом. Когда назначение того или иного исполнителя не отра­жается на всем составе и не вызывает «цепной реакции», когда премьерных спектаклей два и оба одинаково от­ветственны. Но как поступить, когда назначить на премь­еру надо только одного? То есть смертельно оскорбить другого? Как быть, если перед одним исполнителем у театра моральные обязательства (долгие годы самоот­верженного и безупречного отношения актера к делу, к коллективу), а на стороне другого — внешняя привлека­тельность и возрастное соответствие роли? Как прими­рить этические и эстетические принципы?**

**Проблема составов и очередей столько же творчес­кая, сколько и организационная и этическая. Только на первый взгляд она проста. Проста она, если рассматри­вать ее лишь с какой-либо одной стороны.**

**Может быть, вообще отказаться от двойных соста­вов? Но администрация права, настаивая на двух соста­вах. Ведь не только обидно, но и «накладно» из-за одно­го заболевшего или куда-то уехавшего исполнителя сни­мать спектакль. Ведь хуже, когда срочно, наспех вводят кого-нибудь на место отсутствующего.**

**Соображения морально-этического плана тоже игра­ют немаловажную роль: исполнитель, чувствующий свою исключительность и незаменимость, скорее других за­знается и потеряет чувство ответственности. С организа­ционной и этической точек зрения двойные составы — благо.**

**Но двойные составы — беда с точки зрения творчес­кой. Они вынуждают режиссера либо заставлять одного актера механически повторять рисунок другого, либо, если режиссер может допустить совершенно различное толкование роли разными актерами, — ставить спектакль в двух вариантах**.

 **Два исполнителя центральной роли — это два решения характера, а значит, и два спектакля, пусть не во всем, но разных. Значит ли это, что режиссер, работаю­щий с двумя исполнителями, беспринципен? Можно ли одновременно ставить два разных спектакля по одной пьесе? Думаю, однозначно ответить на этот вопрос нель­зя. Все зависит от пьесы, ролей, актеров. Конечно, вер­хом беспринципности было бы в исполнении одного ак­тера образ трактовать как положительный, а в исполне­нии другого — как отрицательный. Но вполне допустимо, если один исполнитель подчеркнет смешные, а второй — злые черты характера персонажа.**

**У разных исполнителей могут быть разными не толь­ко костюмы, но и мизансцены. Далеко не всегда это оз­начает, что поставлено два спектакля.**

**Совсем недавно в Минске, в Русском драматическом театре, состоялась премьера «Варшавской мелодии» Л. Зорина. Роль Гелены была поручена двум актрисам. Старшей по возрасту, естественно, было очень трудно пе­ревоплотиться в девятнадцатилетнюю девушку — Гелю первой половины пьесы. Молодой — труднее сыграть Ге­лю сорокалетней, Гелю второй части пьесы. Различия между актрисами были не только в возрасте. Старшей, более опытной актрисе были близки все драматические коллизии пьесы, молодой — лирические. Различные по психофизическим данным и свойствам темперамента бы­ли и актеры-исполнители роли Виктора. У одного — темпе­рамент открытый, как принято называть, легкий, силь­ный. У другого — закрытый. Можно ли было ставить перед разными актерами одинаковые задачи? Верно ли требовать, чтобы одна актриса лишь повторяла рисунок другой, как бы совершенен и убедителен он ни был,— требовать неизменности установленного ритма сцены, иг­раемой столь разными актерами? Согласившись на двой­ной состав, надо смириться с тем, что будет труднее. Ни­чего не поделаешь. Такова профессия.**

**«Варшавская мелодия» — пьеса особая. Там всего две роли. Работа с двойными, даже тройными составами исполнителей в пьесах с большим числом действующих лиц практически исключает возможность различного решения каждой роли каждым исполнителем. Но пол­ностью избежать двух исполнителей на роль почти ни­когда не удается.**

**И идет работа с двумя исполнителями, которым, как правило, объявляют: «Премьеру будет играть лучший».**

**А не премьеру, следовательно, может играть слабый исполнитель? Разве зрители второго, десятого, два­дцатого спектакля хуже премьерных? Разве те, кто приходит в театр в воскресный день, имеют какие-то привилегии перед теми, кто пришел в театр в день будний?**

**Режиссер не имеет права выпускать на сцену слабо­го, плохо подготовленного, не подходящего к роли испол­нителя независимо от того, к какому составу он отнесен.**

**Так кому же все-таки дать премьеру?**

**В одном случае режиссер отдает предпочтение более молодому, в другом — более умелому. Из педагогичес­ких соображений иногда он поступает прямо противопо­ложно. Правил нет. Во всех случаях решение режиссера должно быть ясным и недвусмысленным. Тайные сове­щания, неофициальные переговоры, всяческие увертки — последнее дело. Можно, конечно, трусливо уйти от ре­шения вопроса, переложив всю ответственность на Худо­жественный совет, но объективность любой организации в этом вопросе сомнительна. Творческие вопросы не ре­шаются голосованием. Режиссер, конечно, может прове­рить свою точку зрения, вправе посоветоваться с колле­гами, товарищами. Но обсуждение еще неготовой рабо­ты — дело щепетильное. В полемическом задоре при об­суждении достоинств и недостатков актерских работ очень легко сбить актера с толку, морально травмиро­вать его, подорвать веру в себя.**

**Поэтому, если уж режиссер решил поставить на обсуждение коллектива творческий вопрос такого деликатного свойства, он должен позаботиться, чтобы обсуждение велось спокойно, делово, доброжелательно. В ат­мосфере скандала такие вопросы разумно решить невозможно. Второе условие — гласность. То есть то, что этот вопрос будет решать Художественный совет или коллегия, — не должно быть ни для кого тайной. И следует быть готовым и к тому, что все высказывания рано или поздно дойдут до заинтересованных лиц.**

**Театр — такая организация, в которой тайны хранят­ся недолго.**

**В БДТ имени М. Горького проблема двойных или вторых составов так же остра, как и во всех других теат­рах. Решается она, как правило, следующим образом. Одновременно с двумя составами исполнителей не ведет­ся работа. В порядке пробы могут репетировать и два и три исполнителя на одну и ту же роль. Но после некото­рого числа репетиций определяется один состав, и до премьеры работа ведется только с ним.**

**И в БДТ имени Горького случаются несчастья, вызы­вающие срочные замены, экстренные вводы. Но, как пра­вило, вводы вторых исполнителей происходят планомер­но, основательно, добросовестно. Репетиционная работа с новым исполнителем может продолжаться месяц, два, три. Столь длительные вводы, казалось бы, невозможны. Невозможно же остановить подготовку новых спектак­лей.**

**В БДТ вводы не мешают нормальной репетиционной работе, потому что долгое время на репетиции по вводу вызываются только два человека — новый исполнитель и режиссер. До тех пор, пока они вдвоем основательно не проработают всю роль, пока актер не освоит не только текст, мизансцены, но и логику действий, перспективу об­раза, не наметит в основном характер персонажа, парт­неры не вызываются. Репетиций со всеми партнерами требуется немного. Новый исполнитель никогда не повто­ряет механически чужой рисунок роли.**

