**Н.А. Зверева**

**Мастерство режиссера**

**4 курс"**

IV курс ставит задачей подведение итогов совместного обучения актерско-режиссерской мастерской. Целью IV курса по режиссуре является реализация режиссерского замысла на материале выпускаемых курсом дипломных спектаклей, поставленных педагогами или студентами режиссерской группы, проявившими в процессе обучения склонности к педагогической деятельности. Студенты-режиссеры также работают ассистентами у постановщиков-педагогов. Основной задачей по курсу актерского мастерства является проблема актерского перевоплощения.

Из программы «Режиссура и мастерство актера»

ЧЕТВЕРТЫЙ КУРС

Студенты режиссерской группы должны освоить учение Вл. И. Немировича-Данченко о тройственном восприятии спектакля: социальном, жизненном и театральном: «Создатель спектакля должен быть сам по себе, если так можно выразиться, социально-воспитанным человеком, независимо от того материала, с которым ему приходится иметь дело. Когда он начинает работу, он, как художник и как гражданин и как просто член человеческого семейства, должен обладать чуткостью в вопросах этики, идейности, политической устремленности, гражданственности, что и составляет сущность социальности».

Целеустремленность, глубокая разработка психофизического самочувствия роли, мужественная простота и борьба с сентиментальностью — основа подлинной жизни на сцене. Яркая, увлекательная форма, рожденная образным восприятием драматургического материала и авторской индивидуальности. — основа подлинной театральности.

Студент-режиссер встречается с необходимостью решать композицию спектакля, где в конкретизации замысла принимают участие художник и композитор, которые, являясь соавторами спектакля, находят свои выразительные средства, способствующие раскрытию жанровой природы спектакля, своеобразия авторского стиля, или, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, — «лица автора».

Особое внимание обращено на подготовительную работу вокруг спектакля: сбор необходимых материалов, изучение эпохи, быта и т. д., с привлечением специалистов-историков, литературоведов или участников реальных событий. Все это помогает формированию, развитию личностей создателей спектакля.

Ряд студентов-режиссеров, не занятых в подготовке дипломных спектаклей курса, направляется на преддипломную практику в профессиональные театры, в которых работают в качестве ассистентов, сорежиссеров или постановщиков спектаклей.

На IV курсе режиссерская группа знакомится с принципами организационно-производственной работы в театре: составление планов выпуска спектакля, репетиционного расписания, взаимодействие с техническими цехами и администрацией, проведение спектаклей текущего репертуара.

Педагоги курса проводят беседы по этическим основам деятельности режиссера.

Мастерство актера

Дипломные спектакли показываются в Учебном театре сперва для кафедры и руководства учебного заведения, затем на зрителе. и; При составлении репертуара руководство курса должно использо­вать разнообразие жанров, ставящих перед актерами необходимость перевоплощения, овладения характерностью, пластической выразительностью, сценической речью.

Систематический показ спектаклей под наблюдением педагогов дает возможность молодым актерам понять, как происходит творческий рост роли при встрече со зрителями.

Дипломный спектакль принимается Государственной экзаменационной комиссией. На этом заканчивается обучение студентов актерской группы.

**ПЯТЫЙ КУРС**

V курс обучения режиссерской группы предназначен доя осуществления преддипломных и дипломных спектаклей. Учебнм программа V курса включает три основных раздела:

Выбор пьесы и разработка режиссерской экспликации. В основе работы лежит анализ драматургического произведения, его жанровое определение, образное видение будущего спектакля. Экспликации обсуждаются на общих занятиях курса.

Реализация замысла — постановка спектакля в театре.

Повторение теоретических положений курса режиссуры на качественно иной основе практической деятельности в театре.

Экзаменом по режиссуре является дипломный спектакль студента, поставленный в профессиональном театре. Студент-дипломник сдаст перед защитой художественному руководителю курса и декану факультета режиссерскую экспликацию и необходимую документацию: афишу, программу, протокол заседания художественною совета с обсуждением спектакля и решением о его приеме, изобразительный материал — фотографии, макет или эскизы оформления костюмов, видеозапись, критические отзывы в прессе.

Защита дипломного спектакля происходит перед Государственной экзаменационной комиссией и является итогом пятилетнего процесса обучения по режиссуре и мастерству актера.

**А. А. Гончаров**

**ПОДВОДЯ ИТОГИ**

Я думаю, что пора уже подводить итоги проведенной нами реорганизации театрального образования, соотнести ее с требованиями времени, которые определяют сегодня судьбу нашего театра. Возвращаясь к истокам нашей методологии, необходимо понять специфику русского национального театра, который по сути своей прежде всего театр человеческий. И это мне представляется основополагающим в реформе театрального образования.

А мы засуетились, и в методологии тоже. Поиски выразительности? Да, и слава Богу, что они идут. Беда лишь в том, что многие из громче веек кричащих по поводу этих поисков не замечают, что по­вторяют зады не только европейского театра, но и своего собственного. И от того, что они думают и декларируют, что идут впереди, суть не меняется. Конечно, новое — это хорошо забытое старое. Но и при повторении пройденного лучше бы обходиться без упрощенчества, половинчатости, однобокости. А у нас в этом процессе как-то совершенно разделились два таких понятия, как форма и содержание. Чем чуднее режиссер найдет форму, тем новация кажется отчетливей и ясней, даже если и не имеет к содержанию ни малейшего отношения. А я глубоко убежден, что понятия эти едины и единство их предполагает прежде всего примат содержания. Оно и диктует ту или иную форму. В противном случае происходит то, что Станиславский называл кабо-тинством, имея в виду актрис, старающихся поэффектнее продемонстрировать зрительному залу собственные прелести. Сейчас же этим в основном занимаются режиссеры, как бы выходящие раскланиваться после каждой мизансцены.

Словом, суждения о методологии разные. Естественно, это обусловлено теми новыми предлагаемыми обстоятельствами, в которых живет сегодня наше общество. То есть революцией в нашей стране. Но ведь эта революция за последние семьдесят пять лет у нас, будем считать, вторая. После первой подлинные открытия были на фундаменте русской школы реформаторов сцены. Четыре студии, рожденные Художественным театром, остались в истории поисков и новаций, как и спектакли Вахтангова, Таирова, Мейерхольда, который, кстати сказать, в 1922 году открыл Театр Революции абсолютно реалистическим спектаклем. И, как пузыри на луже, лопнули тогда ведомственные студии и театры (железнодорожные, медицинские и прочие), как лопнул театр импровизации «Семперанте», где Быков и Левшина каждый вечер играли новый спектакль на тему, скажем, «Гримасы» или «Головоногий человек». А, наверное, все эти эксперименты тоже предполагали поиск образной выразительности. И тоже считалось — мол, вот то новое, что «на щебне былого» должно сменить старое, отжившее.

Надо ли протестовать против такого рода экспериментаторства? Да нет, конечно, слава Богу, что наконец появились разные течения. Полемика, состязательность ускоряют и наше главное движение, то есть движение психологического театра.

Я убежден, что театр — явление глубоко национальное. Но отнюдь не замкнутое в национальных границах. И русский театр никогда не был закрытой системой, так сказать, «вещью в себе». Он легко вбирал в себя и творчески переосмысливал многие открытия иных школ и столь же щедро дарил и дарит им свои открытия. Собственно, такая открытость — вообще свойство русской культуры. Пушкин считался западником, однако же именно он стал замечательным основоположником русского реалистического искусства.

Поэтому я глубоко убежден, что, например, тот антагонизм, о котором упорно твердят, рассматривая соотношение методов Станиславского и Брехта, — ерунда собачья. Они разные. Да. Эстетика Брехта, несомненно, есть явление национального немецкого театра. Но они и родственны — по цели, по духу. Они взаимосвязаны творчески.

Ученик Станиславского Евгений Вахтангов, тоскуя в голодной и темной Москве о празднике, понимая необходимость именно в то время яркого театрального праздника, делает эмоциональным зерном своего спектакля по сказке Гоцци игру в игру. И в «Горячем сердце», поставленном в 1926 году Станиславским, уже имелись все факторы ост-ранения и очуждения, которые потом мы объявили принципами чисто немецкого театра. Но ведь и брехтовские принципы потом, в 60-е годы, русский театр смог принять, переосмыслить и сделать подлинно своими.

Что же касается обратного процесса — я, например, был попросту поражен спектаклями моего ученика Някрошюса, в том числе «Дядей Ваней». То, что нашел Някрошюс в Чехове, несомненно, выросло из традиций русского психологического театра и вместе с тем стало уже явлением иной культуры — литовского национального театра.

Чем отличаются поиски, скажем, Станиславского, Вахтангова, того же Някрошюса от поисков многих и многих режиссеров, и прежних, и нынешних? Целью. И те, и другие — ищут. Но одни ищут «новое», а другие — истину.

А истина в искусстве предполагает образную художественную правду.

Каким образом добывать эту правду? Через человека. Прежде всего — через постижение человека в творческом процессе воплощения. Ибо всякое искусство — условно, а вот человек — безусловен. Все художественные формы, все формальные поиски выразительности, вне учета сверхзадачи и подводного течения, имеют свои тупики. Нет тупиков в искусстве только в постижении человека, в диалоге со зрительным залом на высоком уровне искренности и открытия.

Поэтому, если мы обратимся к истории нашего театра, то увидим, что при всем многообразии поисков остались в ней те произведения, которые, по определению Станиславского, имели подводное течение, то есть — сверхзадачу. Именно, это в сочетании с социальным аспектом определяет гражданскую, образную, эстетическую и даже государственную позицию в искусстве. Именно это определило такие замечательные спектакли, как, скажем, «Дни Турбиных» в постановке К. С. Станиславского. Или «Три сестры» в постановке Вл. И. Немировича-Данченко, когда в 1940 году все второе поколение Художественного театра тосковало по лучшей жизни. Вот поиск этого подводного течения и определяет подлинную ценность театра.

К сожалению, профессия режиссера в наибольшей, может быть, степени по сравнению с другими художественными профессиями требует совпадения со временем. Без этого театр состояться не может. А чтобы этого добиться, порой очень талантливым режиссерам приходится действовать вопреки своим принципам. Иным из них приходилось, лакируя, как мы теперь говорим, действительность, образными средствами прославлять существующие безобразия. Эти образные средства были, так сказать, хищно употреблены данными художниками, вынужденными искать синтез выразительных средств, чтобы заткнуть психологическую нищету времени и драматургии. Прикрыться — так же, как внешней характерностью прикрывается неспособный актер. Но вот время прошло — и что осталось в памяти? Осталось вечное.

Поэтому, говоря о методологии, прежде всего, надо определиться в тех социальных условиях, в которых развивается сегодня театр. То есть — чего ждет от него зритель? Что хочет сегодняшний зритель | увидеть со сцены театра? И что он, наконец, увидев, может воспринять?

В свое время это гениально понял, скажем, Вахтангов, о чем я уже выше упоминал. Когда мы пытаемся теми же средствами возобновить этот праздник сегодня — оказывается, что какая-нибудь гопкомпания с растрепанными волосами, что выскакивает с экрана после полуночи, — удивляет больше. (Настолько, что у меня появляется немедленное желание поставить «Бесов»).

Однако это вовсе не означает, что необходимо немедленно выносить на театральную сцену под музыку консервной банки патологию половых актов. Мало ли в чем сегодня купается молодежь, и каждый из нас в свое время купался в какой-нибудь новации подобного порядка. Тоже ничего нового.

Я же думаю, что русский театр в своих образцах никогда не опускался до такой суеты. Театр настолько театр, насколько он выше зрелища. Это не значит, что он не зрелище или что зрелище не может быть театром. Но тем не менее насколько он над зрелищем, настолько он и театр. И я снова и снова вспоминаю тот замечательный Художественный театр К. С. Станиславского, где были запрещены аплодисменты, где в интимно-доверительном разговоре со зрителем театр проникал в такие дебри подсознания... И думаю, что сегодня нам очень важно не только вширь развивать наши методологические поиски образной выразительности, но и подумать о том, чтобы пойти вглубь, коснуться еще не тронутых струн. Ведь до сих пор, при всей гласности и демократии, есть еще в человеке закрома, пока не тронутые. И их-то как раз и надо раскрывать, потому что, повторяю, в истории театра остаются лишь те спектакли, которые коснулись этих зон.

Разумеется, возникает вопрос: как это делать, на каком языке разговаривать со зрителями? Стало уже хрестоматийным соображение, что в 60-е годы «Современник» заговорил совершенно иным языком, нежели МХАТ 40-х. Все современные поиски художественной правды начинают с «Современника». Потом «Таганка», а уж потом непосредственно поколение Фокина, Яновской...

При этом забывают, что русская реалистическая школа это не только Станиславский и Немирович-Данченко, но и их ученики — Попов, Лобанов, даже Дикий, что разрывать эту цепочку нельзя. Для моего поколения, скажем, Ермоловский театр периода Лобанова куда важнее, чем «Современник» для следующего. Потому что «Современник» все же начался благодаря оттепели 50— 60-х, когда многое стало можно, хотя бы и на время. А Лобанов говорил нам правду во времена ждановских постановлений.

Это несправедливо, но ничего не поделаешь: театр умирает с каждым поколением. Художественная правда «Таганки» была справедлива в свое время, когда иносказательным языком можно было ска­зать правду большую, нежели каким-либо иным. И театр, так же, как его великий бард, говорил со зрителем на этом языке о том, о чем сам зритель все время думал и с чем он жил. Сегодня, пусть с опозданием, мы возрождаем для себя Высоцкого. А вот Таганку возродить уже труднее, потому что ее выразительные средства сегодня уже не так необходимы. Тогда она пробивалась в поисках правды дальше, чем другие. Сегодня дальше можно пройти, пользуясь иными средствами.

И тут я начинаю думать, что, может быть, нынешнему зрителю нужен больше всего некий Общедоступный театр. Который не занимается переводом правды на эзопов язык, на сцене которого не надо разгадывать кроссвордов и расшифровывать шарад. Театр, где возродится еще одна бесспорная традиция российской сцены — непосредственность восприятия.

Но для такого театра нужна и иная актерская школа. Надо воспитывать в артисте возбудимый реактивный аппарат восприимчивости, способный в действиях и чувствованиях реализовывать информацию, получаемую извне. Ибо сегодня, в наш век плотность этой информации иная, и это предполагает иную восприимчивость артиста. Чтобы ее воспитать, необходимо взять на вооружение все известные нам психофизические законы. Только тогда мы сможем говорить о дальнейшем развитии методологии — и, конечно, это будет развитие методологии Станиславского, ибо она будет реализовываться прежде всего через человека, и для человека.

Чтобы эта методология развивалась, сегодня нужна, я бы сказал, экологическая служба театра. Судьба защиты этого метода от захвата его дилетантизмом, сегодня особенно опасным. Потому что дилетантам кажется, будто они опровергают и выбрасывают с корабля современности то, что было раньше, а на самом деле это попытка с уровня «Общества литературы и искусства» К. С. Алексеева попытаться опровергнуть поиски и открытия К. С. Станиславского.

Не знаю, сколько мне времени еще отпущено судьбой, но признаюсь, что в это оставшееся время очень хочется поделиться теми возможностями поисков художественной правды, что удалось пронести сквозь достаточно суровые годы. Поэтому я сейчас очень трудно выбираю репертуар. Соотнести свою правду со временем и присвоить ее театру — в этом вижу свою главную задачу. Это очень трудно. Все время ловишь себя на том, что тебя научили врать. Ну, пусть даже не врать — умалчивать, лавировать, обходиться намеками там, где время требует говорить прямо. Приходится себя ломать.

За истекшие годы, бесспорно, сделано многое. Именно деятели театра и театральные педагога должны разрабатьшать и принимать решения, способствующие развитию профессионального образования, оказывать определяющее влияние на процесс формирования современной эстетики театра. Логика этой необходимости проста:

чтобы чем-то управлять, что-то перестраивать, необходимо профессионально владеть предметом перестройки. Чтобы говорить о сложностях современного театра и театральной педагогики, надо знать эти сложности изнутри, а не созерцать их с высот абстрактных теорий.

А «изнутри» видна следующая картина. Последний этап развития метода Станиславского забыт, и говоря точнее, по-настоящему этот этап и не был никогда понят и усвоен. Поэтому все эксперименты Станиславского по поводу физических действий на новом витке развития драматического театра должны получить свое продолжение и развитие. Практика убеждает, что построение поэтической физической линии поведения является первоосновой творчества актера. Подчеркиваю: поэтическая физическая линия поведения. Физическое действие обязательно должно быть поэтически осмыслено. Такая поэтическая физическая линия поведения представляет собой основу образного эквивалента будущей реализации замысла.

Особо следует остановиться на вопросе первичности замысла в диалектике рождения образности сценического искусства. На новом витке поиска методологии воспитания актерских и режиссерских кадров необходимо понять, что искусство предполагает образную художественную, правду, т. е. художественное освоение правды, которое начинается (а не завершается) понятием образного тождества.

Здесь, собственно, и заложено зерно того конфликта, который был в понимании метода Станиславского между В. И. Топорковым и А. Д. Поповым. Если Топорков считал, что освоение действия актером начинается с нуля, с «чистого листа» и логика физических действий рождается самопроизвольно, то А. Д. Попов подчинял поиск логики физических действий замыслу и был, как показывает опыт, прав. Сценическая образность ищется и реализуется через логику действия. В этой связи замысел является главным звеном, которое предполагает образное решение сценического действия.