**После премьеры на очередном заседании режиссер­ской коллегии работа нового исполнителя обсуждается. Принимается решение о порядке очередности исполне­ния: «равная очередь», «через два раза на третий», «при крайней необходимости» и т. д. Очередность устанавли­вается на срок — «три месяца», «полгода», «постоянно». Это значит, что через три месяца или полгода очеред­ность будет пересмотрена — новый исполнитель будет играть чаще, реже или будет освобожден от роли вообще. Все зависит от качества исполнения.**

**Не всегда актерам бывает приятно выслушивать ре­шения коллегии. Но они предпочитают эту неприятность неопределенности, неясности, нервному ожиданию реше­ния: «Кто же когда играет?»**

**Опыт БДТ проверен годами. Многие введенные после премьеры исполнители ответственных ролей в ряде спек­таклей достойно заменили первых исполнителей или да­же «оттеснили» их.**

**Работа режиссера наедине с актером, без партнеров, и осложняет и упрощает процесс. При встрече «готовых» актеров с «неготовыми» последние зажимаются. Они не рискуют смело, во весь голос, во всю силу чувств что-то пробовать. Партнеры, естественно, проигрывают свои роли вполголоса, «вполноги», как говорится, услов­но выполняя мизансцены и повышая голос, лишь прибли­жаясь к реплике. Такие репетиции немыслимо скучны, утомительны, формальны. Толку от них мало. Когда же новый исполнитель подготовлен и на первой же репети­ции с партнерами играет в полную силу, а не бубнит роль по тетрадке, его партнеры начинают играть с той же и даже с большей отдачей, так как все то новое, что привносит в роль новый исполнитель, обязывает его парт­неров устанавливать с ним новые отношения. Репетиция становится творческой, плодотворной, интересной для всех.**

**Если театр решил ввести нового исполнителя в иду­щий спектакль, то его имя должно быть помещено в афи­шу, программу, фоторекламу. В этом он должен быть поставлен в равные условия со всеми исполнителями.**

**В некоторых театрах принято подавать заявки на ро­ли. Обычно делающий заявку обязуется сделать роль самостоятельно. Что ж, никто не вправе запретить актеру готовить любую роль. Режиссер обязан найти время, чтобы посмотреть сделанную работу и оценить ее. Но не более. Порядок, установленный в одном знакомом мне коллективе, при котором всякий сделавший заявку требу­ет репетиций, встреч и консультаций, вряд ли можно счесть полезным. Сделать заявку — это совсем не зна­чит вынудить режиссуру работать с собой. Режиссер, ес­ли это нужно, обязан честно и прямо объяснить претен­денту на роль причины, по которым ему эта роль не дана, назвать качества, которых ему для этой роли недостает. Обязан сразу предупредить о невозможности уделить репетиционное время.**

**«Если актер хочет опровергнуть сложившееся представление о нем или о роли, которую он хочет сыграть, если актер хочет подготовить ее самостоятельно, отнеситесь к нему уважительно и доброжелательно, — рекомен­довал Л. М. Леонидов. — Но я не очень верю в такие заявки,— добавлял он. — Обычно актер, желающий сыг­рать роль, должен сначала сделать ее или хотя бы прос­то выучить, а потом уж разговаривать с режиссером. Если я хочу работать самостоятельно, мне совсем не обя­зательно получить предварительное согласие ре­жиссера».**

**В студии Леонидова любая претензия на роль натал­кивалась на вопрос: «А роль он знает?»**

**Я как-то сказал Леониду Мироновичу, что один актер просит разрешения сыграть Карандышева. Как всегда, Леонидов спросил: «А роль он знает?» Мне это было неизвестно. «Откажите, — сказал Леонидов, — но если я не ошибаюсь, он будет работать над ролью».**

**Леонид Миронович не ошибся. Актер подготовил роль и показал мне четыре основные сцены из четырех актов. С партнерами. Мало того, он подготовил себе замену в роли Робинзона.**

**В БДТ имени М. Горького молодая актриса попро­сила роль в одной из идущих пьес. Ей была дана полная репетиция со всеми партнерами. Актриса к репетиции была совсем не готова. Не знала текста, мизансцен. «Дай­те мне еще одну репетицию», — попросила она. Актриса получила бы не одну, если бы отнеслась к роли добро­совестно. Прийти на репетицию с партнерами, не зная текста роли, — безобразие. Работа с ней была прекра­щена.**

**Жестокий урок был полезен и актрисе и всему коллек­тиву. Теперь, когда кто-либо из актеров обращается с просьбой сыграть роль, — это всегда означает, что он, насколько это возможно, сделал ее самостоятельно и к ре­петиции готов.**

**В студии Леонидова я получил первые жестокие уроки за непродуманность в таком ответственном деле, как определение премьерного состава исполнителей. Было у нас по два исполнителя на роли Карандышева, Кнуро­ва, Вожеватова, Огудаловой, тетки Карандышева. К сча­стью для меня, довольно скоро определились лучшие ис­полнители Карандышева, Огудаловой, Вожеватова и всех остальных ролей. Кроме роли Кнурова. Оба исполнителя Кнурова шли, как говорится, «ухо в ухо». Оба играли хо­рошо. И разно. У одного Кнуров получался сильным и жестоким. Он был хищником, готовым ради своих вожде­лений холодно и спокойно пойти на любое преступление. У другого Кнуров был европеизированным, холеным и утонченным развратником, личностью, скорее отврати­тельной, чем страшной. Только неясностью режиссерского замысла можно было объяснить, что я сам не мог опре­делить, который Кнуров вернее. И решил этот вопрос в пользу того, с кем был более дружен. Скажи я другому исполнителю, что считаю его исполнение менее интерес­ным, — все было бы в порядке. Но я хотел быть честным... и стал врать, будто мною руководят этические соображе­ния, интересы театра и т. д. Сочинил небылицу, что актер, назначенный на премьеру, если его не назначить, обидев­шись, может уйти из коллектива и т. п. Что-то обещал неназначенному актеру. Короче — выкручивался.**

 **Мои разговоры, конечно же, сразу стали достоянием коллектива. Назначенный счел себя оскорбленным еще больше, чем неназначенный. Но это еще не все. Больше всего мне досталось от Леонидова.**

 **«Сложная «дипломатическая игра» с премьерным сос­тавом — худший вид провинциализма. Нет никакой разницы между премьерой и вторым спектаклем. Своей беспринципностью вы возрождаете дурные свойства старого театра, премьерство. Хотите вернуть уважение кол­лектива — публично признайте свою ошибку. А впредь не превращайте премьерный спектакль в почетный, а вто­рой — в будничный. Уважаемых людей, критиков при­глашайте на оба спектакля. Дружескую встречу по пово­ду выпуска нового спектакля назначайте после второго представления. Но главное — не хитрите с актерами. Они всегда должны знать и чувствовать, довольны ли вы их работой. И, поверьте слову, задолго до официальных уведомлений все поймут, у кого что получается. Не со­ветую сразу выпускать оба состава. Пусть сначала ук­репятся в ролях одни, потом постепенно, по одному вво­дите других. Не стоит фиксировать составы. Их надо тасовать. Игра с разными партнерами продлевает жизнь спектакля».**

 **Советам Леонида Мироновича я по мере разумения старался следовать. Но каждый театральный коллектив, с которым приходилось встречаться, каждый спектакль знакомую, казалось бы, проблему оборачивал какой-то новой стороной. Стараясь не повторить ошибок старых, я совершал новые.**

**В Смоленске ставил я как-то одну из комедий Лone де Вега. На центральную роль были назначены две испол­нительницы. Довольно скоро определилось, что одна из них не обладает качествами, нужными для этой роли: лег­ким темпераментом, внутренней активностью, азартом и т. п. На мою беду, актрисы-соперницы подружились, помогали друг другу, тщательно следили за правильной очередностью репетиций. (Случай редкий.) Снятие не­подходящей актрисы с роли я, честно говоря, оттяги­вал, не желая конфликтовать с ее мужем — уважаемым и ведущим актером. Свою медлительность я оправдывал тем, что актриса молода, подобные роли не играла, что она все же делает успехи. Действительно, молодая ак­триса для самой себя добилась многого, и все, кто видел ее на репетициях, с приятным удивлением выражали это вслух. Мне не в чем было бы себя упрекнуть, если бы, подбадривая ее похвалами, я надеялся, что в конце концов актриса сможет сыграть эту большую и трудную роль. Но с некоторых пор я понял, что все успехи актрисы, — как говорится, «домашние радости» и что выпускать ее в этой роли на сцену я не имею права.**

**Но я продолжал репетировать со слабой исполни­тельницей и не торопился сообщать ей решение. Разница между исполнительницами была наглядной, очевидной. Мне думалось, когда я определю премьерный состав, обид не будет. «Дам ей, думал я. когда-нибудь сыграть неответственный утренник или выездной спектакль, и актриса сама убедится, что играть ей не стоит».**

 **Как я ошибся! И как был наказан за беспринцип­ность, за боязнь испортить отношения, за попытку об­мануть самого себя. Моя доброта на поверку оказалась жестокостью, доброжелательность — вероломством Я не учел, что даже самая умная и скромная актриса не мо­жет быть до конца объективной по отношению к себе, что, ободряя актрису, я породил иллюзии, будто в ее ис­полнении есть нечто, компенсирующее отсутствие вокаль­но-пластических данных, темперамента и т. п. Вполне возможно, что актриса говорила чистую правду, когда, устроив на весь театр истерику, сообщила, что ждала снятия с роли в первые же дни и примирилась бы с этим, но моя поддержка постепенно переубедила ее. И реше­ние не дать ей хотя бы второй спектакль несправедливо, жестоко, оскорбительно и т. д. и т. п.**

**К моему огорчению, коллектив, отлично поняв твор­ческие мотивы решения, не поддержал его по соображе­ниям морально-этического порядка.**

**Не самую приятную обязанность — говорить горькую правду — пришлось выполнить в неподходящих обстоя­тельствах, в нездоровой атмосфере взвинченности, скан­дала. Поэтому горькое стало жестоким, а объективность была взята под подозрение.**

**Спектакль состоялся. Хотя провал актрисы был оче­видным, он ее ни в чем не убедил. За снятием с роли, еди­ногласно санкционированным Художественным советом, последовало заявление об уходе.**

**Вторые составы — высокий порог, о который очень легко споткнуться. Но он создается самим режиссером. Когда назначение на премьеру рассматривается как на­града, как творческая премия, как высокая честь — бо­лезненное отношение к тому, кто первым покажется пуб­лике, — неизбежно.**

 **Конечно, первая встреча со зрителями, первая провер­ка результатов многомесячных трудов ответственна и вол­нительна. Окончание работы и сдача ее зрителям — событие Однако хорошо играть надо ежедневно. Мы гос­тей- зрителей — принимаем ежевечерне. И обязаны сде­лать для них праздником каждый спектакль.**

**Когда в театре каждый день праздник — кто будет играть в среду или пятницу, ей-богу, уже не важно.**

 **ДО, ПОСЛЕ И НА РЕПЕТИЦИИ**

 **Один понимают режиссера сразу, другие — после мно­гих репетиции. Одни все принимают, другие все проверя­ют, третьи упрямствуют, спорят, настаивают на своем. И, как на грех, спорщики — иногда наиболее уважаемые, наиболее одаренные артисты. Как быть, если спор затя­гивается? Прекратить его? Что делать, если убеждения не действуют, проявить власть?**

 **Творческий спор лучше всего разрешать делом. Сы­грать оба варианта — предложенный актером и предло­женный режиссером. После этого спор становится пред­метным. А иногда просто исчерпывается.**

**Если расхождения режиссера с актером несуществен­ны, непринципиальны, мне кажется, лучше принять сто­рону последнего.**

 **Расхождения в главном, в сверхзадаче или в сквозном действия, действительно, катастрофичны. Это уже не свор, а конфликт. Конфликт такого масштаба ликвидировать сложно. Если в ходе работы точки зрения не сблизи­лись, лучше идти на полное обострение конфликта: либо актер подчиняется воле режиссера, либо освобождается от роли. Иного выхода нет. Но прежде чем идти на край­ние меры, надо взвесить всю ответственность, которая падает на плечи режиссера. Если в итоге правым окажет­ся актер, режиссер неизбежно потеряет частичку веры коллектива. Вторую, третью ошибку ему могут и не про­стить. Даже если он признает их...**

**В ходе репетиция артисты задают уйму вопросов. К ним надо быть готовым. Но на иные вопросы сразу не ответишь. Страх оказаться в чем-то несведущим толкает молодых режиссеров на роковую ошибку — сочинять не­былицы, топтаться вокруг да около, увиливать от ответа.**

**Если режиссер чего-то не знает — беда невелика. Не грешно и признаться в этом. А на другой день, подумав, подчитав, что нужно, обстоятельно и толково ответить на вчерашний вопрос. Куда хуже попасть впросак — оказаться невеждой и лгуном. В каждом театре есть актеры образованные, интеллигентные, все хорошо знающие — и русский язык, и историю, и литературу...**

**Есть такие дотошные актеры, которые не зажгут спич­ку, не выяснив, в каком году она изобретена, ищут на карте Иллирию, знают дуэльный кодекс, табель о рангах, дипломатический статут и пр.**

**Ничего обидного для режиссера нет в том, что кто-то в коллективе знает что-то лучше его. Опытный режиссер никогда не постесняется сказать: «С этим вопросом обра­титесь к актеру Н.», «По этому поводу надо проконсуль­тироваться у актера Д.». Не унизительно признаться: «Спасибо, я этого не знал».**

**Не все, что интересует актеров, имеет практический смысл, но и в этом случае не следует иронизировать над любознательностью. Всякое стремление к знанию похвально. Любознательные — опора режиссера.**