Следует оговориться, что все это относится в первую очередь к театру русскому. Игнорировать национальную природу драматического искусства, навязывать всем единые методы было бы нелепо и вредно. Однако в деле театрального образования есть сегодня и масса общих проблем, целей и задач, решив которые в каждой школе с учетом ее особенностей, истории и традиций, мы сможем поднять и театральную культуру во всей стране.

Я рад тому развитию, которое получили сегодня дисциплины пластического цикла воспитания актеров. Это закономерно, этот процесс отражает ту значимость, которую приобрела сегодня физическая организация сценического действия. Именно благодаря этому прорыву в области пластической выразительности стало возможным говорить о поэтической организации действия. В то же время прорыв «воспитательных» дисциплин — ведь кроме пластики мы наблюдаем и интерес­ные опыты педагогов-речевиков, и даже попытки совместных трешга-говых занятий по пластике и речи — заставляет нас задуматься и о положении с основной дисциплиной: мастерством актера. Здесь мы явно отстаем. Необходимо сосредоточить наше внимание и усилия на первом курсе, где происходят самые важные процессы становления будущих актеров, где осваивается психологическая природа поступка. Думается, что помощь психолога, и, в частности, такого, как П. В. Симонов, сегодня нам необходима для освоения нового уровня правды сценического существования.

Теперь, когда мы, наконец, получили возможность говорить со сцены, не прибегая к языку иносказаний, а выявляя правду через конфликт характеров, точное и непосредственное восприятие жизни человеческой и мира, — выяснилось, что мы разучились это делать. Необходимо что-то срочно менять, и прежде всего в отношении к индивидуальности исполнителя. Отрешиться от привычки нивелировать, «заигрывать» актерскую индивидуальность. Мы должны научиться по-настоящему ее развивать, раскрывать — так сегодня ставится задача Я уже неоднократно говорил, что именно мне представляется главным:

иной уровень правды существования. При любой условности человек на сцене все равно безусловен — его существование может быть помещено в самые разные образные системы осмысления мира, и все равно человек остается безусловен, со своими личными чувствами, переживаниями, реакциями на происходящее, отношением к предлагаемым обстоятельствам. Иная реактивность восприятия у актера, другой характер формирования восприимчивости личности — вот чего следует добиваться от артиста с первых же его шагов в профессии. Мейерхольд говорил, что артист — это человек, способный в действиях и чувствах реализовывать полученную извне информацию. Так вот, эту информацию надо реализовывать иначе, чем умеют это наши сегодняшние выпускники.

Неповторимость индивидуального восприятия — основа заразительности актерского организма. Не момент имитации, а неповторимость собственных восприятии делает убедительным создаваемый актером характер. Не «замазывать» индивидуальность актера чужими, сочиненными приспособлениями, а использовать собственные уникальные личностные реакции исполнителя, ища моменты его сближения с образом. Это должно стать законом даже для создания характера, казалось бы, далекого от собственного характера артиста.

На первом курсе необходимо заложить основы реактивности восприятия предлагаемых обстоятельств, событий и продолжать развивать это в дальнейшем. Добиваться раскрытия индивидуальности студента, выработки у него навыка проявления собственных реакций следует всеми средствами (вплоть до шоковых), подбирая индивидуальные способы воздействия на студента, зависящие от структуры его личности. Результатом работы должен стать тренированный аппарат актера, готовый к реактивности восприятия, реализуемый в мускульном действии. Именно поэтому центром нашего педагогического внимания является акт восприятия в неповторимости индивидуальности, взятой нами в предельных обстоятельствах.

Способность к акту восприятия оказывается вообще главным признаком, позволяющим произвести отбор абитуриентов. Мы останавливаем свое внимание на тех индивидуальностях, которые не имитируют чужие качества, а проявляют собственные. Во всей нашей практике — от набора и до постановки спектакля в театре — надо уходить от имитации. Имитация — это эстрада. Чужие навыки, имитируемые драматическим актером, — ложный путь. Здесь много общего и с принципом назначения актера на роль: в индивидуальности исполнителя заложены качества, которые могут оказаться необходимыми для реализации замысла. Именно эти качества надо развивать в процессе репетиций. Такой подход к индивидуальным личностным особенностям артиста и студента меняет акцент нашего педагогического внимания и интереса к различным методикам. Здесь, повторяю, годится все, вплоть до шока. Главное — понять зоны заразительности восприятия индиви­дуумом предлагаемых обстоятельств.

В театре сейчас самая главная беда в том, что самые разнородные артисты прикрыты общими профессиональными навыками, что делает их уныло-единообразными, Добраться до новых, собственных проявлений органики у такого актера труднее, чем у молодых людей. У опытных актеров я получаю вторичность реакции, оценок, приспособлений, тогда как сегодня, наоборот, интересна неповторимость новой информации.

Мы, следует признаться, консервативны и боимся оторваться от привьиного (т. е. вторичного). Вот и набор курса зачастую осуществляется нами по принципу похожести. Напоминает нам абитуриент кого-либо из наших удачных учеников — мы и берем его. А от непохожести ни на кого робко сторонимся. Вот и получаются курсы, похожие на предыдущие вьшуски. Снова торжествует вторичность.

Вторичность—это неспособность или нежелание беспокоить себя лично. Наиболее интересным артистам сегодня (например, Неёловой, Борисову), наоборот, присуще такое беспокойство. Это предполагает определенную амплитуду выразительных средств, которая значительно богаче, нежели набор средств вторичных. Только подключая к созданию характера себя лично, актер включает биотоки, которые сообщают заразительность его творчеству. Сегодня меняется сама природа этой заразительности, ее грани, более того, меняются индивидуальности героев, характеры которых нужно создавать артисту.

Искусство всегда живет во времени. Думаю, что наша генеральная линия — это не абстрактные построения и не интерес к иносказаниям, ставший сегодня чрезвьиайно модным. Период безвременья, на мой взгляд, лишил советское театральное искусство его главного достояния — непосредственного воздействия на зрительный зал, характерного для русского психологического театра, русской актерской школы. Эпоха застоя развила совершенно противоположную тенденцию — иллюзийную, иносказательную. Эзопов язык, которым долгие годы была полна наша жизнь, почти убил непосредственность контакта восприятия и актера, и зрителя. Теперь нужно снова учиться этому контакту. Поэтому мы должны в нашей театральной школе создать все условия для воспитания актерской неповторимости, способности к личностным затратам, восприятиям и реакциям.

Решению этой глобальной методологической задачи, в конечном итоге, и посвящен главный документ, определяющий стратегию наших действий на многие годы, — «Основные направления перестройки системы театрального образования». Документ этот начинает проводиться в жизнь, мечта становится реальностью.

Б. Г Голубовский

ФУНДАМЕНТ ЗАМЫСЛА — СУДЬБА СПЕКТАКЛЯ

« День, когда на доске приказов около директорского кабинета появляется скромный листочек — распределение ролей в новом спектакле — один из самых волнующих в жизни не только отдельных актеров, но и всего театра. Всего листок бумаги, но в него вложены надежды автора увидеть воплощенными своих героев, раздумья режиссера, определяющего путь театра и, конечно, — актера, для которого новая роль — ступень в жизни, шаг в искусстве — вперед или куда-то в пропасть. А, может быть, топтание на месте? Замысел драматурга режиссер понимает и выражает прежде всего через «авторского человека» (как говорил Вл. И. Немирович-Данченко). Это вол­нующие минуты — знакомство с населяющими пьесу людьми — действующими лицами. Прежде чем распределить роли, режиссер стремится как можно ближе узнать, проникнуть во внутренний мир героев, понять их желания, поступки, угадать особенности характеров, увидеть внешность, придумать отличительные детали их поведения, услышать их голоса. И все это нужно прочитать в тексте пьесы, который ждет, чтобы его оживили, воплотили.

В одном из спектаклей «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта бандита Макка Макхита играл молодой актер — писаный красавец. Многие зрители и особенно зрительницы относились к нему с той же симпатией, что и женщины на сцене — Люси, Дженни, Полли. Обаяние героя подчиняет себе всех! А вот что сам Брехт, не только великий драматург, но и прекрасный профессиональный режиссер, пишет о Макхите в комментариях: «Женщинам он импонирует не красотой, а положением и средствами. Английские рисунки в издании «Оперы нищих» («Опера нищих» (1728) — пьеса Дж. Гея, первоисточник пьесы Б. Брехта.) изображают его приземистым, коренастым, не лишенным достоинства человеком лет сорока, с лысоватой, похожей на редьку головой. Начисто лишенный чувства юмора, он держится чрезвычайно степенно. Солидность Мака проявляется уже в том, что его деловое рвение направлено не столько на ограбление посторонних лиц, сколько на эксплуатацию своих служащих.... Заглядывая в будущее, он видит себя отнюдь не на виселице, а где-нибудь возле уютного и при этом своего собственного пруда, с удочкой в руках»[1].

Можно ли не обратить внимание на эти авторско-режиссерские указания? Конечно, режиссер имеет право на свое видение образа, но мне представляется, что в данном случае мы встречаемся с одним из наиболее ярких примеров нарушения замысла автора, его стиля. Переход из политической, социальной сатиры в стихию «блатной романтики», любование красивой уголовной жизнью, вряд ли совместимо с жесткой манерой Брехта. Внешний облик персонажа имеет большое значение, но не он решает суть образа. Нужно уметь извлечь из текста требования автора.

В начале Великой Отечественной войны на экраны кинотеатров и сцены драматических коллективов вышло огромное количество фильмов и спектаклей, в которых фашистских захватчиков играли самые уродливые актеры, изображающие монстров, дегенератов. Ясно каждому, что такие выродки способны на любые преступления и зверства. Время шло, враг оказался более сильным и опасным, чем его изображали в предвоенных и начала войны «произведениях искусства». Примитивный враг не мог так легко громить советскую армию. Такая трактовка врагов, естественно, принижала и самих представителей победившей (в итоге) армии. В последний период войны на экраны вышел документальный фильм Александра Довженко «Битва за нашу Советскую Украину». Никогда не забыть эмоционального потрясения от кадров немецкой хроники, вмонтированных в фильм. Перед зрителями знаменитый киевский Крещатик, разрушенный почти до основания: обгорелые скелеты домов, телеграфные столбы с повешенными людьми, на груди которых можно прочитать написанные на досках слова:

«комиссар», «еврей». По середине дороги идут четыре немецких танкиста, молодые, здоровые, красивые парни с ослепительными зубами, развевающимися на ветру белокурыми кудрями. Воротники комбинезонов расстегнуты, в дула автоматов, висящих на плечах и на груди, воткнуты ветки сирени. Один из них наигрывает на губной гармошке какую-то популярную песенку, остальные ему подпевают. Молодость, здоровье, радость жизни! И голос диктора за кадром (цитирую прибли­зительно): «Погляди на этих парней: это они сожгли твой дом, это они убили твоего отца, увели в неволю твою сестру»... Такое «распределение ролей» потрясало! Режиссер увидел не немцев-«злодеев», а настоящую жизнь.

Начнем с простого. Кто должен распределять роли? Ясно, что режиссер. Однако режиссеру в труппе (и вне ее) предъявляются обвинения в непонимании автора (это еще ничего!), предвзятости и, глав­ное, в субъективизме, как будто в искусстве может быть объективность. Режиссерское «вижу» и «не вижу» становится предметом насмешек и серьезного осуждения. Я думаю, критикующие признают только одну объективность — свою личную. Но ведь она субъективна так же, как и режиссерская. Вспоминаю афоризм польского сатирика Ежи Леца: «Эта женщина считает, что существуют два мнения — ее и неправильное». Поэтому условимся сразу: да, РЕЖИССЕРСКОЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ СУБЪЕКТИВНО, только таким оно и может быть, только в субъективности таится глубина и оригинальность замысла, успех будущего спектакля. А от поражений и, тем более, ошибок, никто не застрахован.

Когда режиссер еще не приступил к репетициям, когда он только приступил к разработке экспликации, он остается один на один с пьесой. Это самые счастливые дни режиссерского труда. Он чувствует себя раскрепощенным до предела: он может дать играть короля Лира М. Горбачеву, а неуправляемого купца Хльшова («Горячее сердце» А. Островского) Григорию Распутину, может представить себе в «Бедных людях» Ф. Достоевского в главных ролях Веру Комиссаржевскую и Чарли Чаплина. Для понимания направленности, масштаба образа необходим образный жизненный прототип. Режиссер проделывает работу по ИДЕАЛЬНОМУ РАСПРЕДЕЛЕНИЮ ЮЛЕЙ, то есть включает в список людей, не имеющих никакого отношения к театру.

Особенно такой эксперимент полезен для студентов режиссерского факультета — это развивает фантазию, учит мыслить масштабно.

Например, студент X. в список действующих лиц «На дне» своей курсовой работой «назначил» на Луку — Н. Хрущева, на Ваську Пепла — С. Есенина, на Актера — Ю. Любимова, на Барона — Николая II Романова, на Сатина — М. Мусоргского и т. д. И к каждому назначению он приложил мотивировку, объясняющую свой выбор. Роли можно «поручать» литературным героям, персонажам из произведений живописи и скульптуры, но лучше всего — из жизни. Только нельзя при таком ходе мелочиться и приглашать актеров из соседнего театра. Тогда теряется возможность ощутить перспективу человеко-роли. Такое направление мысли режиссера не имеет ничего общего с типажностью. Не случайно в кино стали снимать драматургов, режиссеров, писателей, то есть индивидуальности. Трудно сравнивать принцип распределения в театре и кинематографе. Нам, театралам, трудно соревноваться в возможностях приглашения таких личностей. Поэтому в кинемато­графе говорят о выборе актера — из огромного количества претендентов всех стран и народов, а в театре — о распределении ролей среди имеющихся актеров. Мы ограничены в своих возможностях штатом, коллективом и обязаны видеть в каждом актере его способности, зачастую скрытые, помочь актеру найти свое индивидуальное место в репертуаре.

Кинематографисты утверждают, что в идеале для каждого нового фильма мыслится новый, неведомый зрителю исполнитель. Ну, что ж, мы можем только позавидовать «киношникам.» Режиссер Глеб Панфилов предполагал для фильма «Васса Железнова» такой ход: «Наверное, Рашель прекрасно могла бы сыграть молодая Белла Ахмадулина. В ее облике есть тот же сплав человеческих качеств, который для этой роли нужен — талантливость, восторженность, проницательность, незащищенность, сила, слабость, хрупкость, возвышенность идеализма».

Александр Довженко говорил: «Мой актер должен быть похожим на неактеров». Кстати, сам Довженко пригласил на центральную роль в «Поэму о море» М. Царева — уж такого «театрального актера», какой редко встречается на современной сцене. В событийном для киноискусства фильме «Андрей Рублев» всем запомнился эпизод «летающего мужика», которого сыграл — нет, это слово не подходит для данного случая — прожил один из талантливейших и своеобразных поэтов — Николай Глазков. Конечно, режиссер А. Тарковский поручил ему эту роль неспроста — поэт и в жизни был как в полете, он взлетал в воздух на удивление всем и самому себе и в фильме, и в жизни: «Лето....! Летю! Летю-ю-ю!» — реплика стала знаменитой и многозначной. Режиссер В. Строева рассказьюает, как Глазков снимался в роли Достоевского: «Медленный наезд на глаза Достоевского... это был очень длинный наезд — то, что вряд ли мог выдержать профессиональный актер... Глазков пронес в своих глазах такую глубину мыслей и чувств, что те, кто видел его на экране, до сих пор не могут об этом забыть...». Один известный актер Театра им. Вахтангова сказал о дебютирующих актерах-писателях: «Они играют не по-нашему, но это, наверное, намного лучше того, что делаем мы». Режиссер Алексей Герман расска- зывает о боях, разыгравшихся из-за его решения снимать в роли Лопатина в фильме «Двадцать дней без войны» Юрия Никулина, против которого дружно возражали все инстанции, управляющие киноискусством. То же происходило и с назначением Р. Быкова в фильме того же Германа «Проверки на дорогах», несмотря на поддержку автора, Константина Симонова. Режиссер выстоял и победил.

Да, режиссерское «вижу» решает многое, причем — главное. Когда Немирович-Данченко предполагал дать В. Качалову сыграть роль Тартюфа, то можно было заранее сказать, что получился бы интереснейший, новаторский спектакль. Можно привести пример обратный: М. Ленин, актер Малого театра, страдал, видя, как неверно трактуют роль Отелло: «Как можно забывать, что Отелло — генерал!» Так и играл — генеральский чин. И больше ничего.

Роль Максима в знаменитой кинотрилогии режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг решили поручить С. Михоэлсу, сделав ставку на образ «коммивояжера революции». Когда его кандидатуру решительно отвергли, то выплыла фигура Э. Гарина и только потом начал сниматься Б. Чирков, случайно попавший в поле зрения постановщиков, когда он пел под гитару какой-то жестокий романс. Об этом рассказал Л. Трауберг[2]. Вс. Мейерхольд в трагически несостоявшемся спектакле «Одна жизнь» (по роману «Как закалялась сталь») роль Павла Корчагина сначала поручил Э. Гарину и позже передал ее Е. Самойлову — белозубому, голубоглазому, ослепительно улыбающемуся герою кинокомедий, правда, снявшемуся у Довженко в героической роли Щорса. Интересно, как столь разные мастера искали «неофициальное» решение образа положительного героя и не могли пробить стену запрети­тельства и соцреализма. Примеры, не требующие комментариев.

Одно время режиссер Вс. Пудовкин мечтал поставить в театре «Ромео и Джульетту» и решил пригласить на роль Ромео Бориса Ливанова: «Борис появится у меня из-за кулис, — фантазировал он, — держа за ножку целого жареного гуся. Во время монолога он этого гуся съедает. Ромео человек Возрождения, человек неуемных страстей. У Ливанова всего много: лица, глаз, голоса, тела, рук, ног», — так вспоминает писатель А. Мариенгоф. Что ж, трактовка неожиданная, но, на мой взгляд, оправданная.

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

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

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

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

«— Не в том дело, хватит ли у него генеральской значительности. А дело, Шура, в том, что у Папанова лицо старого солдата, — отвечал Симонов, хорошо знавший «фронтовую фактуру». — Не знаю его биографии, но даю руку на отсечение, что он был на фронте и хлебнул солдатского лиха». Так же интересно прочитать письмо К. Симонова, опубликованное в «Неделе»: «Возможно, я заблуждаюсь, но переубедить себя не могу. Сафонова, главного героя пьесы «Русские люди», во многих театрах играли хорошие актеры, а во МХАТе такой замечательный, как Добронравов. И все-таки такого Сафонова, какого я видел сам, не сыграл никто. Его играли актеры, а в моем самоощущении его должны были играть характерные герои. Я огрубляю это понятие, но Вам ясно, о чем идет речь... Я совсем по-другому представляю себе Сафонова, чем его играли. Во МХАТе, например, Грибов замечательно играл Глобу, мне, несмотря на это, все время виделся в нем Сафонов»[3].

Вот пример последних дет. Классическое произведение сатирической литературы — «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова — экранизировал режиссер Василий Пичул под многозначительным названием «Мечты идиота». Действовал принцип: «Все наоборот». Сына турец­кого поданного, обаятельного умницу Остапа Бендера играет эстрадный певец Сергей Крылов, необъятной комплекции и слишком «объ-ятного» интеллекта, выражение лица которого напоминает частушку: «выражает на лице, что сидит он на крыльце». Блестящий актер с нео­тразимым мужским обаянием Станислав Любшин в роли... Паниковс-кого напоминает генерала Хлудова из булгаковского «Бега». Его талант — да на другую роль! Люмпена Шуру Балаганову, самого примитивного из детей лейтенанта Шмидта, играет Евгений Дворжецкий, актер острого характерного рисунка, интеллектуал и циник. Таким образом, люди, которые должны поверить хоть в какое-то родство этой компании с лейтенантом Шмидтом, выглядят полными идиотами. Журналист Э. Графов в рецензии-фельетоне на фильм вносит предложение: «Вполне представляю «Трех мушкетеров», где роль благородного Атоса будет играть исключительно Юрий Никулин, могучего Портоса, конечно, Вицын, красавчика Арамиса никто другой как Моргунов... а кардинала Решилье, естественно, Савелий Крамаров». Все верно, для этого нужно лишь переменить жанр и написать: пародия. Тогда все возможно. Но мы говорим о другом.

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

На моей памяти три Ромео: М. Астангов в Театре Революции (режиссер А. Попов), рядом с ним В. Сошальский в Ленинградском ТЮЗе, красивый до невозможности, и Ю. Кротенко (МТЮЗ), как говорится, «рядовой товарищ с обыкновенным лицом». Режиссура юношеского театра хотела убедить юных зрителей в том, что и он может любить по-настоящему, идти на смерть ради любимой. Посмотрите на фотографию А. Коонен — комиссара в «Оптимистической трагедии» (Камерный театр, режиссер А. Таиров). Кожаная тужурка не может скрыть классического силуэта героини греческой трагедии.

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

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

Серьезные помехи возникают при работе над очень известными произведениями, особенно классическими, когда нужно освободиться от привычных представлений о литературном герое. «Я всю жизнь представляла себе Анну Каренину совершенно иной!» С таким доводом ничего поделать нельзя. Как радостно бьио слышать Александру Лазареву (Театр им. Маяковского) отзывы о его исполнении Сервантеса в мюзикле «Человек из Ламанчи», что он как бы сошел с гравюры Г. Доре! Но важно ли, что у Тиля — Н. Караченцова не такой цвет волос, как в романе Де-Костера? Наверное, можно простить такое разночтение, ибо в данном случае актер уловил мысли Тиля, его грусть, горечь и озорство. Важно ли внешнее соответствие авторскому описанию или важнее проникнуть во внутренний мир героя, угадать движение его души. Разве не бывает случаев взаимного обогащения как, например, в исполнении О. Борисовым в БДТ Григория Мелехова в «Тихом Доне».

Не всегда в театре находится нужный исполнитель, соответствующий идеальному представлению режиссера о герое. Как быть в таком случае? Хочу ставить «Макбета», а в коллективе нет Макбета, и даже исполнительницы леди Макбет, тоже немаловажной роли. Нет Катерины в «Грозе» и т. д. Тогда встает вопрос о мужестве режиссера, не идущего на компромисс. В ЗО-х годах Немирович-Данченко привез из США новую пьесу С. Тредуэлл «Машиналь» и пригласил на главную роль Алису Коонен из Камерного театра, будучи убежденным в том, что только она может воплотить трагический накал образа. Но Коонен не дала согласия, и тогда Немирович отдал пьесу в Камерный театр.

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

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

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

Ирония Пушкина в «Онегине» в том, что юнец внушал девушке, что «мечтам и годам нет возврата»... Когда же он повзрослел и полюбил, то наступила трагедия. Дурная оперная традиция восприятия Онегина как пожилого барина, уставшего от жизни, снимала романтическую иронию поэта. Онегин — не Арбенин.

Г. Товстоногов выиграл горьковских «Варваров», выдвинув в роли Монаховой юную тогда Т. Доронину.

Та же возрастная проблема в современной пьесе не менее значительна. Возраст героев «Берега» Ю. Бондарева натолкнул на разделение ролей на две части: прошедший войну писатель Никитин и молодой юноша лейтенант Никитин, девушка Эмма и госпожа Эмма Герберт — они встречаются на сцене как воспоминание о прошлом. Подумайте, как был бы смешон мужчина зрелого возраста, смущающийся девушки Эммы, пришедшей к нему в постель, да и тридцатилетняя Эмма, ложащаяся с юным лейтенантом, а особенно не с юным, произвела бы на юношу Никитина и на зрителей совсем иное впечатление, чем чистая девушка, полюбившая впервые в жизни. Молодого можно сделать старым — парик, грим и т. д., хотя вряд ли это стало бы убедительным. Но старого молодым — никогда! Возраст дает свою коррективу поступкам. То, что простительно юноше, непростительно взрослому человеку.

У немецкого драматурга Франца Креца в пьесе «Дальнейшие перспективы» есть указание в перечне действующих лиц: «Она, безусловно женщина в возрасте — на следующий день ей предстоит переезд в дом престарелых. Однако не следует поручать эту роль старой и немощной актрисе, хотя это, казалось бы, само собой напрашивается. Я придерживаюсь такого мнения: чем моложавее, несмотря на возраст, будет актриса, исполняющая эту роль, — она должна быть полной энергии и жизненных сил, — тем трагичнее окажется финал пьесы, обнажающий безысходность старости».

Бывает наоборот. Повесть «Час пик» Ставинского посвящена герою, отмечающему пятидесятилетие. Он достиг высокого положения — в архитектурных кругах его имя произносится с уважением, у него жена, взрослая дочь, постоянная любовница. И вот на рубеже, переходе в иную возрастную категорию, он узнает, что болен смертельной болезнью. Беда не приходит одна: выясняется, что его последние работы устарели, жена ушла к другу, вернувшемуся после многих лет заключения, любовница, которой надоела ее «временная роль», выходит замуж, дочь, все знающая о двойной жизни отца, презирает его. Все кончено, нужно начинать все сначала. Ю. Любимов, поставивший инсценировку повести, понятие «час пик» трактовал, как жизненную «замотку», постоянное беличье колесо, в котором вертятся все дейст-' вующие лица и поручил все роли молодым актерам. Но для молодого человека 25-30 лет развод с женой, уход с работы не могут быть трагическими, вся их жизнь впереди. «Омоложение» превратило психологическую драму в комедию. Повторяю, это мое личное мнение.

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

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

Опасны старые штампы. Особенно это относится к классике. Пожилые актеры ждут классическую пьесу: «Вот, наконец-то, мы поиграем!» Какое роковое заблуждение! Сколько лет Барону в «На дне»? 33 года. Возраст Иисуса Христа. А во всех театрах вместо барона играют Качалова в зените славы, забывая, что он впервые сыграл эту роль очень молодым человеком. Между прочим, Вассе Железновой 43 года, она еще «при своем интересе». Леди Мильфорд — любовница герцога. Ну, станет ли всесильный герцог жить с уже стареющей женщиной, хоть и сохраняющей «следы былой красоты»? Да и отказ жениться на ней Фердинанда становится понятным — зачем ему связывать жизнь с «бальзаковской» (в лучшем случае) дамой? И героизма в его отказе нет. Матрена — жена Курослепова — в «Горячем сердце» должна быть молодой женщиной. Зачем богатому пожилому купцу, имеющему капитал, жениться на пожилой женщине? Но по театральной традиции (или по штампу) на роль назначают характерную возрастную актрису, забывая, что она должна быть соперницей Параши, ревнующей ее к Наркису.

В «Ромео и Джульетте» часто Париса играют богатым старцем, и в отказе от него Джульетты нет подвига — кому хочется выходить замуж за старика! А Кормилица называет Париса «золотым», он не только богат, но и прекрасен, любит Джульетту, только очень уж старомоден, добивается ее руки через родителей! В таком варианте понятна верность Джульетты своему возлюбленному.

У Островского нарушение его ремарок при описании персонажей влечет за собой нарушение логики и авторского замысла. Вернемся к «Последней жертве». Существует жестокая логика падения Дульчина; он по-настоящему любит (впрочем, может ли он любить по-настоящему?) прелестную Юлию, но вынужден отказаться от нее ради денег Ирины Лавровны, находящейся на пороге «выхода» в старые девы. Это первый компромисс. Потерпев крах в своих планах с Ириной, он идет на последний шанс: женится на звероподобной, потерявшей человеческий облик, но очень богатой купчихе Пивокуровой. Когда в фильме того же названия Юлия (артистка, играющая ее роль) гораздо старше очаровательной Ирины Лавровны, то нарушается смысл — падение Дульчина. Когда же в спектакле Театра им. Моссовета Флора Федулыча играл один из моих любимых актеров Л. Марков — мужчина в самом соку, лет около пятидесяти, с великолепной спортивной фигурой, тонкой талией, широченными плечами, с буйной шевелюрой, чуть тронутой сединой, с горящими глазами, безумно влюбленный в Юлию, то он покорял всех женщин в зрительном зале: «Вот повезло!» Правда, у него был «недостаток»: он очень богат, но это можно перенести. То, что Юлия выходила замуж за красавца и богача, так преданно любящего ее, никак не выглядело последней жертвой.

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

Да, когда распределение ролей интересно и неожиданно, ему приходится прорываться через многие препятствия. Б. Львов-Анохин рассказывал: «Когда я начал ставить «Антигону» Ануя в Театре им. Станиславского, от распределения ролей ахнула вся Москва, и в театре оно вызвало целую бурю. Меня называли сумасшедшим. Но я стоял на своем: Креон — Е. Леонов, Антигона — Никищихина.» И объяснял: «Мне представлялось, что все это может быть переведено на язык жизненный и даже житейский, и неважно, что действие происходит во дворце, такая ситуация может быть в любой самой заурядной квартире... В спектакле, в сущности, решался спор юношеского максимализма и житейского здравого смысла.» Львов-Анохин смело разрушил штамп амплуа актера Леонова и положил начало появлению нового штампа — антиштампа. Он вдвойне назойлив. Да, в «Антигоне» обаяние Леонова, сочность его пребывания на сцене точно легли на мысль режиссера.

Мне могут привести к качестве примеров находки и просчеты великого мастера Мейерхольда. Его выбор на роли почти всегда был спорен и субъективен. Так, одним из вариантов на роль Годунова был И. Ильинский. Мастер говорил, что он руководствуется принципом — чем актер обогатит роль и чем роль обогатит актера. Иногда попадание было удивительно точным, как говорится, «в яблочко»: Г. Мичурин — Молчалин, огромный, тяжеловесный, мощный, красивый бычьей, буй Долиной красотой, величественный, с чувством собственного достоинства — загляденье! Он куда эффектнее Чацкого. Иногда мастер был излишне субъективен, что тоже должны учитывать молодые режиссеры. Драматург А. Файко, разочарованный тем, что в его новой пьесе «Учитель Бубус» вместо М. Бабановой, для которой он предназначал роль Стефки, ее получила 3. Райх, писал: «Удача «Оптимистической трагедии» в том, что она не попала к Мейерхольду — роль комиссара играла бы 3. Райх».

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

Актер ждет свою роль, свою мечту. Святая обязанность режиссера — помочь ему в осуществлении его мечты и понимании ее реальности. Старейший режиссер и актер российской провинции Н. Соболыциков-Самарин, знаток театрального дела изнутри, говорил: «Если ты хочешь погубить актера, дай ему сыграть то, что он просит». Зло, но справедливо. Не всегда актер, особенно актриса, обладают способностью посмотреть на себя со стороны, понять свои возможности. Правда, иногда можно жестоко поплатиться за желание помочь избежать ошибки и за твердость в своих позициях. Н. Акимов абсолютно серьезно (или с присушим ему черным юмором) заметил: «Если ты не дашь актеру сыграть роль Гамлета, то он с удовольствием сыграет роль твоего могильщика».

Режиссер всегда мечтает открыть актера. В этом его истинное счастье. Так когда-то А. Дикий на роль Катерины Измайловой в лес-ковский инсценировке назначил Любу Горячих, «михрютку», как ласково назвал ее мастер, а изящному Георгию Менглету поручил роль самца Сергея. И оба блестяще сыграли. Режиссер бросает актера из крайности в крайность, не боясь идти на эксперимент. Ему только нужно быть очень осторожным, чтобы не разрушить индивидуальные черты актера, а воспользоваться ими для создания образа (так формулирует П. А. Марков). «Нужно строго отличать то, что входит в органические

свойства актерской индивидуальности, от нарочитого использования внешних приемов. Личный штамп актера, его узнаваемость сквозь образ тесно связаны с представлением зрителя о любимом актере». Решение психологического, внутреннего образа актера предопределяет и обуславливает «внешний» образ. Перевоплощение актера возможно до актерской черты и далеко не всегда восхищенные слова: «я его не узнал» являются похвалой для настоящего артиста. Найти внешние характерные черты важно не для того, чтобы зритель во что бы то ни стало не узнал актера, а для того, чтобы он увидел в создаваемом образе характерные внешние черты данного человека, данной среды, эпохи.

Ю. Завадский выращивал (и вырастил!) актера Н. Мордвинова: после остро-психологического рисунка садиста поручика Соболевского в «Простой вещи» Б. Лавренева Мордвинов сыграл буфонную роль алкоголика и подонка Аполлона Мурзавецкого в «Волках и овцах», после картинно-эффектного Ричарда в «Ученике дьявола» Б. Шоу трагическую роль Тиграна в одноименной трагедии. А дальше — Отелло и кавалер в «Трактирщице» Годьдони, Арбенин и старый рабочий-сталевар в «Ленинградском проспекте» И. Штока. То же можно сказать и о других актерах, с которыми Завадский прошел долгий путь в искусстве, — В. Марецкой, Р. Плятте и других замечательных мастерах.

Актер мечтает о роли. С. Михоэлс с горечью говорил: «Я поверил обещанию Алексея Михайловича Грановского (бывший руководитель Еврейского театра в Москве. — Б. Г.), который мне к десятилетию (юбилей ГОСЕТа. — Б. Г.) обещал роль Гамлета... Но мое время для исполнения Гамлета уже прошло, я повзрослел и дорос до Лира». Сыгранный им Лир стал театральным событием, а вот Ричарда III Михоэлс не выпустил, не успел! Многие мастера театра мечтали о постановке «Заката» И. Бабеля, этой шекспировской пьесы, как назвал ее Шкловский. Удалось это сделать лишь в 90-х годах. Михоэлс предложил поставить «Закат» А. Дикому, и должен был репетировать самого Менде­ля Крика. А мечтал он сыграть Беню Крика. Кстати, так же думал и автор. «Закат» в те годы так и не поставили.

Популярнейший актер театра и кино Олег Янковский ошеломил своих поклонников заявлением о мечте сыграть в фильме «Анна Каренина» Каренина. Неожиданно? Послушаем самого актера: «По книге Каренину пятьдесят с небольшим. Совсем другого класса мужчина. Зануды, как был представлен нам, заметьте, в хорошем исполнении Гриценко, одного из любимейших моих актеров, бьпъ не должно. Уйти от такого, извините, к хорошему, красивому, молодому — в чем тогда проблема? Нет. Каренин, Анна, Вронский. Это все должны быть хорошие, красивые, достойные люди. Просто так сложилось —трагическая любовь. Для всех троих. И чем прекраснее будет Каренин, тем трагичнее ситуация». Интересный режиссерский замысел, воплощенный в неожиданном распределении ролей.

Список таких неосуществленных замыслов актеров можно продолжить до бесконечности: бытовой актер В. Меркурьев мечтал об Отелло. Может быть, мы увидели бы совсем иного Отелло и иного Мер­курьева! О. Абдулов — о Фальстафе и Гобсеке. Даже жена самого Станиславского чудесная актриса Лилина, о которой многие знающие люди говорили, что она одна из выдающихся актрис Художественного театра, думала о царице Ирине в «Царе Федоре», Саше в «Иванове», Дорине в «Тартюфе».

Многие актеры мечтают играть, обязательно, главные роли. О таких говорят, что в «Хижине дяди Тома» они хотят сыграть только Хижину — ведь она упомянута на первом месте.