**Не на всякие вопросы надо тратить репетиционное время. Не относящуюся к делу любознательность лучше удовлетворять в нерабочее время.**

**Артисты не без оснований подозрительно относятся к молодым режиссерам и по-всякому испытывают их. Забрасывание вопросами, не имеющими прямого отно­шения к роли и пьесе, — распространенная форма про­верки профессиональности режиссера. Не отвечающий на вопросы осуждается, как малообразованный. Отве­чающий — как наивный, доверчивый и болтливый.**

**...К. С. Станиславский, как рассказывал Н. М. Гор­чаков, советовал молодым режиссерам оставить после репетиции артиста — инициатора проверки и, не торо­пясь, как можно пространнее ответить на заданный вопрос.**

**Можно быть уверенным, что охотников выслушивать часовые лекции на темы, вовсе их не интересующие, больше не окажется...**

**Как часто режиссеры позволяют себе и актерам уже после положенного времени обсуждать события вчераш­него дня, новости, чрезвычайные происшествия и т. п. Разговоры эти могут быть интересными, но они никогда не способствуют успеху репетиции. Включиться в рабо­ту после 10—15-минутных споров о новом фильме или последнем приказе директора невозможно. Минимум еще 10—15 минут пойдут на «раскачку».**

 **Идеальное начало работы: «Здравствуйте! Начали». Самые светлые идеи, посетившие режиссера между репетициями, лучше сообщать не до, а после начала работы.**

**Пространные замечания и длинные объяснения — бе­да многих режиссеров, серьезная болезнь. Самые лучшие советы, самые мудрые и тонкие объяснения выигры­вают от краткости. Сто замечаний, по десять секунд каждое, лучше, чем одно на все десять минут. Темпера­мент режиссера может зажечь, когда актер «подогрет». Как бы горячо ни говорил режиссер, но, если говорит он долго, актер остывает.**

**Плохая привычка — смотреть не на актера, а в пьесу. Пусть за правильностью текста следит помреж, суфлер, кто-либо из репетирующих. Режиссер, не видящий акте­ров, может упустить бразды правления репетицией. Пусть он не удивляется, подняв голову, что кто-то дрем­лет, кто-то читает газету, вяжет...**

**Репетиция — не священнодействие. Но и не приятное ничегонеделание. На успех работы влияет многое: чис­тота, тишина, личный пример. Всегда подтянутый режис­сер обязывает к подтянутости всех участников репети­ции.**

**Не последнее дело внешний вид режиссера. Он дол­жен быть так одет, должен так выглядеть, чтобы не при­влекать к своей особое внимание коллектива. Режиссер должен быть интересен мыслями, а не гардеробом.**

**Не полезно, когда личная жизнь режиссера вызыва­ет повышенный интерес. Режиссер не отшельник и не анахорет. Он может жениться, разводиться, менять жилплощадь и судиться с соседями. Но плохо, если события личной жизни режиссера — вечная тема разговоров коллектива. Плохо, если актерам интереснее не то, что режиссер говорит на репетиция, а то, что он говорит и делает после нее.**

**Дружба с артистами, как бы прочна она ни была, никогда не должна переходить определенные границы. Критические замечания в адрес театра, спектаклей, от­дельных его участников, высказанные режиссером в уз­ком кругу, выглядят сплетней, зубоскальством. Все, что режиссер считает нужным высказать, он обязан выска­зать всем, в глаза. В крайнем случае, в присутствии тех, к кому это относится.**

**У режиссера не должно быть двух мнений по одному и тому же поводу: одно — для близких друзей, другое — для остальных. Только очень неопытный режиссер пола­гает, что секрет, сообщенный артисту под честное слово», останется секретом.**

**Сохранение в тайне решений, до поры до времени не подлежащих огласке, — элементарный долг режиссера. «Секреты» театра — это еще не вывешенное распределе­ние ролей, это проект ходатайства о присвоении почет­ных званий или список артистов, выдвигаемых на кон­курс.**

**Режиссерская этика требует полного и абсолютного молчания о том, кто, что говорил при распределении ролей.**

**Тайна, раскрытая немногим избранным, может пос­лужить поводом для распрей. Но, не желая кому-то, что-то говорить на ухо, режиссер не должен подставлять и свое ухо для сплетен. Охотников сплетничать раз и нав­сегда надо приучить к тому, что их не желают выслуши­вать. А если все же выслушать пришлось — непременно повторите все громко, вслух, всем, при всех, называя име­на. Прекратить сплетни — это значит разоблачить сплет­ника, выставить его напоказ.**

**Надо, конечно, различать секреты, сообщаемые акте­ром или актрисой о себе, и сплетня, то есть разговоры, ка­сающиеся других.**

**Подхалимаж, наушничанье и сплетни процветают лишь там, где режиссеры поощряют их. Молодые ре­жиссеры порой невольно становятся пособниками этих пороков из беспокойства за свое положение, из желания знать, что о них думают в коллективе.**

 **Театральных дипломатов боятся, но верят им лишь простаки. И то недолго. Высшая'«дипломатия» режис­сера — правдивость. Надо всегда говорить то, что дума­ешь, то, во что веришь. Всегда и во всем.**

**В ряде театров существует традиция вручать исполнителям премьеры программки, надписанные режиссером спектакля, небольшие подарки. При всей симпатичности этой традиции в ней не все хорошо. Развернутые или краткие поздравления вынуждают некоторых режиссеров быть неискренними. Они порой теряют меру в похвалах, изъявлениях благодарности и пр. Премьера — праздник театра. Праздник, но не юбилей, на котором положено только славословить.**

**Традиция предписывает поздравлять с премьерой, с дебютом, с открытием сезона, сотым представлением. Либо надо поздравлять всех без исключения, либо нико­го. Поздравлять одних и проходить мимо других — бес­тактно.**

**Обостренное и даже болезненное самолюбие актеров переносит самую суровую критику, но не терпит элемен­тарной невнимательности. Забыв назвать исполнителей роли, пропустив чье-то имя в приказе, в публичном выступлении или статье, режиссер против воли унижает актера.**

 **Забывчивость, невнимательность — не режиссерские качества. Перефразируя известную поговорку, можно сказать: «Ничто в театре так дешево не стоит и так дорого не ценится, как внимание режиссера».**

 **СОР ИЗ ИЗБЫ**

**Мир театра для «простых смертных» обладает какой-то особой привлекательностью. Десятки тысяч юношей и девушек мечтают о сцене. Если прибавить к ним тех, кто любит театр, но уже распростился с намерением стать актером, — составится многомиллионная армия. Удивительно ли, что среди поклонников древнейшего из искусств есть такие, чей интерес к театру нельзя на­звать здоровым?**

**Увидеть «живого» артиста, познакомиться с ним, уз­нать интимные подробности его жизни — вот что иногда лежит в основе интереса к театру у части зрителей.**