К счастью, роли шпионов, бюрократов, взяточников перестали поручать в большинстве случаев самым непривлекательным по внешним данным актерам. Ведь в жизни все наоборот: рядом с вами приятный, милый человек, на поверку оказывающийся «отрицательным персонажем». В жизни это страшнее, чем на сцене.

Штампованное распределение ролей по амплуа, по положению актера в театре, тянет за собой шлейф привычных ассоциаций. И распределение проходит легко и быстро: ясно, какой актер пойдет на какую роль.

А потом, уже на премьере, спохватываются: как же все неинтересно, какая искусственная расстановка сил, не имеющая никакого отношения к жизни. За актером закрепляется амплуа, отделаться от которого чрезвычайно сложно. Так, замечательный актер И. Ильинский долгие годы был в плену очень сложного и важного, но все же для актера ставшего однообразным жанра комедии. Режиссер Э. Рязанов, снявший когда-то актера в роли бюрократа Огурцова в «Карна­вальной ночи», прошедшей с огромным успехом, причем одной из главных причин успеха был Ильинский — Огурцов, не побоялся поручить ему роль фельдмаршала Кутузова в «Гусарской балладе». Первое появление на экране Кутузова встречалось дружным смехом зрителей. Развитие действия примиряло зрителей с непривычном обликом любимого актера и заставляло верить в подлинность образа. Все же фильм музыкальный, комедийный, Кутузов не нес такой уж большой идейной нагрузки. Но режиссер Е. Симонов в своей поставленной им в Малом театре пьесе «Джон Рид» поручил роль В. И. Ленина... тому же Ильинскому. Я смотрел генеральную репетицию. Пресса о спектакле почти не писала, хотя случай произошел исторический. Ленина встретили громовой овацией (как и полагалось в те годы) и... оглушительным хохотом. Эксперимент провалился с треском. Больше Ильинский в роли вождя не появлялся.

К чести И. Ильинского и режиссера Б. Равенских необходимо сказать, что они блистательно опровергли дурную традицию амплуа. Редко встречались в Малом театре такие удачи, как роли Акима («Власть тьмы» Л. Толстого) и самого Льва Николаевича в пьесе И. Друце «Возвращение на круги своя». Образы, созданные актером, поражают масштабностью, глубиной, драматическим напряжением, скульптурной выразительностью. Мастерство высшего класса. Актер был на подступах к трагедии.

Нечто подобное произошло с Б. Чирковым после роли Максима в кинотрилогии. Максим стал неким символом революции, идеальным воплощением социального героя. Чиркову «не доверяли» отрицательные роли, а ему надоели сверхположительные персонажи, он рвался к новым образам. Наконец, режиссер Л. Луков предложил ему сыграть батьку Махно, но стал сниматься он только после разрешения «сверху», как принято было говорить в те годы, подразумевая консультации с Кремлем, с «хозяином».

Излюбленный ход режиссера — распределение ролей по принципу контраста. Часто новое качество актера обогащает и исполнителя и спектакль. Первым спектаклем, который я выпускал в МТЮЗе был «О чем рассказали волшебники» В. Коростылева, парафраз на тему доброго доктора Айболита, злого разбойника Бармалея и т. д. Спектакль задумывался как молодежный и ставили его молодые актеры: Р. Быков, Е. Васильев и В. Горелов. Они вложили много выдумки в свою работу, но худсовет ее не принял. Не имеет смысла сейчас выяснять, кто был прав, кто виноват, но мне пришлось выпускать спектакль, чтобы не погибла во многом талантливая работа молодых режиссеров. Начать пришлось с перераспределения ролей — наипротивнейший вариант! Бармалея играл актер, своими внешними данными напоминавший молодого Б. Ливанова, но не талантом и мастерством!

Он разговаривал громовым голосом, шумел, поднимал за шиворот актеров с легкостью пушинок, в общем был злодейским злодеем. Мне показалось, что это неверно. Детей не надо пугать, им нужно показать существо зла, а потом высмеять его. Роль Бармалея передали Р. Быкову. Он сразу написал заявление об уходе, считая, что я издеваюсь над ним. Все же ему пришлось покориться новому главному режиссеру, но репетиции шли мучительно. Неутомимый и блестящий импровизатор Ролан придумывал всяческие способы, чтобы пойти по пути снятого с роли актера: говорил басом, надел толщинки, даже встал на ходули, но, несмотря на все усилия, Ливанова из него не получалось и роль категорически не шла. И вот однажды, после очередного столкновения, Ролан разозлился и сжался в комочек. Все присутствующие на репетиции зааплодировали — образ найден! Бармалей стал сгустком вредности и ничего не мог сделать с хорошими людьми. Как он ни старался, ни суетился, все напрасно — он становился еще смешнее и беспомощнее. Роль Бармалея стала одной из лучших ролей Быкова не только в МТЮЗе, но и перешла в фильм «Айболит 66», сделанный по мотивам спектакля.

В распределении «наоборот» есть своя опасность — антиштамп становится штампом, быстро устаревающим. Неожиданное назначение на драматическую роль в первый раз ошеломляет, а затем начинает раздражать,

При постановке «Комедии ошибок» Шекспира каждый раз возникает спор: должен ли роли Антифолов и Дромио играть один и тот же актер или разные исполнители? Все зависит от режиссера. Бывали удачи в обоих решениях. В пьесе Эдена фон Хорвата «Дон Жуан возвращается с войны» действуют один Дон Жуан и тридцать пять женщин. «Эти тридцать пять не только могут, но и должны быть представлены возможно меньшим числом исполнительниц, так что почти каждой придется принять на себя по нескольку ролей. Это обусловлено не столько оглядкой на пригодность пьесы для постановки, сколько старой истиной: в жизни не найти тридцати пяти разных женщин, их гораздо меньше. Основные женские типы все время повторяются, а потому и на сцене должны быть лишь представительницы таких типов»[4], — писал драматург.

В «Декамероне» десять новелл, в которых в общей сложности не менее пятидесяти ролей. Играют же десять актеров — условие, заданное автором Джовашш Боккаччо несколько столетий тому назад. Актеры перевоплощаются на глазах зрителей в разных действующих лиц. Это открытый прием. Иногда поручением нескольких ролей одному и тому же актеру режиссер подчеркивает внутреннее единство персонажей. В пьесе А. Володина «Назначение» роли Куропеева и Муравеева играет один актер: ничего не меняется, несмотря на разные фамилии суть персонажа одна и та же. В легендарном спектакле «Ревизор», поставленном И. Терентьевым в 20-х годах в Ленинграде жандарма и Хлестакова играл один и тот же актер. Хлестаков появлялся как настоящий ревизор. И в этом был острый смысл.

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

Первый урок — нет актера на Демона или актрисы на боярыню Морозова, — не ставь этюд. Речь идет не о точном совпадении внешних физических данных. Режиссер должен уже к этюду по картине подходить как к работе над настоящим спектаклем.

Работа над этюдом по картине — первая закалка «в бою» режиссера. От нее пойдет дальнейшая работа в профессиональном театре. Со студенческих лет режиссером должны двигать только интересы этюда, отрывка — спектакля.

Страдания режиссера при распределении ролей неописуемы. Он находится между Сциллой художественности и Харибдой внутренней жизни театра. Основа спокойной деятельности театра при всей сложности проста до неприличия: должны играть все. Тогда будет спокойствие. А. Дикий говорил: «актеры должны все время учить чужие слова, чтобы не успевать произносить свои.» В современных условиях такую задачу решить практически невозможно. При нынешнем состоянии коллективов, даже самых молодых, обеспечить настоящими ролями всех актеров и актрис, большинство которых вышло из недр смотров творческой молодежи много лет назад, потерявших бы­лые профессиональные данные, не нашедших перехода на иные амплуа, как, например, бывшие травести, и в конце концов элементарно бездарных, попавших в театр «по звонку», не сможет никто. К тому же нужно учесть появление нового по форме репертуара — мюзиклов, спектаклей с большим количеством пластических и вокальных решений. Обратимся вновь к мудрости Вл. И. Немировича-Данченко, в 1941 году написавшего режиссеру МХАТа, его заместителю по художественной части В. Г. Сахновскому: «Четыре спектакля, кое-где даже с дублерами, и все же большая часть труппы не загружена. Не значит ли это, что просто труппа чересчур, ненужно велика? Да и разве есть сомнения, что в этой громадной труппе много несомненно хороших, но и несомненно мало нужных актеров? То есть не могущих ответить в ведущих ролях на те высокие требования, которые предъявляются Художественному театру. Но расстаться с ними жалко — и у них есть хорошая работа в театре, да и сами они предпочтут или ждать или... требовать. Сделайте список этой «большой» части труппы, не занятой в четырех постановках, и вглядитесь внимательно, точно ли все они заслуживают того, чтобы ради них театр шел на художественный компромисс»[5]. Позиция великого художника жива по сей день.

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

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

Начинание руководителя ленинградского Театра им. В. Комиссар-жевской Р. Агимирзяна выглядело очень смело: играть спектакли только в премьерном составе. Однажды я пошел к нему в театр на «Царя Федора», о котором слышал много хорошего. Предварительно я не запасся билетом, но все же обиделся на администратора, отказавшего меня принять, ссылаясь на отсутствие мест, достойных меня и т. д. Я настаивал, говоря, что скоро уезжаю. Наконец, негостеприимный ад­министратор смилостивился и предоставил мне прекрасное место. Когда начался спектакль, я понял, что администратор по-настоящему болеет за свой театр. В этот вечер вместо В. Особика — царя Федора — играл (не знаю, случайно или «планово введенный») актер, имя которого не хочу обнародовать. Играл слабо, неинтересно. Был раскрыт лишь сюжет (достаточно знакомый мне), но не глубинные замыслы театра. Через некоторое время я еще раз пошел на «Федора», когда играл Особик. Я увидел прекрасный спектакль с выдающимся исполнителем главной роли. Так когда же обманули зрителя? Может быть, честнее было бы отменить спектакль? Производственные «предлагаемые обстоятельства» — необходимость параллельных репетиций, учет занятости актеров, процент загрузки — дамоклов меч над головами руководства, заставляют режиссеров, особенно главных, идти на бесконечные компромиссы, хотя эти показатели не отражают истинное положение дел в театре.

Часто молодого режиссера, приходящего в театр ставить диплом или на постоянную работу встречают уже готовым распределением, составленным дирекцией, исходящей из своих интересов. Режиссеру навязывают деление на «ведущих» и «подающих надежды» и «молодежь», обреченную на долгое ожидание работы. Возможность распределить роли неожиданно, экспериментально, исходя из смелого режиссерского замысла, а не ради фокуса или эпатажа, реальна лишь в кол­лективе морально здоровом, свободном от склок. Н. Акимов в статье-фельетоне «Худрук шестнадцатый» зло и с болью пишет: «Опытным старым членам труппы уже было ясно, что ничего не произойдет, что силы в труппе расставлены так, что они не позволят ничему произойти, что ведущий актер Икс, работы которого никому в труппе не нравятся, не позволит обойти себя ролью, иначе он сколотит такую оппозицию, от которой «шестнадцатому» станет жарко... Известная актриса Игрек, прославившаяся тридцать лет тому назад исполнением роли Джульетты, находится в постоянном конфликте с каждым руководителем, не видящим ее в молодых ролях. Ей можно намекнуть, что роль комсомолки в новой пьесе поручена молодой актрисе, а это по праву ее роль, она включится в военные действия. А те полтора десятка плохих актеров, которых систематически не занимает в репертуаре ни одно руководство, они хорошо знают, что позиция недовольного прочнее и вернее всякой другой»[6].

Как роман, или, может быть, детектив, читаются протоколы Ре-пертуарно-художественной коллегии МХАТ, опубликованные в книге П. Маркова «В Художественном театре». Поражает выступление Н. Литовцевой и В. Станицына, режиссеров театра, которые «... указывают на недопустимое положение с распределением ролей, существующее в театре, когда режиссеры не привлекаются к распределе­нию»[7]. Вот уж чего нельзя было ожидать от МХАТа!

Трудно рассмотреть все вопросы, возникающие в связи с поднятой нами темой. Бывают и неожиданности как, например, приглашение на роль совершенно новых людей. Так, в театре им. Станиславского играет известный музыкант П. Мамонов. В кинематографе С. Эйзенштейн хотел снимать в «Иване Грозном» Г. Уланову в роли царицы Анастасии. Балерина Савельева сыграла Наташу Ростову в фильме Бондарчука «Война и мир». Часто в распределение вмешивается драматург, говоря, что он пишет «на актера».

Мне всегда кажется, что в большинстве случаев драматург пишет «на штамп актера», вспоминая его (или ее) удачи и пользуясь привыч-ми для актера красками. Актер петербургского Александрийского театра А. Нильский в своей «Закулисной хронике» рассказывает об ошибках, допускаемых драматургами при распределении ролей в своих пьесах: «Пристрастие, обусловленное мягкостью его (А. Н. Островского. — Б. Г.), сердца, часто мешало успеху лучших его пьес... Актер Бурдин пользовался таким расположением Островского, что на петербургской сцене почти все новые произведения Александра Николаевича впервые шли по желанию автора непременно в его бенефис, причем лучшие в них роли беспощадно гибли от игры самого бенефицианта. Иногда драматург осознавал артистическую несостоятельность своего друга, но не имел силы воли и характера отказать ему в своем расположении»[8].

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

С этой точки зрения необычайно интересна книга Н. Пушкина «Гамлет — Качалов». Она читается, с одной стороны, как решенная с новой точки зрения история режиссуры, с другой — как социальная история смены стилей и театральной эстетики. Причем книга Чушкина на конкретном материале отвечает на затронутую нами проблему распределения ролей. Именно поэтому мы решили дать рассказ о том, как менялись исполнители заглавной роли великой шекспировской трагедии, отражая изменение исторических «предлагаемых обстоятельств», а с ними и изменения типа актера. Роли распределяет в р е -м я. Гамлет — А. Моисеи в скромной студенческой куртке, живший на берлинской улице, в берлинской квартире; М. Чехов — «рыцарь идеализма», духовное начало, борющееся с силами зла; на смену мистери-альным Гамлетам В. Качалова и М. Чехова в Театре им. Вахтангова появился парадоксально новый (по-моему, талантливый, но как бы преждевременный) грубый весельчак с толстыми ляжками, озорник с твердо поставленной целью. Вместо внутренних колебаний и сомнений — умеренная расчетливость и действенность. Театралы тогда шутили, что, как говорят, каждый комик мечтает сыграть Гамлета и один — А. Горюнов — все же дорвался!

Пожизненный роман В. С. Мейерхольда с «Гамлетом» прошел многие стадии развития. Среди кандидатов у мастера мелькали имена А. Закушняка, известного чтеца, старого романтика А. Мгеброва. Затем он склонился к «здоровому, солнечному» И. Ильинскому. «Однажды он встретил на улице какого-то парня, понравившегося ему по типажу и притащил его в театр. Парень был здоровый, краснощекий, толстоногий. Совсем простой, малограмотный. «Он будет играть у нас Гамлета!» — неожиданно заявил Всеволод Эмильевич. Мейерхольда увлекала мысль, что Гамлет будет человеком из народа»[9] (рассказ Н. Чушкина). Н. Акимов, постановщик трагедии в Театре им. Вахтангова, не мог не знать мыслей мастера. На пороге ЗО-х годов Мейерхольд обращаться к М. Чехову, испытавшему трагический разлад с революционной действительностью. На репетициях «Списка благодеяний» Ю. Олеши, мастер говорил, что Чаплин для него — трагический Гамлет современности. Тогда же появилась мысль о Гамлете — 3. Райх, ведь играли же его С. Бернар, А. Нильсен и другие актрисы. Мейерхольд хотел, чтобы образ Гамлета в исполнении 3. Райх прозвучал в музыкально-лирическом ключе, как бы с «музыкой Моисеи». Затем «...своеобразие своего подхода начал видеть в том, чтобы показать Гамлета юношей, почти отроком. Его, как художника, все больше и больше стал «волновать светлый образ молодого Гамлета, нежного и в то же время мужественного, с тонкой, стройной фигурой, звонким голосом». Разве не по его стопам пошел Н. Охлопков, выпустив в Гамлете М. Козакова, а затем Э. Марцевича, актеров, только вышедших из театральных школ. Охлопков сперва пригласил С. Вечеслова, актера среднего возраста, продолжавшего традиции вымирающего амплуа неврастеников, затем, вспомнив о 3. Райх репетировал с актрисой В. Гердрих. Премьеру играл Е. Самойлов, о чем мы уже упоминали.

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

Мы были свидетелями трагедии одного из лучших актеров русского театра М. Астангова, всю жизнь ожидавшего роль принца, которую ему прочили еще на премьере «Ромео и Джульетты» (Театр революции, 1936 год). Великолепный, разнохарактерный, остро мыслящий актер, сыгравший поистине классические образы Гая («Мой друг» Погодина), Спавента («Улица радости» Зархи), пана Скомаровского (фильм М. Ромма «Мечта»), получил роль Гамлета... в 58 лет. Профессионально он был абсолютно «в форме». Актер мыслил крупно, масштабно, намечал образ выразительными мазками, его понимание роли стало предметом обсуждения и восхищения шекспироведов, но зритель его не принял. На сцене появился не юноша Гамлет, а его отец. Логика сюжета сместилась: Офелию он целовал отечески, в лоб, мать представлялась старухой при таком великовозрастном сыне, и требование, чтобы она не ложилась в постель с королем, звучало бестактно. К тому же ведь Гамлет — студент, но столько лет не учились даже в средневековье. Помню, как драматично и мудро принял ситуацию Михаил Федорович. У руководства театра нашлись также мудрость и такт снять спектакль, не вводя другого исполнителя в знак уважения к Астангову.

Такие роли, как Гамлет, Лир, Макбет и другие глобальные образы всегда вызывали самые разнообразные реакции в театрах. Например, в Англии Джон Гилгуд сломал стародавние традиции, в соответствии с которыми на роль Гамлета требовался актер с обширным сценическим и жизненным опытом. История английской сцены знала мало Гамлетов моложе сорока лет, но зато сколько угодно в более преклонном возрасте. Были даже семидесятилетние, как утверждает Ю. Ко­валев, автор исследования о прекрасном актере Поле Скофилде, сыгравшем Гамлета в знаменитой постановке Питера Брука в возрасте двадцати пяти лет.

Питер Брук, смело омолодивший Гамлета, решил, что Горацио — юноша, почти мальчик. Он много моложе Гамлета. Такое решение прозвучало убедительно. Горацио беззаветно предан принцу, безгранично им восхищается, ради Гамлета готов на все, даже умереть, если надо. В нем не было ни зрелости, ни мудрости. Опорой Гамлету он служить не мог. И это подчеркивало трагическое одиночество принца.

И наконец о трагедии МХАТа с трагедией Шекспира. Интересно пишет о работе Крэга в Художественном театре Т. Бачелис в книге «Шекспир и Крэг»: «Проблема, и не простая, состояла лишь в том, кто может играть главную роль. Станиславский в труппе МХТ Гамлета не видел. Крэг считал, что Гамлета должен играть сам Станиславский, Константин Сергеевич раздумывал, колебался, предлагал другие пьесы... Крэг в феврале 1909 г. писал М. П. Лилиной, фактически ад­ресуясь к Станиславскому, что видит Гамлета ...крупным человеком, с массивными руками и ногами, с героической львиной головой и широко раскрытыми глазами. ... Я надеюсь, что Станиславский будет играть Гамлета, он рожден для этого. Я вижу его Гамлетом и слышу тоже. Я вижу, как он стоит на сцене — почти неподвижно, твердо, подобно горе, увенчанной снеговой вершиной. У подножья этой горы копошатся, ползают, суетятся многочисленные фигурки маленьких подлых людишек и их жен[10]

Компромиссы в начале работы, нерешительность в определении исполнителя Гамлета, неверие Немировича-Данченко в Станиславского — трагика, привело к половинчатости спектакля и главного героя. Параллельно происходила драма артиста Л. Леонидова, мечтавшего о заглавной роли. И он был обойден. Он горько шутил: «Все говорят — Мочалов, Мочалов, а как играть — то Качалов».

Несмотря на все уверения Н. Чушкина в правильности принятого решения, в книге ощущается его компромиссность. Стремительности, энергии «светлого, бодрого человека», о котором мечтал Крэг, не было в палитре Качалова.

Его привлекал образ мыслителя, философа, сдержанная пластика, «размышляющие» позы. Наиболее интересными в исполнении Качалова считались именно те сцены, в которых актер искал динамику, резкость, решительность. Качалов получил огромное количество комплиментов, восторженных рецензий, в справедливости которых мы, не видевшие спектакля, не имеем право сомневаться, но, судя по фотографиям, описаниям Н. Чушкина, представляем себе традиционного романтизированного принца. Во всяком случае, ничего принципиально нового в принципиально новом спектакле Крэга Качалов не открыл.

Автор пьесы — Шекспир — в своем спектакле играл Тень отца. Свидетельств о его выступлении нет, хотя через века дошли слухи, что он был актером небольшим. Будет уместно вспомнить, что Крэг в 1956 году, когда ему было за восемьдесят лет, предложил свои услуги Питеру Бруку для исполнения роли... призрака отца Гамлета. В статье о призраках у Шекспира Крэг говорил об этой роли, как об одной из главных в трагедии. Не будем обсуждать причины отказа Брука от столь эффектного предложения.

Трагедия с ролью Гамлета во МХАТе продолжалась в 40-ых годах. «Гамлета» совместно с В. Сахновским стал репетировать сам Немирович-Данченко. Сперва в распределении фигурировал один Н. Хмелев, затем роль ушла к Б. Ливанову. Это не просто перемена актера, это перемена постановочной идеи, замысла. Хмелев рассказывает, что Немирович провел перемену очень тонко, в великосветском духе: вначале он ни с того, ни с сего послал Хмелеву домой свою большую фотогра­фию с превосходной и трогательной надписью, а уж затем сообщил Хмелеву, что Гамлета будет играть Ливанов. Конечно, Хмелев, фактический и официальный художественный руководитель МХАТ (Немирович был директором), испытал огромное потрясение. Ушла мечта актера, к тому же он уже репетировал ряд сцен. Но Немирович не мог во имя сохранения хороших отношений с актером, которого любил и ценил чрезвычайно высоко, изменить своей постановочной идее. Замысел для художника превыше всего.

Итак, мы видим, что распределение ролей — ответственнейший момент в создании спектакля. В нем сливаются воедино замысел автора, его воплощение режиссером и художником, мечты актера. И их общий труд направляется чувством времени, эпохой.

Л. Е. Хейфец

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД СПЕКТАКЛЕМ

«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО» А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА В АКАДЕМИЧЕСКОМ МАЛОМ ТЕАТРЕ[11]

— Перечитайте «Свадьбу Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина.

Зачем? Я и так помню.

Ну и как? Нравится?

Блестящая пьеса. И какой автор!..

Но почему эта пьеса вот уже несколько десятилетий вне репертуара советских театров?

Да? Что вы говорите? А я, знаете, как-то об этом и не думал, но автор...

Сколько бы ни возникало у меня разговоров о новой работе, все они сводились, в той или иной степени, к вышеприведенному диалогу. В этом разговоре обязательно вспоминался какой-либо выдающийся исполнитель Расплюева, менее выдающийся исполнитель Кречинского, остальные роли не вспоминались вообще, а заканчивалось все сакраментальным: «А как же было на самом деле, убил Сухово-Кобьшин эту... как ее... ну, вы понимаете, о ком идет речь, или не убивал? Как вы-то думаете, ведь вы в материале?..»

Так вот, будучи в «материале» и даже поставив пьесу Александра Васильевича Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» в Академическом Малом театре, ответственно заявляю, что вопрос о том, убивал или нет драматург очаровательную француженку Луизу Симон-Диманш интересовал нас в самой малой мере, и не только потому, что, прочитав все, об этом написанное, а написано немало(существует даже специальное судебно-юридическое исследование), я еще раз убедился, что это, попросту говоря, дело «темное», но и потому, что абсолютно уверен — сегодня при встрече с А. В. Сухово-Кобылиным главное в том, что та далекая трагическая история сожгла до тла ослепительную биографию светского льва, завсегдатая моднейших салонов Москвы и Парижа, талантливого, но несколько легкомысленного начинающего драматурга и вьшлавила новую неповторимую судьбу человека и писателя, вся долгая жизнь которого была пронизана состраданием, болью и не­навистью к несправедливости.

И еще надо помнить, что А. В. Сухово-Кобылин прожил долгую жизнь, был современником Пушкина и Горького, написал всего три пьесы, ставшие славой и гордостью русской литературы. И в то же время трудно преувеличить все горести и муки, выпавшие на долю автора в связи с судьбой «Дела» и «Смерти Тарелкина». Годами великодержавное государство Российское в страхе и ужасе шарахалось от драматургии Сухово-Кобылина. Годами цензура выжигала неистовое содержание протеста и сарказма в этих пьесах, годами ждали пьесы эти своей сценической судьбы и ушел из жизни автор, так и не увидев на сцене последнее дитя свое — «Смерть Тарелкина» — пьесу, которая обошла впоследствии многие театры России и Европы.

Что же касается вышеприведенного диалога, то так же ответственно могу сказать, что в нем спрессовались все основные противоречия и впечатления, которые охватили меня на первом этапе работы над пьесой.

Во-первых, из диалога ясно, что все или почти все пьесу знают, она, что называется, «на слуху».

Отпадает столь заманчивая для режиссера новизна и, если хотите, открытие в выборе самой драматургии. Кроме того, более или менее театральный человек помнит или читал или слышал о прославленных исполнителях. Значит, любое сегодняшнее прочтение того или иного характера — это обязательно борьба с установившимся и поэтому полюбившимся представлением о персонаже. Прибавьте сюда то, что спектакль должен быть поставлен в театре, где более ста лет назад впервые в России состоялась премьера «Свадьбы Кречинского», где с тех пор пьеса ставилась не раз и где до сих пор есть очевидцы игры Давыдова, Юрьева, Яковлева, Ленина, Владиславского и др. Явно тот случай, когда все вокруг твердо и непреклонно знают, как надо ставить, кто должен играть и что должно быть сказано. Все. Кроме тебя...

Далее из этого диалога можно понять, что нет двух мнений, и это очень справедливо и прекрасно, относительно автора. Ни разу ни одного безразличного мнения: Сухово-Кобьшин? Это хорошо. Но вот затем происходит некоторая заминка. А почему, собственно, пьеса почти нигде не идет? А если и делается попытка поставить, то нет почему-то успеха. Да, да, постановки в Париже, Варшаве, Ленинграде — почти все безуспешны. Недоразумение или закономерность?

Наверное, это выглядит не очень приглядно, когда режиссер — постановщик пьесы — тратит энергию или пафос на доказательство того, что поставленная им пьеса абсолютно закономерно перестала быть репертуарной, более того, не должна быть репертуарной, хотя у пьесы действительно выдающийся.автор и не менее выдающаяся история. Но это так.

И вот почему. Все объясняется просто. Просто «Свадьба Кречинского» сейчас не звучит. Есть такой термин при подходе к классике. Так обычно и оценивают ту или иную старую пьесу: «Ну как, звучит?»

«Звучит». Или — «Не звучит». Это как помилование или смертельный приговор.

А не звучит пьеса потому, что общественно-социальный фон и среда нашего общества настолько изменились, так далеки характеры, поступки, подробности жизни в пьесе от того, как и чем сейчас живет человек, что существует реальная угроза поставить музейный спектакль, но тогда театр теряет свое основное предназначение — быть центром духовных, общественных, нравственных, эмоциональных интересов своего общества. А говоря проще, театр рискует прогореть.

Пьеса написана в те годы, когда Россия только-только пробуждалась как капиталистическая держава, только-только на арену жизни выходили люди, посвятившие свою жизнь приобретению, хищничеству, добыче любой ценой — всему тому, что потом будет определено как — «делать деньги». В России уже были хищники буржуазного типа, их шествие уже началось, еще более широкий слой представляли из себя представители России аграрной, помещечьей, они чаще всего и попадали на удочку всякого рода авантюристов и дельцов. Но даже авантюристы типа Кречинского — это бедные и робкие прообразы звериного мира насилия, жестокости, наживы, цинизма, порожденных XX веком, веком потрясений, масштабы которых не знала история. Ведь Кречинский — картежник. В России середины XIX века за карточным столом проигрывались состояния, разыгрывались немыслимые драмы и даже совершались самоубийства. В игорных домах пили вино и беседовали о политике, иногда жестоко били шулеров и изучали специальную литературу о кодексе карточной игры. Но, боже мой, как наивно и невинно выглядят все эти кодексы и потрясения на фоне второй половины ХХ-го столетия.

Я не говорю уже о том, что изменился социальный тип картежника. Конечно, есть люди играющие, ставящие «ва банк», люди острейшего авантюризма, но как далеки их психология и поведение от того, каким предстает перед нами светский фат, жуир и карточный игрок Михайло Васильевич Кречинский. И, конечно же, есть и сейчас вокруг нас обман и мошеничество, есть и милые доверчивые люди, которых обводят вокруг пальца, есть и стремление выгодно жениться и разбога­теть за чужой счет, но, повторяю, наше время очень сильно изменило суть и характер этих явлений; и природа хищничества иная и наив тоже иной. А если учесть, что в пьесе около 100 страниц текста и существуют издержки многословия, разжевывания всего до конца, фабула и большинство характеров довольно-таки банальны и даже вторичны, и целый ряд слов просто непонятен ни одному сегодняшнему человеку, то в целом вырисовывается довольно убедительная картина, как-то объясняющая почему прославленная в прошлом пьеса, обошедшая почти все театры России вот уже несколько десятилетий не находит своего воплощения и новой театральной судьбы.

Значит ли это, что постановка «Свадьбы Кречинского» есть для меня откровенный компромисс и мне остается только произнести защитительную речь в свое оправдание?

Сейчас я могу сказать, что все предыдущие соображения мне понадобились только лишь потому, что в этой работе я как никогда переживал довольно мучительный процесс постижения пьесы, долго не находя в ней точек соприкосновения, всецело погруженный именно в неприятие материала и, сдается мне, что такой путь переживается время от времени многими из нас, и данная пьеса — не единственный пример. Тем полезнее и необходимее разобраться в том, как же все-таки открылось и пришло то самочувствие и убеждение, которое позволило мне проделать эту работу и проделать ее честно, без какого-либо внутреннего вранья, что дает возможность мне теперь сказать, что и эта работа была для меня в высшей степени радостной и нужной. Тут я обязан сделать совершенно необходимую оговорку, без которой ни один режиссер, наверное, не имеет права писать о своей ра­боте. Писать всегда легче. Многое из того, что мы умеем говорить или описывать, мы не умеем воплощать на сцене. Извечна драматическая дистанция между замыслом и воплощением. Легче всего сослаться на всякие объективные причины. Труднее всего сказать — виноват ты сам. И только ты. Многое мне не удалось. А что-то оказалось намного интереснее того, что задумывалось. Но это и есть опыт. Данная работа преследует цель извлечь из опыта как можно больше выводов. Чтобы меньше ошибаться. Чтобы понимать, что есть и чего нет. Чтобы понимать, а как и что надо делать дальше.

Так почему же «Свадьба Кречинского» все же прекрасная пьеса и почему ее можно ставить сегодня?

И тут разговор о пьесе можно начинать сначала. Можно говорить о великолепном, сочном языке пьесы, о точности и железной выстро-енности сюжета и конфликта, об остроте характеров и столкновений, о мастерски написанном диалоге и чувстве стиля, можно, наконец, посмотреть на материал как на повод создать еще одну изящную полуводевильную комедию на французский манер, но... всякий, имеющий отношение к сцене знает — все это хорошо, но этого мало, если не пронзает тебя лично, режиссера, артиста, художника встревоженная мысль или необходимое чувство сопричастности всей пьесы или отдельных судеб ее героев той жизни, которой живешь ты сам и люди, тебя окружающие. Долго в этой работе я ходил вокруг да около. Долго довольно далека от меня была мечта игрока «выиграть гору золота, а самому махнуть в Петербург— вот там так игра!..» далеки были и идеалы наивного патриархального семейства Муромских, приехавших в Москву, чтобы отдать замуж единственную дочь Лидочку.

Странный это период в работе режиссера над пьесой. Чем-то напоминает возню кошки с мышкой с той лишь разницей, что кошка иногда оттягивает удовольствие и поэтому играет с жертвой, а режис­сер вынужден иногда перебрасывать пьесу с боку на бок, принюхиваться, присматриваться, отворачиваться в сторону, бросать вообще на некоторое время, а затем снова и снова затевать возню, вчитываясь и перечитывая то, что, кажется, давно уже знаешь, к чему интерес вроде бы и не так велик; тут, пожалуй более всего требуется характер, выдержка, просто воля и... время. Хорошо, когда оно есть, а ведь в большинстве случаев работать надо с ходу, тут не до возни — утром репетиция — будь любезен быть влюбленным, одержимым, вдохновенным... Пьеса стала открываться через Кречинского. Однажды стало ясно — этот человек загнан в угол. Он талантлив. Считает себя достойным лучшей судьбы. А его обложили. Как зверя. И он хочет вырваться. И не только вырваться, но всех, весь мир, его окружающий, простите за жаргонное слово, употребить. Для меня сразу перестали иметь значение такие понятия, как игра в Петербурге, деньги и все прочее, что заслоняло от меня суть человеческой судьбы. Открылась громадная субъективная правда этого человека, который жил по своим законам морали, нравственности, справедливости. Другое дело, что эти законы были изначально аморальны и безнравственны, бесчеловечны и жестоки. Но он презирал среду, которая жила, придерживаясь извечных норм человеческого общежития, жизнь этой среды казалась ему мелкой, пошлой, нудной. Ведь он испытывал удовлетворение только ночью, в напряженной тишине игры, когда судьба балансировала над пропастью, когда в одно мгновение жизнь и смерть, богатство и нищета сплетались воедино. Тут уже мы прикасаемся к природе игрока как профессионала, без этого понять человеческую сущность Кречинского невозможно. Это, если хотите, определенное психофизическое самочувствие, при котором вся нормальная сфера чувств и дел человеческих не может принести удовлетворения — только риск, причем ощущение риска дает и высшее ощущение жизни. Все заклинания о том, что человек должен работать, трудиться на благо общества и т. д. смешны для людей, ступивших на путь большой игры. Кречинского лишают возможности играть. Для него это равносильно лишению жизни, как если бы у истинного художника отняли возможность творить. Это смертельно. Добиться, прорваться, выжить, победить — вот всепоглощающая страсть Кречинского, и это уже острейшая современная задача, потому что всегда была, будет борьба за существование. С первого мгновения появления человека на белый свет до последнего вздоха. И это всегда должно быть интересно зрителю. Сегодня он примет любой вариант борьбы. Пусть это будет охота на мотыльков или поиск фоторакурса, но пусть это будет на пределе возможности, когда каждый мотылек — последний, когда каждый кадр — жизнь. И тогда — искусство сегодняшнего дня. И тогда — современный спектакль. Значит, перефразируя знаменитый телебоевиек, можно сказать — Кречин-ский повел игру, но ставка — жизнь. Ставка больше, чем жизнь. И тогда уже этому человеку неважно, какими путями он идет к цели. Эта субъективная правда поведения Кречинского совершенно необходима для понимания роли сегодня, она должна продиктовать всю логику его поведения в пьесе. Кречинский идет к своей цели неумолимо. Как таран. На своем пути он лжет, провоцирует, совершает уголовное пре­ступление, наконец, растаптывает доверие, надежду, первое чувство. Начавшаяся в водевильном ключе комедия заканчивается драмой. И только драмой. Можно, конечно, в финале высмеять дурочку Лидочку, спятившую на стремлении попасть «в высшее общество», тетушку и доверчивого до глупости отца-старика, можно. Нужно ли? Думаю, что нет. Значит, в финале все-таки драма. Драма попранной, растоптанной нравственности. И растаптывается она не тупым, озверевшим бандитом, а человеком сильным, блистательным и талантливым. И чем глубже будут скрыты жестокая сущность и мертвая хватка тех, кто шагает по трупам, тем острее обнаружится мимикрия сегодняшних Кречинских, которые, как мы уже говорили, совсем не похожи на тех Михайло Васильевичей... Пусть люди смотрят и думают о тех, кто их окружает, о самих себе, пусть эти думы делают чище и выше их нравственное самосознание, и тогда спектакль сделает свое дело.