**Думаю, что не очень погрешу против истины, если скажу, что редко какой современный ученый, полководец или живописец может по своей популярности соперни­чать с артистом. Думаю, что на встречу с артистами куда проще организовать аудиторию, чем на хорошую содержательную лекцию. Зрительские конференции, творческие отчеты театра, различные беседы, сообще­ния, собрания, посвященные работе театра, обычно про­ходят в полных залах.**

**После рассказа режиссера о спектаклях, о прошлом театра и планах на будущее обычно задают вопросы. И непременно некоторая часть этих вопросов идет не столько от любознательных, сколько от любопытных. «Верно ли, что актриса Икс уходит из театра?» «Почему такую-то роль раньше играл один артист, а теперь дру­гой?» и т. п. Иногда задают вопросы и менее скромные.**

 **И на них приходится отвечать, чтобы прекратить распространение вздорных слухов. Хотя вряд ли так уже обязательно всем знать, что актриса Икс разошлась с мужем, полюбила человека, живущего в другом городе, актер Игрек не играет, потому что разругался с руково­дителем и отказался от роли.**

 **Все ли надо рассказывать зрителям?**

**Актерам и режиссерам, как и всем людям, свойствен­ны слабости, ошибки, заблуждения. Надо ли зрителям знать, что любимый ими актер имеет большую семью, платит алименты и поэтому соглашается на любые роли в кино, в теле и радиопередачах? Надо ли зрителям знать, что известная им актриса вот уже который год не здоровается с другой, не менее известной актрисой? Многое ли прибавит к образу артиста сообщение, что он собирает спичечные коробки, любит готовить обеды или владеет портняжным ремеслом? Усилит ли впечатление известие, что герой спектакля недавно похоронил мать, или женился, или получил взыскание за грубость, недис­циплинированность?**

**Элементарный здравый смысл подсказывает ответы: нет, нет и нет!**

 **Что же делать, если спрашивают? Молчать? Врать?**

**Мне кажется, надо неустанно объяснять очень уж любопытным зрителям, что интерес к личной жизни актера неуместен, а всякие рассказы об этом очень смахивают на сплетни.**

**Когда режиссеры, выступая с трибуны, поверяют зрительской аудитории «маленькие театральные тайны», когда они доверительно, как бы по секрету («между нами говоря») сообщают не относящиеся к теме встречи но­вости о личной жизни артистов, они не столько приобща­ют зрителей к театру, сколько отвращают от него. Же­лание приобрести популярность, заработать смех и аплодисменты толкает порой выступающего на пошловатую развязность и неприличную откровенность. Пошлость, даже доброжелательная по тону или сдобренная юмором, все равно остается пошлостью.**

**Согласно старой поговорке, нехорошо выносить сор из избы. То есть выносить на всеобщее обозрение то, что происходит в семье. Но поговорке придано расширитель­ное толкование. Под «избой» теперь уже принято пони­мать не семью, а государственное учреждение, промыш­ленное предприятие, общественную организацию. Ко­нечно же, в этом случае «сор», то есть ссоры, дрязги, склоки, надо непременно вымести вон. Но разве всегда необходимо делать это при помощи газеты, радио?**

**82**

**Споры, разногласия художников по творческим или этическим вопросам, происходящие в стенах театра, иног­да неразрешимы без приглашения к дискуссии «третьих лиц». Посвящение в существо спора деятелей, не рабо­тающих в данном театре, не наносит ущерба престижу театра. Ведь к разрешению спора приглашаются спе­циалисты.**

**Но чем и как помогут театру избавиться от склок и интриг зрители? Да ничем.**

**Было время, когда сложные творческие и этические конфликты становились предметом обсуждения широкой театральной общественности. К спору между**

**В. Э. Мейерхольдом и В. Ф. Комиссаржевскон, отказавшейся от ус­луг Мейерхольда как главного режиссера, в качестве третейского судьи был приглашен К. С. Станиславский. Спор между А. Д. Диким с пятнадцатью его товарищами и МХТ 2-м, который они покинули, был предметом разбирательства в прессе, в профсоюзной организации и во многих инстанциях, их убедить в неправоте, указывая на ошибки. Только упрямый, самовлюбленный художник не прислушивается к критике товарищей. Поэтому критика служит высоким и благородным задачам. Но можно ли считать критикой замечания, высказанные не художникам, а зрителям?**

 **Вопрос зрителей: «Как вам самому нравится такой-то спектакль или такой-то артист?» — самый коварный. Как на него отвечать? Лицемерно или откровенно?**

**Неписаная театральная этика сурово осуждает вся­кого ругающего свой собственный театр на стороне, настраивающего зрителей против отдельных спектаклей и лиц. Когда тайные происки становятся явными, когда сплетня, выпущенная из стен театра, возвращается в него обратно, начинается скандал. Коллектив требует ухода сплетника. И, по-моему, поступает правильно.**

**Не всегда сплетня сообщается на ушко. Иногда она облачается в критические одежды и носит характер публичный. Тут важно разобраться — какую цель преследует критический разбор.**

**Толковые словари определяют «сплетню» как сведе­ния, сообщаемые кому-либо с целью опорочить кого-либо. А опорочить, унизить, поссорить могут не только вымыш­ленные, лживые сведения. Иногда и правда становится сплетней.**

**Выпустил театр спектакль. На Художественном совете, производственном совещании, собрании коллектива режиссер подверг работу своего коллеги суровой крити­ке. Постановщик спектакля спорил, не соглашался. Кри­тик стоял на своем. «Пьеса дает основания решать ее и,**

**по-вашему и по-моему»,— заключил, режиссер спектак­ля. «Нет, пьеса требует только одного решения, того, о котором я говорю», — заключил другой режиссер.**

**Не станем выяснять, кто из них был прав в этом споре.**

**Прошло несколько дней, и режиссер, не принявший спектакль, был приглашен на встречу со студентами крупнейшего в городе института. Режиссер рассказал о делах и перспективах театра, а на чей-то вопрос: «Нравится ли вам новый спектакль?» — ответил: «Нет». И по­вторил все, что говорил на собрании коллектива. Убедить зрительскую аудиторию было не очень трудно — ведь оппонентов у оратора не было.**

 **«Слухом,— как говорится,— земля полнится», и через несколько дней коллективу стало известно, что происхо­дило на встрече. Все были возмущены. «Вы не любите свой театр», — говорили одни. Другие просто называли режиссера предателем.**

**Формально, юридически режиссера увольнять было не за что. Нарушения же этических норм наказуются только судом общественности, судом нравственным. Ре­жиссер в театре остался, но уважение товарищей поте­рял. Сам он считал, что «пострадал за правду».**

**Кто прав — режиссер или коллектив?**

**Посмотрим на эту историю глазами коллектива.**

**Замечания режиссера, когда он высказывал их това­рищам, имели целью улучшить спектакль. А какую цель хотел достичь режиссер, осуждая спектакль перед зрите­лями? Убедить их в том, что он понимает больше, чем его коллега — постановщик спектакля.**

**Цена того, что говорится, зависит не только от соответствия слов фактам, но и от того, кому и зачем что-ли­бо говорится.**