Наверное, по поводу этих размышлений можно сказать: а что же здесь особенного? Все это само собой разумеется. Надо просто внимательно прочитать пьесу. Зачем же ломиться в открытую дверь? Но в том-то и дело, что лично для меня далеко не сразу все это определилось так четко, думаю, что в нашей практике это бывает нередко. Я сознательно обращаю внимание на такой пример, когда по целому ряду обстоятельств взгляд на пьесу определяется с трудом и значительно позже первого этапа работы. Так же просто можно сказать теперь о том, что все заботы семьи Муромских в общем-то ничем не отличаются от забот многих сегодняшних семей, когда есть единственная дочь, когда есть тревога за ее будущее, когда отцу хочется, чтобы дочь вышла замуж за человека порядочного, пусть деревенского, но своего по духу и образу мыслей, а тетке хочется, чтобы у девочки была другая, более интересная, городская жизнь, чтобы муж у племянницы был че­ловеком развитым, светским, чтобы жизнь всей семьи стала иной, чтобы в дом пришел сильный, настоящий мужчина, тогда и жизнь начнется новая, яркая, интересная... А сколько по этому поводу в семье обычно разговоров и пересудов. И почти не отличаются они от волнений Атуевой и Муромского, когда они узнают о предложении Кречинского. Так и бывает, когда, к примеру, тетка — за, отец — против, кто-то еще — за, и еще — против. Это же целая эпопея. Сколько тратится сил, нервов, души на то, чтобы отстоять свою позицию — разве это далекие, не сегодняшние тревоги? И не спят по ночам родители, и теряют самообладание самые терпеливые, и раздражаются по пустякам, и капли сердечные принимают. Дочери предложение сделали. Вроде бы и счастье. А без слез не обойтись. Все это есть в пьесе. Но так уж получилось, что какие-то другие впечатления от пьесы заслонили этот простой человеческий смысл ее.

Но и понять этот смысл сегодня тоже мало. И, наверное, не получится спектакль, если не будет понят этот смысл именно в данной пьесе данного автора. А Сухово-Кобылин — автор трудный. И все это знают, и это — общее место. Предстоит разобраться, в чем же состоит трудность автора. Как почувствовать его нервную систему? Даже великий Мейерхольд начал ставить «Свадьбу Кречинского» как нечто легкое, переходное от одного сложнейшего спектакля к другому. Бывает такой момент, берется пьеса как бы для передышки, а вот и не вышло с отдыхом, споткнулся мастер и сам же вскоре признался, что не ожидал, что пьеса окажется такой трудной и даже коварной. Кажется — легковесная история авантюриста и шулера, написанная под влиянием французской салонной комедии, ведь Сухово-Кобылин начал писать пьесу шутя, где-то по пути из Парижа в Москву. Но нервная система Сухово-Кобылина, даже еще не хлебнувшего горя, все-таки была осо­бенной, и очень далекой от салонного мироощущения. И внутри блистательных и комических ситуаций проступают клыки такой жесткости и горечь такого одиночества, что и мы, люди XX века не можем не сопереживать героям и автору.

Думаю, что любая пьеса, называемая нами классической, несет в себе заряд проблем, волнующих людей сегодня. Вопрос в степени «утопленности», что ли. Ведь действительно, читаешь А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» или даже «Бешеные деньги» и дух захватывает от современного звучания. В «Свадьбе Кречин-ского» дух не захватывает. Но дно ее тоже достаточно глубоко. Тем более понадобятся крайние усилия всего коллектива и каждого в от­дельности, чтобы нырнуть как можно глубже, прорваться, процарапаться к тревогам сегодняшнего дня. Иначе — музей. Труха. Иначе конец XX столетия только ухмыльнется по поводу нашей работы.

Конечно, нельзя уходить от жанра. В первом слое водевильные ощущения захлестывают. И Мейерхольду не все удалось преодолеть. А во втором слое уже столкновения поострее. Тут не головастики ведут интеллектуальные споры. Здесь страсти, хотения, инстинкты. Надо понять, что такое игрок. Картежник — это человек, для нас далекий. Исступление в желании победить, прорваться, когда шансов почти нет, когда шанс — последний, — уже ближе. Пьесу можно было бы назвать «Последний шанс». О, это особое самочувствие когда что-либо — последнее!!

Надо понять, что такое, когда на твоих глазах совершается преступление, а преступнику аплодируют. Перед ним раскрываются все двери, и самые чистые существа отдают ему свои первые чувства. Без этого Нелькина не сыграть.

Надо понять, что должен чувствовать отец, вдовец, у которого нет ничего дороже дочери, в момент, когда решается ее судьба. Сейчас не спят по ночам — в институт не поступила. А тогда — вся жизнь может быть исковеркана. Она и будет, кстати, исковеркана. И отец вскорости умрет от инфаркта.

Надо понять ощущение человека, на старости лет не имеющего ничего, кроме надежды на подачку из кармана в случае успеха и на удар кулаком в лицо в случае проигрыша... Когда надо слизывать I плевки и еще при этом веселить всех. Глаза Расплюева не найти иначе. Надо понять, что чувствуют люди, смертельно зависящие от прихоти других и ведущие борьбу за жизнь каждую секунду — просто, чтобы поесть, попить и согреться.

Вот и получается, что и сегодня имеет смысл ставить эту пьесу. Не следует из нее делать трагедию, но и чистая комедия тоже не получается. Значит, на пересечении жанров должна играться. Тогда есть надежда, что дойдет до зала мысль о том, что в борьбе за существование не всякие средства хороши, и когда растаптываются первые чувства девушки, и когда благополучие одних строится на горе других, и когда за внешней пристойностью, добродетелью скрывается жестокая звериная хватка — тогда от искусства требуются настойчивые и непрерывные усилия на материале более остро звучащих пьес или менее откровенных в своей проблематике произведений, пробуждать в каждом отдельном случае в людях чувство добра, справедливости и ненависти к злу.

Почти одновременно с прорывом в содержание пьесы возникли первые ощущения, связанные с внешним образом спектакля, с его пластическим и ритмическим строем. Почему-то стали преследовать максимально длинные проходы и выходы Кречинского из глубины; из максимально возможной, насколько позволяет глубина сцены, острой перспективы — ход Кречинского на авансцену. При первой встрече с Борисом Ивановичем Волковым разговор шел сразу по нескольким линиям образного ощущения спектакля. Во-первых, предстояло найти в стиле и строе решения сплав особой торжественности и пьшшости, присущий николаевской эпохе с почти идиотским наивом, идущим от пасторальных, буколических иллюзий Лидочки, на которых и «играет» свою зловещую «партию» Кречинский. Во-вторых, мы сознательно искали в самих декорациях воплощения тех крайних столкновений, которые заложены в пьесе. Эти столкновения могут быть оп­ределены с некоторой грубоватостью и прямолинейностью в жесткой схватке двух мировоззрений, одинаково пагубных для рода человеческого.

Семья Муромских, их представления о красоте: ленточки, колокольчики, бантики, птички, которых по утрам любит кормить Лидочка — за всем этим, кстати, встает стереотип официозного вкуса, при­сущий середине XIX века. Николаевская эпоха завершала свою мрачную и тяжелую историю увлечением всевозможным украшательством; пошловато-розовенькие амурчики и цветочно-виньеточная эстетика захлестнула страницы журналов, порталы домов и устройство «современных» интерьеров. Стоило Лидочке на балу у княгини весь вечер вертеть ленту, а потом признаться, что она любит кормить голубей, как умница Кречинский безошибочно угадьшает безумную любовь Ли­дочки к цветочкам и пресловутый букет из камелий — «одних белых» — гранатой запускается в дом невесты и становится блистательным аргументом «жениха». А если к этому прибавить наивную восторженность тетки, ее надежды — «какой он дом поставит!», ее умиление перед «голубем» — Кречинским и «голубкой» — Лидочкой: «Дети мои, будьте счастливы!», то одна сторона конфликта вырисовывается достаточно определенно.

Вторая сторона — жестокий, циничный, холодный мир картежника и авантюриста Кречинского, у которого по поводу этих птичек, колокольчиков и ленточек наворачиваются такие внутренние моноло­ги, что, думаю, покраснел бы, услышав их, даже Федор, видавший виды слуга Кречинского.

Сама пьеса подсказывает ход к решению стилевому и жанровому. Легкий, светлый, искристый, и, несмотря на переживания, умилительный I акт. Так и решали — пастораль. И в оформлении — гирлянды, амуры, цветы. И в музыке — арфа, скрипки, треугольники. И в актерской игре — наив, непосредственность, здоровье... II акт — логово зверя. Опрокинутая после попоек мебель, бутылки, окурки, карты и только святыня — секретер как языческий символ мерцает в сумеречном свете холодного утра. Тут — антипастораль. И в музыке — тема Кречинского — лихая и зловещая одновременно. Ударники, трубы.

И III акт, когда смешивается и то, и другое. С одной стороны — подделка Кречинского. Цель — ошеломить. Чтобы ахнула семейка при виде дома жениха и чтобы оценила внимание. Поэтому и зимний сад устроен и те же, знакомые гирлянды из розовых любимых Лидочкиных лент под вальс опускаются, и все это в торжественных, чуть мрачноватых драпировках эпохи.

И если в I акте тема «дети, будьте счастливы» становится музыкальным и смысловым лейтмотивом надежд на счастливое будущее Лидочки и кажется, что сами ангелы слетаются и поют, и звенят коло­кольчиками, благославляя брак Лидочки и Кречинского, то в III акте ангелы тоже будут петь, провожая постаревшую, искалеченную девушку, и розовые ленты в цветочках и колокольчиках торжественно опустятся, только цена этой ненастоящей красоты окажется уже иной и добрая и беспомощная семья навсегда расстанется с иллюзиями.

С самого начала мы сговорились с Б. И. Волковым, что у нас не будет традиционного для этой пьесы павильона и весь спектакль будет идти в драпировках, цвет и форма которых — черные, бархатные, с серебряной бахромой и кистями — нашлись после того, как однажды мы для себя определили свой, рабочий термин сути этого спектакля — «веселый катафалк», и это стало отправной точкой. Драпировки, особенно цвет их, вызвали большие споры, как неподходящие для комедии, но нам кажется, что «веселая» драматургия Сухово-Кобылина допускает некоторую интонацию трагизма даже в этой пьесе.

В первоначальном варианте задумывался даже особый ведущий спектакля, который должен был быть и тамбур-мажором, и форейтором одновременно. Тут следует сказать, что автор именно в этой пьесе, наиболее традиционной и очень узнаваемой по схеме и даже по характерам, оказался трудно поддающимся каким-либо дополнениям и расширениям, которые столь присущи современному театру. Пьеса, при всей своей легковесности, очень насыщена и еле-еле удается сыграть ее за три часа при всех возможных сокращениях.

Единственное, что осталось из первоначального замысла — дети, мальчик и девочка, в беленьких костюмчиках и беленьких кудрявых паричках, которые танцуют пастораль и открывают занавес, приглашая всех в трогательный и наивный мир для того, чтобы впоследствии «просветить» этот мир действительными жизненными реалиями.

Работа над «Свадьбой Кречинского» была последней у народного художника СССР Бориса Ивановича Волкова. Я впервые встретился с крупнейшим мастером, за плечами которого, казалось, вся история советского театрально-декорационного искусства. Я был очарован и ошеломлен молодостью этого человека.

Борис Иванович великолепно импровизировал; тут же, на глазах, на любом клочке бумаги он набрасывал варианты, очень радовался находкам и так же без обиды мог от них отказаться, и в каждом, самом маленьком рисунке чувствовалась громадная эрудиция и культура художника. Не всегда у нас было согласие, хотя в принципиальных вопросах единство было полное. Но я чувствовал и знал, есть граница, за которую Борис Иванович не перейдет никогда и выражается она в словах, которые он любил повторять, глядя на меня веселыми глазами:

«Что бы вы ни придумали, молодой человек, зритель сразу должен все узнать, понять и полюбить, иначе он будет сердиться и разгадывать ребусы, вместо того, чтобы смотреть спектакль».

Борис Иванович умер во время работы. Я успел запомнить его человеком удивительно радостным, легким, увлекающимся и очень добрым.

Так же, как в декорационном и пластическом, в музыкальном строе спектакля искались крайние столкновения буколики и цинизма, пасторали и трагизма, в действенном разборе пьесы мы пытались определить полярные конфликтующие силы и их столкновения. В простейшем изложении выглядит это примерно так: доведенный до отчаяния, загнанный в угол игрок. Страх и ужас банкротства, позора. Страх потерять то, чем живет, что приносит высшее и сладостное наслаждение. Опустошенность души. Все выжжено. Но жить не чувствуя нельзя. Значит, надо играть. А ресурсов нет. И вдруг — богатая невеста. Обвенчаться — вот цель. Она мгновенно и остро входит в самое нутро человека. В сердце. В мозг. Он дрожит от близкой возможности. Это сильнее самого жгучего физиологического желания. Запах крови для барса. Жертва должна быть в руках. Обвенчаться. Обвенчаться. Обвенчаться. Что надо сделать для этого? Увлечь, покорить, обольстить, удивить, упросить, пригрозить, польстить, подбодрить, помочь, быть влюбленным, грустным, веселым, печальным ...Нет предела в разнообразии действий, приспособлений и ходов, но все нанизано на единый волевой стержень — к венцу! И в пьесе нет ни одного человека, безразличного к этой устремленности. И прежде всего силы, которые противостоят. Столкновение этих противоположных сил и дает электрический разряд, создает то самое напряженное поле — атмосферу спектакля. В пьесе основной противник Кречинского — Нелькин. Отнимают девушку. Невесту. Любимую девушку. Ведь, живя в деревне, с мыслью, что Нелькин — жених Лидочки, свыкся не только отец, но и сам Нелькин. Значит отнимают свое. Кровное. Разбой. Несправедливость. Не отдать. Защитить. Сохранить Лидочку. Спасти дом и, наконец, свое собственное счастье. Для этого: узнать и открыть истинное лицо «жениха», развенчать, разоблачить, дискредитировать, умалить значение и эффект, свести к нулю все усилия, пустить молву. Если надо, предупредить об опасности ... Вложить в это противоборство все клетки своего существа, всю страсть. В этой борьбе желательно, чтобы Нелькин был далек от чистоплюйства, конечно, не в такой мере, как его антипод, но от голубого борца з\* антрактную справедливость надо уйти во что бы то ни стало.

Итак, в центре Лидочка. По сторонам Кречинский и Нелькин. На пути — семья. В семье силы тоже конфликтны. Отец — ему не нравится Кречинский. Почему? Написано в пьесе. Так бывает. А вот Нелькин — сама симпатия, близость, нежность. Тетка — целиком за Кречинского. Почему? В пьесе: «Счастье Лидочки для меня всего дороже», «вкус удивительный», «как он дом поставит», «какой круг сделает», «а как он по-французски говорит, часто, часто, так и сыплет» и т.д. Но обязательно еще тайная, пусть невысказанная влюбленность в Кречинского как в мужчину. Взгляд на тетку как на старуху-сваху представляется малоинтересным, хочется, чтобы у нее самой не все было потеряно. На пути тетки — Нелькин. Дискредитировать, объяснить ему и всем, что он есть на самом деле и поставить его на место. В угол. Где ему, темному деревенскому помещику и надлежит быть. Лидочка что-то робеет и мямлит. Вселить уверенность, подбодрить, утешить, выведать все до мельчайших подробностей ...

Отец упрямится и колеблется. Переубедить, уговорить, пригрозить, пристыдить ... Отец вообще является центром приложения всех сил. Все, в конечном итоге, зависит только от него. Это понимают все. Кречинский завоевывает и покоряет тетку только потому, что она повлияет на отца. Лидочка тоже всевозможными путями обрабатывает папеньку. Нелькин, собрав компрометирующий материал, а потом, уже имея улики уголовного преступления, бросается к отцу и т.д. Значит, на протяжении всего времени отец — та крепость, которую надо взять.