**Мы, естественно, интересуемся всем, что происходит в других театрах. Хотим знать, хороши ли пьесы, которые там репетируют, хотим знать, как их играют и ставят. И порой задолго до того, как увидим спектакль своими глазами, определенным образом настроены. Кто-то успел сообщить: «Спектакль слабоват», «полный провал» или что-нибудь подобное.**

**Что же, каждый вправе иметь свое суждение. Но хорошо ли на вопрос: «Видели вы такой-то спектакль?»— отвечать: «Не видел, но слышал, что он плох»?**

**Слухи имеют обыкновение распространяться с повы­шенной скоростью. Кроме того, они обладают свойством обрастать и искажаться. Как в игре «испорченный теле­фон». Мне кажется, что игра в «испорченный телефон» в жизни не так безобидна. Не стоит играть в нее. Особен­но режиссерам.**

**Как-то в театре вывесили распределение ролей новой пьесы. Не всем оно показалось убедительным. Кто-то по­зволил себе зло пошутить: «Есть три непонятных мне яв­ления— теория относительности, убийство президента Кеннеди и принцип распределения ролей в новом спек­такле». Шутка оказалась крылатой. Последствия ее были уже нешуточными. Были поколеблены и авторитет ре­жиссера и вера актеров в разумность распределения ролей. Репетиции превратились в долгие выяснения, по­чему роли распределены так, а не иначе.**

**Осуждать чужую творческую работу до ее заверше­ния, сетовать и помогать актерам через голову режиссеpa — опасное дело. Можно сбить с толку, а не помочь. Режиссер, вмешивающийся в чужой спектакль без спро­са, даже если он руководствуется самыми лучшими наме­рениями, нарушает профессиональную этику.**

**По самым различным соображениям режиссер может требовать от актера сегодня одного, а завтра другого. Создание характера, рождение образа — процесс мучитель­ный и сложный. Иногда очень полезно убедить актера в том, что несущественное в роли — самое важное. На определенном этапе работы иногда крайне необходимо тщательно разработать сцену, которая в готовый спектакль, может быть, и не войдет. А центральный, кульми­национный монолог совсем не репетировать. Актеру не всегда надо сообщать педагогические задачи. Не всегда актеру понятно, почему вчера режиссер был придирчив к нему, почему сегодня так терпим. Вот он и ходит по театру, делится сомнениями с товарищами, обращается к другим режиссерам. Нельзя запретить ему волноваться, беспокоиться, искать. Но то, что нельзя запретить актеру, запрещено режиссеру. «Тайная», «секретная» режиссура нарушает дисциплину и творческую и этическую. Если режиссер хочет помочь своему товарищу-режиссеру, он не должен, минуя его, что-либо предлагать и советовать актерам, не должен вступать в какие-либо теоретические споры, предварительно не поговорив с режиссером спек­такля.**

 **ОГОНЬ, ВОДА И МЕДНЫЕ ТРУБЫ**

**Режиссерское самолюбие дорого обходится и самому режиссеру и творческому коллективу. Признание ошибки не унижает достоинства режиссера. Легко заметить ошибки у других, трудно — у себя. Но, даже признав свою ошибку, иной режиссер старается найти себе тыся­чу оправданий: пьеса сложна, сроки малы, актеры слабы и т. д. и т. п., то есть свалить свою вину на кого-то или что-то.**

**Утверждение, что образ не получился, потому что ак­тер плохо выполнил режиссерское задание, может быть, и не лишено оснований, но оправдывание это звучит предательством по отношению к актеру. Предательство же убивает всякую веру в режиссера. Когда спектакль доведен до премьеры, надо перестать ссылаться на сроки, квалификацию актеров и прочее. Режиссер отвечает за**

 **все. Не готов спектакль — не выпускай. Позволил угово­рить себя, выпустил — отвечай за все полной мерой. По­пытка режиссера свалить с себя ответственность лишь демонстрирует коллективу режиссерскую растерянность, трусость, вероломство.**

**В ходе репетиций режиссер раскрывает свои творче­ские способности. После премьеры наиболее полно рас­крываются его морально-этические качества. Умение верно отнестись к поставленному спектаклю, к критике, к общественному мнению проверяется коллективом так­же строго, как и умение репетировать. Это испытание по-своему не менее сложно и ответственно. И неизвест­но, какое испытание пройти труднее — испытание прова­лом, то есть «огнем» и «водой», или испытание успехом, то есть «медными трубами».**

**При неизбежном дележе «пирогов и пышек, синяков и шишек» режиссер львиную долю «шишек» должен взять на себя. И не потому, что «скромность—лучшее украшение добродетели».**

**Только недалекие и самолюбивые режиссеры огорча­ются, когда зрители и критики хвалят актеров, когда рецензент пишет: «...актер трактует свою роль...», «...ак­триса сознательно отказалась...» и т. п. Режиссер, не желающий делиться успехом с актерами, подчеркиваю­щий, что трактовка роли принадлежит ему одному, что не «актриса сознательно отказалась», а он, режиссер, вынудил ее отказаться и т. п., только теряет уважение.**

**В моем первом самостоятельно поставленном спектак­ле «Приключения Тома Сойера» роль Геккльбери Финна играл замечательный актер. Любое предложение он обо­гащал тысячью подробностей. Импровизационный талант актера придавал режиссерским предложениям закончен­ность и блеск.**

 **Спектакль своим успехом был обязан талантливой работе этого актера. По молодости я относил успех на свой счет. Горько я был разочарован, увидев однажды в роли Гека другого актера. Он повторил все, что делал основной исполнитель. Но... душа от спектакля отлетела...**

 **Разделяя успех спектакля с актерами, режиссер про­являет не великодушие, а элементарную справедливость.**

**Если даже весь успех режиссер отнесет на счет твор­ческого коллектива, все равно он в накладе не останется. Умение делать выводы из провалов дается не сразу. Если понял, что бьют тебя за дело, — мужайся, терпе­ливо сноси наказание. Ты его заслужил. Если уверен, что**

**бьют не за дело — надо сопротивляться. Это трусость перестать защищаться от критических ударов, понимая их несправедливость. Паника, отчаяние, прострация — печальные признаки режиссерской капитуляции. Бегство с поля боя всегда позорно. Вдвойне позорно, когда де­зертирует командир.**

**Режиссер обязан перенести провал мужественно, потому что спектакль — не только его личное дело.**

**Мужественно — значит не уходить стыдливо от всяких разговоров на неприятную тему, а серьезно, честно, обстоятельно, сначала про себя, а потом при всем коллективе найти корни ошибок. Чтобы парализовать силу провала (он может иногда на всю жизнь травмировать режиссера), надо выбивать клин клином. Надо испить горькую чашу до дна.**

**Успех и провал понятия относительные: режиссер дол­жен спокойно и трезво разобраться в том, что принесло успех. Не всякий успех должен радовать театр и не вся­кий провал огорчать.**

**Во всех случаях надо учиться извлекать из поставлен­ного спектакля уроки на будущее.**

**Если режиссеру дорого мнение коллектива, если он хочет сохранить определяющую, ведущую роль в театре, он должен признать ошибку, не дожидаясь, пока ему укажут на нее театральная общественность, печать, зри­тели, коллектив. Пусть все говорят об успехе, удаче, победе. Хвалебные рецензии, аншлаги и аплодисменты не должны действовать на режиссера усыпляюще.**

 **Ре­жиссерский суд — суд самый строгий.**

**Спектакль, не посещаемый зрителями, нельзя назвать иначе, чем провальным. Спектакль, ненужный зрителям, конечно же, плохой спектакль. Упреки, что зрители-де не доросли, ссылки, что классика везде не имеет успеха, и т. п. — плохое оправдание. Никогда не надо ви­нить зрителей, прятаться за автора, сваливать вину на актеров. Коль скоро режиссер выбрал пьесу, распреде­лил роли, работал с актерами — он отвечает за все и за всех.**

 **Успех успеху — рознь, как и неуспех — неуспеху.**

**Спектакль БДТ имени Горького «Воспоминание о двух понедельниках» А. Миллера продержался в репер­туаре недолго. Администраторы жаловались, что на этот спектакль, как и на «Метелицу» В. Пановой, труднее всего продавать билеты. Но оба эти спектакля были серьезными победами театра. В этих спектаклях в экспериментальном порядке были проверены многие проблемы актерского искусства, многие выразительные средства и**

**способы.**

**Ни кассовые рапортички, ни ругательные рецензии не должны обескуражить режиссера настолько, чтобы разом, одним махом зачеркивать работу всего коллек­тива, свою работу. То, что режиссер считает верным, нужным, полезным, в любом, даже в самом слабом спек­такле должно быть отмечено.**

**В ряде театров бывали и есть спектакли, активно посещаемые, часто эксплуатируемые; имеющие все приметы внешнего успеха. Но редко, когда коллектив театра заблуждается в оценке подлинного качества «кассовых» спектаклей.**

**Актеры знают, что успех бывает дорогим и дешевым.**

 **Есть пьесы «обреченные» на успех. Успех может быть вызван модой, словесными репризами, мелодраматично­стью и т. п. Режиссер, приписывающий успех ловко со­стряпанной пьесы себе, измеряющий свое мастерство продолжительностью аплодисментов и числом аншлагов, нарушает высшую заповедь Станиславского: «Люби ис­кусство в себе, а не себя в искусстве».**

**Мы работаем для народа, для зрителей. Поэтому мы не можем бить равнодушными к мнению критики, пуб­лики, общественности. Но как ни авторитетен рецензент, как ни уважаемы критики, режиссер обязан иметь свою точку зрения на спектакль, свою работу, работу каждого участника.**

**К сожалению, нет способа определить, когда режиссер отстаивает свое решение из упрямства, когда из прин­ципиальности. Когда не приемлет критику, потому что убежден в своей правоте. Ведь в этих вопросах не всегда право большинство. Когда режиссеру навязывают чужое решение, он вправе его отвергнуть. Но когда режиссеру не просто говорят «это ошибка», а доказывают ее, обнаруживают ее, исходя из идейно-художественного замысла спектакля, защита «чести мундира» — не лучшая по­зиция.**

 **ЩЕПЕТИЛЬНЫЕ В0ПРОСЫ**

**Все связанное с материальной стороной жизни теат­ра принято стыдливо обходить. Режиссер, полагающий унизительным для себя считать деньги, потому-де, что он — художник, творец и т. п., совершает непроститель­ную ошибку. Разрыв между требованиями и возможностями из вопроса хозяйственного непременно переходит в вопросы творческие и этические. Всякая бесплановость, в первую очередь финансовая, всегда оборачивается неразберихой творческой, суетой и хаосом.**

**Конечно, почти невозможно все наперед предусмот­реть и начисто избежать непроизводительных затрат. Купленная ваза может не понадобиться в последний мо­мент. Может возникнуть. необходимость изменить раз­меры сундука, отменить переодевание и т. п. Но сколько труда, денег и материалов можно сэкономить, проверив замысел режиссера и художника в условной выгородке? Сколько затрачивается напрасных усилий, когда ре­жиссер не умеет читать чертежи, не проверяет сам лич­но, что и как изготовляют в мастерских театра?**

**Регулярная проверка того, что делают столяры, бута­форы, костюмеры, художники-исполнители,— святая обя­занность режиссера. Не всегда художник знает и пом­нит, какая створка двери должна открываться, не может он и знать, что вчера режиссер решил раскрыть окно, придумал проход за ним и т. д. Не могут костюмеры сами догадаться, что для переодевания у актера есть лишь одна минута, что по ходу спектакля пиджак будет снят. Да и бутафоры, знающие, как будут использованы зака­занные им веера, шкатулки и браслеты, сделают их со­ответственно получше, поудобнее.**

**Нельзя, конечно, требовать от режиссера владения всеми театральными профессиями. Но тот, кто любит и знает театральную технику, может рассчитывать на неиз­меримо большее уважение технического коллектива театра, чем тот, кто ею пренебрегает.**

 **Как-то я пожаловался Леонидову на пожарную охра­ну, запрещающую пользоваться на сцене открытым огнем и тем самым лишающую нас возможности сделать финал сцены эффектным. «А вы,— посоветовал Леонидов, — по­ручите этот эффект самим пожарным».**

**Не очень обремененные делами пожарные с невероят­ным энтузиазмом взялись за дело. И сделали все от­лично.**

**Режиссер, как всякий трудящийся человек, получает за свой труд. Семья, аппетит, запросы и всякие обстоятельства требуют иногда расходов, которые не покры­ваются зарплатой. И режиссер пускается во все тяжкие, чтобы покрыть «разрыв». Ставит спектакли на телестудии, по радио, руководит сразу двумя или тремя драма­тическими кружками, читает лекции, преподает и пр.**

**Всякая работа уважаема. Но халтура никакими обстоятельствами жизни режиссера оправдана быть не**

**может.**

**«Халтура» — термин церковный. Так называлась служ­ба вне церкви — отпевание покойника на кладбище, кре­щение на дому, соборование и прочие обряды, совершае­мые наспех, за особую плату.**

**Халтурой в театральном деле называется не просто дополнительная работа вне театра, а всякая творческая работа, сделанная кое-как, наспех, безответственно. Работать халтурно в собственном театре режиссеру совесть не позволяет. Халтурить предпочитают «на стороне».**

**У каждого из нас может быть свое «хобби». Но лю­бовь к деньгам — не «хобби». Она отвратительна в каж­дом человеке. И очень заметна, когда этой страстью за­ражены те, кому надлежит воспитывать людей.**

**Не стоило бы касаться темы денег, если бы жизнь не поставляла нам многочисленные примеры того, как на этом самом пороге спотыкались многие способные режис­серы.**

**Режиссеру, если он слабый или даже средний артист, не стоит играть в своем театре. Даже в экстренных слу­чаях замены заболевшего исполнителя. Однако немало режиссеров, заблуждающихся в оценке собственных ак­терских дарований, охотно играют в своих спектаклях, исправно получая за это разовую плату. Актеру могут простить скверное исполнение роли, режиссеру — никогда. Его авторитету приходит конец, если актеры начинают иронизировать: «Нас учит одному, а сам-то что де­лает?!»...**