Значит, чем дольше эта крепость продержится, тем интереснее ... Сдается, что даже в III акте, уже после сватовства, у Муромского к Кречинскому симпатий, глубоких и душевных, все еще нет, хотя пове­рить Нелькину он уже тоже не может. Вот эти колебания от «да» до «нет» — исключительно интересная задача в роли Муромского. Хорошо бы, чтобы движения к «да» и наоборот, были максимально доведены до предела — тогда еще ярче вырисовывается трагикомическая сущность образа. Если папенька — это объект приложения сил, то Лидочка, к сожалению, в пьесе, только лишь объект мечтаний. Роль почти лишена поступков, и драматургия образа проступает только в финале.

Цель у Лидочки ясная. Этот мужчина, сильный, умный и прекрасный — единственный и на всю жизнь. Папенька — против. Тетка — за, но очень суетлива, и вообще «предки в маразме», выражаясь терминологией современного поколения. Значит, надо, чтобы папа «раскололся», а тетка не помешала своим рвением. Я сознательно определяю задачи Лидочки упрощенно и чуть вульгарно, чтобы хоть как-то оторвать прочтение роли от голубой бездейственной схемы.

И вообще, при работе над этой пьесой нам не раз приходилось сознательно огрублять и доводить до простейших определений поведение людей, так как традиционность и узнаваемость персонажей очень сильно тянули нас в театральщину, от которой, кстати, полностью нам так и не удалось избавиться.

Есть еще одна пара людей, чье поведение целиком и полностью уже зависит от Кречинского — Расплюев и Федор. Подробную характеристику этих героев я дам ниже, что же касается их действенно-конфликтной линии, то суть в том, что от успеха или провала их хозяина и патрона зависит их собственная судьба. Просто жизнь каждого из них. И если исчерпать только это обстоятельство, игры, как говорится, хватит по горло. Конфликтность, причем острейшая, создается тем, что Расплюев как боец уже «не тянет», а, скорее всего, никогда не тянул. Недаром Федор говорит, что «настоящие-то бойцы поотстали, а навязался нам на шею этот Расплюев...» Так вот идет смертельная схватка, а Расплюев проваливает одно дело за другим. Кречинскому и с ним плохо, но и без него нельзя. Как-никак, а гончая собака все-таки под рукой, хотя и «нюха нет».

Федор в этом смысле более определен. Раздавил бы он этого Рас-плюева, как клопа. Но связан по рукам барином. Да и веревочка на всех троих — одна. Это Федор как профессиональный жулик понимает. И при всем том, стоит барину однажды пошутить над Расплюевым и чуть больше дать волю Федору, как жестоко и страшно схватываются подручные — отношения у них старые, натруженные ...

В работе над любой пьесой, имеющей славную и большую историю, всегда подстерегает опасность оказаться в плену многолетних театральных представлений. Нельзя ставить перед собой задачу — все, что угодно, лишь бы не так, как раньше. Но переосмысление поступков и характеров с позиций сегодняшнего дня необходимо. Театр, не связанный с жизнью сегодняшнего дня — мертв. По целому ряду причин далеко не все удалось нам в этой работе, хотя в этом направлении было много сделано.

Прежде всего стремились уйти от взгляда на Кречинского, как на фата, жуира, фрачного героя-любовника, человека, покоряющего Муромских манерами, внешностью, аристократической респектабельностью. Все это в какой-то степени должно быть. Но на первый план должна выйти громадная сосредоточенность и собранность человека, все существо которого нацелено на одну цель — победить. С первого до знаменитого последнего слова — «сорвалось» — вся сценическая жизнь Кречинского — это сжатая до предела пружина с отдельными взрывами бешенства и моментальными сжатиями, это собранная в кулак воля и энергия, которые только в последнем мгновении борьбы уступают место полной душевной и физической расслабленности — «сорвалось...». Особое место в исполнении роли должны занять чувство юмора, ироничность и скепсис, присущие умному человеку, много повидавшему на этой земле. Народный артист РСФСР В. В. Кенигсон проделал титаническую работу. Можно соглашаться или не принимать В.В. Кенигсона в роли Кречинского, но, наверное, нельзя не увидеть, что опытнейший и зрелый мастер в этой работе выкладывался до конца, буквально сгорая в каждом спектакле, отдавая все физические и духовные силы.

Как же выглядят поступки и поведение Кречинского, определяющие развитие спектакля? В целом для характеристики поведения важно помнить, что нет предела в восприятии остроты ситуации. Важно, чтобы риск был велик, тогда и азарт будет больше. Рисковый, смелый, азартный человек в острейший момент своей жизни. Это общая установка на весь спектакль. Но в этой «общности» заложены зерна всего поведения. Если человек «репа», или «нуль какой-то», или «ни швец, ни жнец» — это одно поведение, а если человек — талант, если жизнеспособность, опыт, обаяние, острый ум, хватка, быстрота и точность восприятия — тогда как в острый момент? Тогда реакции мгновенны, оценки — стремительны, поступки — неожиданны, подчас интуитивны... Почему-то вспоминается недавно прочитанная книга о Ландау. Конечно, не по аналогии содержания, а по характеристике темперамента. Он мгновенно и цепко мог ответить на любой вопрос в самый критический момент на самых крупных научных симпозиумах, и это не была легкость Хлестакова — это был яркий живой ум и сердце. Вернее, свойство ума и сердца. Ведь не менее талантливый Капица, говорят, не владел этим. Громадный ум и дарование часто сочетаются с медлительностью и даже вяловатостью. Или — Таль, Фишер — гении в цейтноте, когда ходы надо делать стремительные, когда все существо собрано в одно. Разве у Кречинского есть много времени на обдумывание ходов? И разве не в одно все направлено? Обдурить! «Начисто оборать всю эту сытую братию!» Видите, даже социальный смысл можно открывать за этими словами!

Кречинский появляется в доме наутро после ошеломительного поступка — он сделал предложение Лидочке. В обычной ситуации это волнительный и неповторимый период жизни, а ведь в поступке Кре-чинского — громадная доля необычности. Ведь Кречинский действительно стар. И любовь его к девочке — это уже не просто естественное влечение двух равных молодых людей. Ведь ни папенька, ни Нель-кин поначалу всерьез и предположить такое не могут! Ведь это сенсационно! Когда любовь и грех почти неотделимы в пределах, так сказать, обычного представления о замужестве. Ведь это почти патология, вызов обществу, страх, ужас! И это обоюдоостро. Не только, простите за грубость, старик влюбился в девочку, но и девочка не отстала — жизни без него не представляет. В одном этом уже Расплюев угадывает уголовщину, недаром, узнав об этом, он долго слова произнести не может.

Тогда и отцу есть над чем помучиться, прежде чем подвести Лидочку к будущему зятю, с которым они почти ровесники: «Вот вам ее рука...»

Тогда и Лидочке есть что играть, прежде чем признаться в своем чувстве и пойти к венцу... Значит то, что случилось еще до открытия занавеса и есть первое, и даже определяющее событие 1-го акта. А сам акт, как завершенная одноактная пьеса — это все, что происходит после предложения. Кречинский приезжает рано утром («Ни свет, ни заря, а он уж тут») затем, чтобы по горячим следам развивать начатую им операцию. И сразу же попадает в обстановку домашнего скандала, видит огорченные, расстроенные лица, и как искренний, глубоко сердечный и простой человек, любящий делать приятное людям, он спокойно и мягко помогает этой милой семье в разрешении ненужного конфликта из-за колокольчика, более того, у него приготовлен сюрприз для старика Муромского — ничего не скажешь человек внимательный и душевный, в Лидочку он вселяет чувство достоинства и бодрости, и все это без ненужной рисовки, дешевых и пустых слов — очень важно, чтобы это была не игра в обаяние и благородство, а чтобы мы видели действительно именно такого человека. А уж в результате и будет произведен тот самый эффект, который приведет к победе. Купленный на последние деньги бычок выдается за представителя «симбирского племени». Тут азарт и стихия талантливой игры властно захватывают авантюриста. Ошейник — символ рогатости нежно позва­нивает в руках, приводя в восторг «охотника до скотины» Муромского. А дальше знаменитый монолог о деревне. Тут все талантливо. Как если бы Муромский вдруг прижал бы к стенке: « — Вы любите поэзию? А вот Зинаиду Гиппиус вы знаете? — Кто, я?» — И бах наизусть две неизвестные поэмы Гиппиус! И все лежат. Они — ход, а Кречинский двадцать вариантов в ответ, и все гениальные! И еще в стихах! И настроение отличное, потому что получается! Бывает так — все получается.

Далее. «Деревня» сделала свое дело. Папу уволокли переодеваться. Есть полторы минуты — не больше, чтобы обработать дуру тетку. В атаку! Вперед! Куй железо, пока горячо. Вся сцена как острие шпаги нацелена на то, чтобы завербовать тетку, сделать ее своим другом, союзником, втянуть в сговор, полностью как бы «отдаться» ей. Ритм стремительный. Не дать опомниться! «Я в беде. Я люблю. Спасите меня». И когда тетка «треснула», под липовым предлогом смыться из дома, доверив дальнейшее Атуевой. Отсюда — бега, пари с князем Вельским — все это липа, ни на какие бега он не едет. Этот Вельский — полная ахинея, выдуманный персонаж, подпоручик Киже; он мог бы сказать: «меня Иван Грозный ждет на Арбате, у меня с ним пари» — ошалевшая от доверия такого человека и от близости небьшалой удачи тетка бы не заметила. Значит, эти полчаса он, как зверь, мотался вокруг белого дома с колоннами, а потом не выдержал, опять фантастическая интуиция повела его, и он врывается в дом, и с ходу, срывая с себя шубу, наталкивается на почти трагическую семейную ситуацию: отец потрясен решением дочери заточить себя в монастырь, дочь в истерике бьется, тетка в слезах, ну как должен вести себя порядочный человек? Как?! И тут уж просто порыв души! Все из-за него? Тогда он навеки уходит прочь! Он человек прямой! Нельзя губить девочку! Нельзя убивать себя в расцвете лет! Что мешает вам быть счастливыми? Откройте, наконец, глаза, чудак-человек! Друг друга мы любим, а вы страдаете? Вы должны быть самым счастливым отцом! Что вас смущает? Имение? Чушь. А тут еще тетка тронула душу Муромского «судьбой божьей» и хрустнуло упрямство старика и — « дети, будьте счастливы!» — так заканчивается I акт. Итак, победа! Отчаянная, смелая, дерзкая атака, и высота взята. Сейчас надо закрепить успех. Деньги. Деньги. Деньги. Это особое самочувствие. Почти лихорадка, температура высокая. Это не означает, что Кречинский суетливо мечется в поисках. Нет. Исключительная собранность. Но внутренний ритм жизни — почти горячка. Следовало бы проучить Расплюева за проигрыш последних денег; но сейчас без него нельзя. Более того, надо чтобы дошло до убогого расплюевского сознания, «до какой петли, до какой жажды нужны деньги». Открыть душу, умолить, и даже встать на колени, если надо, перед Расплюевым. Такого еще не было. И Иван Анто-ныч, обалдев от доверия, ринулся добывать любой ценой — какие-нибудь три тысячи серебром, от которых зависит «все будущее, вся жизнь, все, все...»

Остался один. Жуткое нетерпение. Варианты. Оценки. Визит Щебнева — это еще одна рука легла на горло Кречинского. Руки кредиторов со всех сторон. И все к горлу. Петля медленно затягивается.

Мы привыкли видеть в Кречинском уверенного в себе, светского человека. Минуты, переживаемые им сейчас — неповторимы, никогда он еще не был так близок к баснословному богатству; к свободе, к счастью, и никогда холодное и скользкое лицо позора так близко не приближалось к его глазам. Кажется, что он слышит хрипящее дыхание палачей, в холодной квартире он становится мокрый от пота, от ужаса, и тут, наконец, Расплюев. Без денег. Сжимается в комок неудачливый партнер его. Медленно, почти ласково, оттягивая момент взрыва, почти жалея Расплюева, начинает Кречинский расправу над ним. Тут уже ничто не сдерживает его. Жестокое, страшное избиение и срыв всех сдерживающих начал. И в этом же самочувствии начинается не поиск денег, нет! — Настоящий погром в доме. Был бы под рукой лом, Кречинский взломал бы и разгромил полы и стены в поисках денег, но пока что летят на пол ящики секретера, летит старый хлам, а денег нет! И вдруг — стеклянная побрякушка. И — вершина вдохновенного творчества! Эврика! Нашел! А потом взрыв радости на грани безумия и — за дело. Тут дерзкое, хулиганское творчество авантюриста, в таком самочувствии бывают иногда люди творящие — художники, поэты ... Вспомните, как танцевал Пушкин и кричал: «Аи да Пушкин! аи да сукин сын!» Гениальный замысел осуществляется стремительно и легко. Расплюева — за цветами! Сам — за любовное послание! Этот любовный бред сочиняется под аккомпанемент цинизма и чего-то нецензурного, появляется букет и отдаются последние распо­ряжения перед осуществлением самого главного в операции. И, наконец, бриллиант выкран. Виктория! Дальнейшее — дело техники. Ловкости рук. Точности глаза. «Не сорвется!» Полная уверенность в себе. И это не легкомыслие. Это уже жесткий трезвый расчет. Все дальнейшее должен проделать он сам. Он — единственный. Он — мастер, маэстро. Поэтому — изолировать на время Расплюева, а самому — на самую главную и опасную часть операции. И финал акта. Легкий, почти изящный выход. Почти не чувствуется усталость, нервы все еще натянуты как струны. Кони внизу еще горячие. «Не распрягать! Я на минутку!» Бросил почти небрежно чемоданчик, набитый деньгами, аккуратно положил бриллиант в секретер, запер ящик, выпил стакан молока с бутербродом и дальше! Дальше! Вперед! Труба зовет. Шампанское будем пить вечером. Когда будут гости. А скорее всего, через 10 дней. На свадьбе. Когда вся эта сытая и тупая братия будет раздета до нитки. Вот настроение финала II акта.

III акт. Секунды можно позволить себе на расслабление. Да, последняя лебединая песня Кречинского. Это он уже понимает. «Видно старо стало». А потом снова струна натянута. Проход. Взгляд цепкий. Насквозь. Нюх. Ноздри волка. Все ли готово? Портреты? Для генеалогии. Все четко. Собранно. И, наконец, гости. Лидочка. Вход. Вальс. Все легко, плавно, изящно. Светский разговор. Расплюев взял на себя папеньку. Сам — очаровательных дам. Чай. Сладости. Знакомство с прошлым родовой семьи. И снова вальс, вальс. Тот самый, первый вальс Лидочки. И цветы. Ее любимые. Белые. Одни только белые. Биллиард. Много смеха. Обаятельные поддавки, но вдруг почему-то папенька позвал Лидочку, нервно за Лидочкой вышла тетка. Кажется, что-то происходит? Так и есть. Нелькин напал на след. Происходит чудовищная нелепая сцена. Его заподозрили. Оскорбление. И дело не в нем. Оскорблена любовь. Чувство. И можно даже выгнать вон негодяя, но сердце ранено. Боль. Большая человеческая обида. Она продикто-вывает отказ Кречинского от руки Лидочки. Раз так, пусть ставшая близкой и родной семья забудет его. Он не достоин их памяти. Надо отдать должное Сухово-Кобылину — блистательная драматургия — III акт. И Лидочка будет потрясена отказом Кречинского от любви: «сердце назад не отдается...» и будет крик из самой души — призыв к совести отца: «виноваты мы, мы виноваты!» И будет мольба папеньки простить их, и Кречинский простит. А потом быстро, очень быстро попытается выпроводить семью, потому что уж кто-кто, но он точно знал — Нелькин с секунды на секунду может быть здесь. И казалось, что еще несколько секунд и дом опустеет, но в это время постучали...

В финале, по автору, Кречинский отламывает, угрожая всем, ручку от кресла. В спектакле он — с пистолетом. Пробовал и с ручкой — выглядит смешно. Итак, сорвалось. Полиция уводит Кречинского в тюрьму. Звучит вальс. Лидочка отдает солитер Беку. Самая дорогая семейная реликвия. 30 тысяч. Большой, серьезный поступок девушки, которая получает жестокий и страшный жизненный урок. Звучит далекий хор «дети, будьте счастливы» и постаревшая на наших глазах Лидочка уходит из дома жениха.

Существуют разные взгляды на трактовку финала. Мне представляется он несчастливым для всех. Уже никогда не оправится семья Муромских. Будет она затаскана по судам и следствиям, и погибнет загнанный старик-отец. Надломится Кречинский и, судя по его знаменитому письму в «Деле», откроется в нем сердечность и сострадание, никому уже ненужные в его одиночестве. Не может быть счастлив и тот, кто победил в этой истории — Нелькин. Можно доказать, что жених преступник, но нельзя завоевать любовь ...

Несмотря на знаменитость роли Кречинского, существует абсолютно справедливое многолетнее театральное мнение: как ни странно, в пьесе «Свадьба Кречинского» роль Кречинского наименее выгодна. Казалось бы, артист не уходит со сцены, драматург предлагает богатейшие возможности и острейшие обстоятельства жизни, но при громадных затратах сил на игру Кречинского, — а без затрат играть эту роль немыслимо, — рядом живет и существует Расплюев, и все, говоря словами пьесы, идет на «фу-фу», история театра сохранила имена известных исполнителей Кречинского, но память, молва и слава Рас-штюевых значительно больше.