**То, что позволительно актеру, не всегда позволительно режиссеру.**

**Хочет того режиссер или нет, но, систематически принимая от актеров мелкие услуги, подарки, денежные займы и прочее, он ставит себя в некую зависимость от людей. Дает им известные права на особое отношение.**

**В одном городе режиссер установил с актерами такую норму отношений, что многие молодые актеры говорили ему, совсем не молодому человеку, «ты». После репетиций он частенько отправлялся вместе со всеми ужинать. Веч­но между ним и актерами шли расчеты, перерасчеты: «За вчерашнее с тебя рубль тридцать», «С меня два двад­цать» и т. п.**

 **Может быть, когда-то этот режиссер пользовался уважением. В период, который я застал, на репетициях этого, режиссера царила атмосфера удивительной безответст­венности. Слова режиссера цены не имели. Актеры дела­ли что хотели. Режиссеру** **казалось, что все к нему отно­сятся хорошо. Каково же было его удивление и огорче­ние, когда он узнал, что все его «друзья» уже не раз про­сили руководство театра заменить этого режиссера более серьезным, требовательным человеком.**

 **В Ленинград был приглашен известный режиссер. Но едва он принял театр, в его кабинете появились какие-то люди из телестудии, госэстрады. Еще не поставив ни од­ного спектакля, режиссер подрядился сделать телепоста­новку, радиопередачу, программу для эстрады... Когда же режиссер настоял на постановке сделанной им инсце­нировки классического романа и выяснилось, что он при­своил себе чужой труд, — наступил конец карьере этого режиссера.**

 **Режиссер по поручению общественных организаций города поставил праздничное представление на стадионе. Он отнесся к этому заданию добросовестно. Работал чест­но, самоотверженно. Сделал хорошее дело. И, конечно, получил за это какое-то денежное вознаграждение. Кол­лектив театра отнесся к этой работе режиссера вполне доброжелательно. Никто не ставил в упрек то, что его большая работа была оплачена.**

 **Режиссер сделал своей второй профессией постановки новогодних елочных представлений. Ставил их он быстро, за 3—4 ночи. Из года в год повторял когда-то придуман­ные номера и игры. И, хотя в этих елочных халтурах он занимал своих актеров, их уважение он так и не при­обрел.**

 **Жизнь сложна, и еще не всякий труд может дать мо­ральное удовлетворение, радость. Не все занимаются любимым делом. Но ведь в искусство никто не идет по принуждению. Никого не могут заставить петь, играть, режиссировать. Не любишь театра — уходи из него. Зай­мись каким-нибудь другим делом. Работать в театре только из-за денег — значит оскорблять искусство и тех, кто отдает ему всего себя по призванию.**

 **Профессиональность определяется не тем, что искусство из увлечения становится средством к существованию. В профессиональное искусство идут те способные люди, которые уже не могут отдавать ему лишь часть своего времени, часть своей души.**

**Режиссер по закону имеет право жить в отдельном номере гостиницы, пользоваться легковым автомобилем театра, ездить в мягком вагоне и пр. Но настаивать на выполнении только своих собственных законных требова­ний — нехорошо. Проверить, все ли члены коллектива устроены, обеспечены, обязан не только администратор**.

 **По закону режиссер не ответствен за то, что просту­женную актрису не догадались привезти в такси, что на сцене выездного спектакля нестерпимый холод, что за ку­лисами нет графина с водой. По закону. А по совести? По моральному долгу?**

 **РЕЖИССЕР С ГОЛОВЫ ДО НОГ**

**Режиссер — член большого коллектива. Но даже са­мый молодой и неопытный режиссер — руководитель. Ак­теры могут жаловаться на нетворческую атмосферу, ре­жиссер — нет. Он обязан ее создавать. Актеры могут жа­ловаться на творческую неудовлетворенность. Режис­сер — нет. Жалобы на неорганизованность, бесплано­вость, расхлябанность в устах режиссера — это жалобы на самого себя. Бранить пьесу, которую театр взял для постановки, — значит бранить себя. Сетовать на неверное распределение ролей — значит сетовать на собственную беспринципность.**

**У режиссера большие права. Их не надо уступать. Уступил режиссер право назначения на роль — его немед­ленно берут в руки актеры. Упустил право определять зрительный образ спектакля — его возьмет художник.**

**Беда режиссеров не в том, что их права ограничены, а в том, что права свои они не используют.**

 **Авторитет... Начинающему режиссеру он представляется Синей птицей. В погоне за ней он избирает порой слишком короткий, но очень опасный путь — «защитника интересов» коллектива.**

**Копеечная популярность у обязательной для всякого театра группы недовольных, непременных во всяком кол­лективе любителей побрюзжать, ничего общего с автори­тетом не имеет. Отказавшись от причастности к руковод­ству, режиссер фактически отказывается от власти, ко­торая ему дана. Признав «своим», недовольные все чаще будут его**

**будут его звать на семейные торжества и, может быть, даже пригласят столоваться. При нем обиженные перестанут сдерживаться и распустят языки. Но пройдет еще немного времени, и стареющая героиня пошлет его «стрельнуть» для нее сигарету, а актер на правах стар­шего по возрасту пошлет в гастроном за «маленькой». Его в глаза будут хвалить за простоту и доступность, дружно признают отличнейшим малым, но как режиссер он в театре уже кончился...**

**Режиссер, впутавшийся во внутритеатральные интри­ги, распри и склоки, режиссер — участник тайных сбо­рищ, группировок — жалкая фигура...**

**Режиссер всегда, при всех обстоятельствах должен быть руководителем, командиром, в известном смысле старшим. Дружить, веселиться, спорить или обсуждать дела театра он может, соблюдая только творческие ин­тересы, только интересы дела.**

**Между режиссером и актерами всегда должна быть некоторая дистанция. Речь, разумеется, идет не о надутой важности, барском покровительстве или чванстве. Начальственный тон, черствость и сухость, так же как раз­вязность и наигранная демократичность, одинаково нетерпимы в руководителе.**

**Дистанция между режиссером и актерами лишь в том, что режиссер видит дальше и знает больше, чем актер, что мера его ответственности за весь театр неизмеримо большая...**

**Как-то в фойе Художественного театра, где мне была назначена встреча с Леонидовым, я обратил внимание на то, как почтительно здоровались и обращались к Леониду Мироновичу актеры, равные ему по положению, званиям, возрасту. Леонидов для всех был режиссером.**

**Режиссером нельзя быть с одиннадцати до двух, с семи до десяти. Наша профессия не имеет выходных дней и отпуска. У режиссера нет неслужебного времени, нетеатральных отношений. Творческое и личное, дело и жизнь в нашем искусстве неразделимы.**

 **Театр может стать источником радости, если посвятить ему всего себя без остатка.**

**Режиссером надо быть с головы**