Народный артист СССР И. В. Ильинский второй раз в своей жизни играл эту роль. Театральную литературу нескольких десятилетий обошла известная фотография молодого человека с высоко нарисованными клоунскими бровями на пухлом, очень смешном лице, и с десяткой пик в растопыренных пальцах. Игорь Ильинский — Расплюев в спектакле В. Э. Мейерхольда «Свадьба Кречинского» (ГОСТИМ, 1933 год).

В год премьеры И. В. Ильинскому исполнилось 70 лет. Мог ли сохраниться без изменения взгляд на Расплюева с тех пор? И насколько он мог запомниться артисту и насколько он будет противоречить сегодняшнему пониманию этого характера? Эти вопросы волновали меня перед началом работы. Первые же репетиции показали, что И. В. Ильинский исключительно творчески подошел к решению Расплюева в наши дни. Очень быстро было найдено полное взаимопонимание. Конечно, мы не стремились, что называется, обелить Расплюева, да из этого ничего и не получилось бы. Ведь можно смело сказать, что Расплюев — высшее достижение драматурга в пьесе. Исключительная человечность каждого мельчайшего движения души, проникновение в глубины человеческой психологии сочетаются с поступками, которые говорят сами за себя, и никакими ухищрениями театр не превратит падшего, рабски угодливого, беспринципного и закоренелого мошенника в фигуру, достойную высокого уважения и подражания. Но в то же время театр может раскрыть всю глубину трагедии и всю меру падения человеческой души, судьбу маленького русского человека, в котором воедино сплавлены смех и слезы, плутовство и юмор, простодушие и горечь одиночества. Именно эта сторона расшпоевского поведения нас интересовала. Прежде всего в лице И. В. Ильинского спек­такль обрел большого и мудрого художника, труд которого как бы воплощает великие традиции русской актерской школы. Очень легко скатиться в исполнении Расплюева на путь безудержного комикования, уж очень очевидны и соблазнительны манки, рассыпанные в тексте и ситуациях, уж очень жаден зрительный зал к любой возможности посмеяться. Тем выше и ответственнее задача артиста в поисках сердечной и серьезной правды человеческого поведения. Не все нам удалось на этом пути; драма расплюевского существования подчас представляется еще более беспощадной и безрадостной.

Одна из самых вторичных фигур в пьесе камердинер Кречинского Федор. При чтении его монолога трудно отделаться от сходства его с гоголевским Осипом. Но в отличие от образа Осипа, ставшего почти легендарным в галерее замечательных характеров русской драматургии, Федор почти никогда не запоминался из-за резонерского поведения и отсутствия точной позиции в конфликте. Надо было решить прежде всего именно эти вопросы.

Вместе с артистом Б. Ф. Горбатовым было решено, что Федор не просто слуга Кречинского, а его правая рука во всех махинациях и авантюрах. Преданнейший сердечно, влюбленный по-человечески в своего хозяина, способный выручить его в трудную минуту, а если надо, и собой пожертвовать, и, одновременно жестокий и даже страстный исполнитель малейшей воли барина — таким видится нам Федор. В этой фигуре соединяются почти наивная восторженность лукавого прохвоста с тупой и даже злобной ограниченностью вышибалы. Если позволительно, в виде исключения, самому режиссеру подводить итог работы артиста, то я могу сказать: Б. Ф. Горбатов емко и выразительно сыграл свою небольшую, но столь дорогую для спектакля роль.

В работе над спектаклем «Свадьба Кречинского» я впервые встретился с группой артистов Малого театра. Трудно пересказать чувства, охватившие меня, когда я впервые переступил порог театра, где работали Щепкин и Ленский, Южин и Ермолова, Остужев и Дикий...

Для режиссера моего поколения встреча с крупнейшими и старейшими мастерами Малого театра независимо от результата — бесценный и поучительный опыт. Хотя много, что присуще ныне методо­логии и характеру игры целого ряда артистов театра, вызывало и вызывает у меня активное неприятие. Скрывать это было бы нечестно, а, главное, не полезно ни для никого. Не случайно почти нарицательной стала поговорка в театральной среде: «не играй, как в Малом театре». В самом Малом театре по этому поводу говорят, что вернее было бы сказать, «как в плохом Малом...» Конечно, это правда. Да, действительно история никогда не перечеркнет великую и просветительскую и гуманную миссию великого Малого театра, который называли в России вторым университетом. Но противоречива и даже драматична его нынешняя история. По-прежнему в его стенах работают прекрасные и неповторимые артисты. По-прежнему появляются иногда большие и значительные спектакли, но много, увы, очень много случайного, поверхностного, внешне театрального, декламационного, вульгарно-образного в его сегодняшней практике. И здесь я обязан сказать, что далеко не сразу находился общий язык в работе, далеко не сразу чувствовалось то взаимопонимание, которое позволяет на репетиции при минимуме разговоров выжимать максимум производительности. Но как бы остро ни обнаруживались те или иные противоречия, я с благодар­ностью буду вспоминать эту работу, потому что за весь ее период мы ни разу, повторяю, ни разу не теряли творческую, взаимоуважительную, предельно требовательную атмосферу.

Но самым дорогим итогом своей первой работы в Малом театре я считаю пусть робкие, но вполне ощутимые шага, сделанные в сторону студийности; создание такой обстановки, когда каждый, независимо от звания, славы и таланта, свободно и легко мог высказаться, а иногда и поспорить, или, наоборот, поискать тот или иной ход в процессе работы. Ведь сегодняшний театр без этого немыслим, так же как немыслим он без полной самоотдачи во время самой простой рабочей репетиции. Не могу сказать отдельное слово о том, с каким азартом и, меня само- го поражавшей, отдачей работали И. В. Ильинский, В. В. Кенигсон, Д. С. Павлов, Т. А. Еремеева, Б. Ф. Горбатов и другие. Например, я не помню случая, чтобы кто-нибудь из них однажды, даже украдкой, посмотрел на часы, а люди театра знают, что подчас скрывается за этим, казалось бы, будничным жестом. Нет! Репетиции длились часами, без оглядки на время и усталость, днем или вечером, и это, конечно, урок многим из нас, урок истинного волнения, если хотите, необходимого в нашем деле страха плохо сыграть.

Н. А. Зверева

МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА И АКТЕРСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Сегодняшний зритель ждет от драматического актера все большей искренности сценической жизни, непосредственности и импровизационное™ поведения, а также все большей подробности и небанальности психологического рисунка, раскрьшающего духовный мир человека во всех его нюансах и противоречиях.

Только в этом случае современный актер может стать заразительным для зрителя и вовлечь его в процесс сопереживания.

Потребность в таком артисте становится особенно очевидной, если учесть, что современная психология определяет сущность процесса перевоплощения следующим образом: «...человек, обладающий одними качествами, предстает человеком же, обладающим другими качествами. С этого начинается, если можно так выразиться, «теория перевоплощения»[12]. Этот процесс трансформации, качественно преобразующий человека-артиста в момент создания образа, невозможен без постоянного раскрытия и развития самых разных сторон его творческой инди­видуальности, без настойчивой тренировки его способности к импровизации.

При этом нельзя, пожалуй, сказать, что сильно возрос интерес к методике импровизационной работы, созданной Станиславским в последние годы его жизни, а именно к «методу действенного анализа». Напротив, о нем уже говорят иногда как о банальном и почти устаревшем репетиционном приеме.

«Суть этого приема, если изложить его в двух словах, заключается в том, — писала Кнебель, — что на раннем этапе работы избранная к постановке пьеса не репетируется, как обычно, за столом, но после определенного предварительного разбора анализируется в действии путем этюдов с импровизируемым текстом»[13]. Изложено хотя и кратко, но чрезвычайно ясно и доходчиво.

Сейчас о методе действенного анализа написано уже немалое количество статей, о нем наслышаны актеры и режиссеры не только профессиональных, но и самодеятельных театров, утверждающие, что пользуются им в своей репетиционной работе. И все же, как свидетельствует театральная практика, метод часто понимается неточно, более того, случается, что его главное смысловое звено — этюдная импровизация — сознательно игнорируется. «Да, конечно, мы работаем методом действенного анализа, — говорят в таких случаях актеры. — Разумеется определяем и события, и действия, а как же иначе! Этюды? Иногда делаем, но редко... Разве это обязательно?»

Итак, все ограничивается застольным разбором пьесы, определением событий и действий без проверки сделанного разбора действиями же, немедленно импровизируемыми на сценической площадке. А режиссер и актеры тем не менее убеждены, что «исповедуют» действенный анализ. При этом нередко тратится немалое время на сами определения действий, на поиски их названий. Действие ищется, обсуждается, иногда обретает выразительную формулировку, но немедленно реализовать его актер не пытается. Оно остается для него логически понятным, что, конечно, немаловажно, но, по сути, не опробованным, так как выполнить его, сидя за столом, практически невозможно. Хорошо еще, если характер сцены таков, что предполагает «сидячие» мизансцены, но и в этом случае, будучи прикованным к листкам с еще не выученным текстом роли, актер оказывается лишенным необходимой свободы для восприятия, оценок, непосредственных дей­ственных реакций.

Внедряя метод действенного анализа, Станиславский восставал против чрезмерно длинного застольного периода, с долгим чтением пьесы по ролям, сопровождаемым разнообразными рассуждениями режиссера и актеров, с рассказами, изобилующими сведениями и подробностями зачастую довольно путанными и противоречивыми.

Надо признать, что в последнее время любителей таких продолжительных застольных чтений и бесед с уклоном то в театроведение, то в филологию, а то и в философию становится значительно меньше и среди режиссеров, и среди актеров. То, что любой режиссерский замысел выражается в конечном итоге через сценическое действие стало бесспорной истиной, и потому все стремятся прежде всего к определению линии поведения в роли. Но незамедлительная проверка на­меченного поведения через этюд часто кажется преждевременной и необязательной.

При таком чисто теоретическом анализе обычно складываются две ситуации. Либо между актером и режиссером возникает временное взаимное согласие, тогда найденное действие принимается актером без особых возражений в качестве пока верного и интересного. «А уж потом, выйдя на площадку, — рассуждает артист, — я проверю, то ли это действие, которое мне нужно, проверю, «мое» ли оно...» Либо между режиссером и актером начинаются бурные теоретические дискуссии: актер, настроенный весьма скептически, утверждает свое определение действия, отличное от предложенного режиссером. В этом не было бы ничего плохого, если бы, встав из-за стола, актер немедленно попробовал, осуществив в этюде оба варианта, понять, какой из них верен и почему. Но решение вопроса снова откладывается на «потом». Сегодня, сейчас актер себя в полной мере не затрачивает.

Между актером, сидящим за столом и читающим текст роли, и тем человеком, который будет потом действовать в спектакле, существует огромная дистанция, дистанция между «я» и «он», ее приходится преодолевать на всем протяжении репетиционной работы. Этюд — это первый шаг по направлению к цели, первое движение к тому, чтобы овладеть действиями роли, ощутить их близкими себе, освоить и даже «присвоить».

Анализируя пьесу в преддверии этюда, который будет сделан сегодня, сейчас, вместе с партнерами, актер перестает соглашаться из вежливости и необдуманно спорить. Он не просто определяет действие, он ищет действие, близкое своей индивидуальности, ищет свой личный способ существования в русле режиссерского замысла.

Если артист знает, что на репетиции ему не удастся ни отделаться теоретическими рассуждениями, ни отсидеться, уткнувшись носом в листки с текстом роли, он приходит на нее в другом психофизическом самочувствии, он вносит в работу другую степень заинтересованности, собранности, внимания. Причем от репетиции к репетиции его активность возрастает, благодаря как постоянному импровизационному тренингу, так и постепенно возникающим психологическим механизмам «установки» на другое качество работы — на импровизацию.

Поэтому метод действенного анализа, лишенный своего центрального звена — импровизируемого этюда на событие — по сути далек от приема, предложенного Станиславским.

Существует и еще один вид пренебрежения этюдом — когда его делают наспех, не разобравшись в сцене как следует, чтобы, сделав, тут же забыть об этой беспомощной попытке (все охотно признают ее не вполне удавшейся) и затем вернуться к сцене, но уже с точным текстом и точными мизансценами.

Разумеется, сам по себе этюд ни в коей мере не является гарантией удачной репетиции. Если событие анализируется приблизительно, поверхностно и не вскрывается во всех его конфликтных взаимосвязях, а творческие индивидуальности артистов остаются неразбуженны-ми, то от этюда мало проку.

Этюд должен строиться вокруг того или иного события, определяющего цели, взаимоотношения и поведение действующих лиц на данном отрезке времени, — это теоретическое положение метода действенного анализа хорошо известно. Найти сюжетный факт пьесы, который заставляет персонажей совершать важные поступки и движет развитие действия, как правило, не трудно, с этим справляются даже начинающие актеры и режиссеры. Значительно труднее, во-первых, выявить конфликтную сущность данного факта, а во-вторых, добиться того, чтобы актеры по-настоящему «присвоили» предлагаемый конфликт.

В событии должны сталкиваться противоборствующие цели, побуждения, поступки, взаимоотношения, самочувствия, ритмы и т. д. Только в этом случае событие может зацепить эмоциональную природу артистов и вызвать в них необходимые побуждения к действием, так как именно конфликт всегда обостряет эмоциональное восприятие происходящего и активизирует поведение.

Психологи пишут о причинах возникновения эмоций: «Соотнося события внешнего мира с потребностями организма, эмоции оценивают значение этих событий для субъекта, ибо значимо только то, что может либо способствовать, либо препятствовать удовлетворению потребностей»[14]. Эти ведущие потребности создаваемого характера каждый артист ощущает в соответствии с особенностями своей индивидуальности, отбирая наиболее себе близкие, родственные, и потому по­требности одной и той же роли, репетируемой двумя разными актерами, неминуемо окажутся чуть отличными друг от друга. Иначе говоря, каждая актерская индивидуальность должна нащупать свою природу конфликта в событии.

Короткий застольный разбор сцены перед выходом на этюд требует, чтобы событие было освоено, воспринято актером как некая реальность, вызывающая либо несогласие, непонимание, протест, возмущение, либо желание эту существующую реальность продлить, укрепить, упрочить.

Станиславский писал: «Что значит оценить факты и события пьесы?.. Это значит подкопаться под внешние факты и события, найти там, в глубине, под ними, другое, более важное, глубоко скрытое ду­шевное событие быть может породившее самый внешний факт... Словом оценить факты — значит познать (почувствовать) внутреннюю схему душевной жизни человека. Оценить факты — значит сделать чужие факты, события и всю жизнь, созданную поэтом, своей собственной»[15].

Только острота восприятия события рождает в актере способность незамедлительно выразить свое отношение к нему в определенном поведении, провоцирует его на импровизацию.

Между тем иногда режиссеру кажется, что назвать тот или иной факт сюжета, достаточно, чтобы актер воспринял его как событие. При этом артист может соглашаться со значимостью факта, как такового, но вскрыть для себя его конфликтный смысл, найти к нему свое личное отношение не может. Отсюда очень приблизительное определение линии поведения, «в общем» логичного и «вообще-то» возможного, а по существу вялого и неинтересного.

Так, на одном из курсов ГИТИСа молодым режиссером разбирались сцены из «Вишневого сада» Чехова, в частности, репетировалась сцена первого появления Раневской в доме — ее приезд. Сцена начинается с подробной ремарки Чехова: «...Шум за сценой все усиливается. Голос: «Вот пройдемте здесь...» Любовь Андреевна, Аня, и Шарлотта Ивановна с собачкой на цепочке, одетые по-дорожному. Варя в пальто и платке. Гаев, Симеонов-Пищик, Лопахин, Дуняша с узлом и зонтиком, прислуга с вещами — все идут через комнату.

Аня. Пройдемте здесь. Ты, мама, помнишь, какая это комната?

Любовь Андреевна (радостно, сквозь слезы). Детская!

Варя. Как холодно, у меня руки закоченели. (Любови Андреевне.) Ваши комнаты, белая и фиолетовая, такими же и остались, мамочка.

Любовь Андреевна. Детская, милая моя прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой... (Плачет.) И теперь я как маленькая... (Целует брата, Варю, потом опять брата.) А Варя по-прежнему все такая же, не монашку похожа. И Дуняшу я узнала... (Целует Дуняшу.)

Гаев. Поезд опоздал на два часа. Каково? Каковы порядки?

Шарлотта (Пищику). Моя собака и орехи кушает.

Пищик (удивленно). Вы подумайте!

Уходят все, кроме Ани и Дуняши».

Событие сцены определялось режиссером сначала как «приезд Раневской», потом название чуть изменилось — «встреча в доме после долгой разлуки». Все, занятые в сцене, без возражений приняли такое определение. Каждый охотно соглашался с тем, что эта встреча имеет для него огромное значение и искал соответствующую линию поведения. Исполнительница Раневской говорила, что ей надо все и всех вспомнить, узнать, поблагодарить за встречу. Исполнительница роли Вари утверждала, что ей надо проследить, чтобы все было в порядке, помочь приехавшим устроиться... Студентка, играющая Аню, считала, что ей надо поделиться своей радостью от возвращения домой с окружающими и прежде всего с матерью... и т. д.

Удовлетворившись «в общем» логичными соображениями, режиссер предложил сделать этюд. Не сопротивляясь, но и не проявляя особого энтузиазма, актеры вышли на площадку и, наскоро уточнив, откуда и куда кто входит и выходит, сыграли сцену. Раневская смущенно улыбалась (как, впрочем, и все остальные), удивленно оглядывалась вокруг и выглядела слегка взволнованной... Вносились и уносились какие-то вещи... На сцене присутствовала атмосфера некоторой неловкости, натянутых улыбок и легкой суеты. Этюд кончился быстро, к явному облегчению актеров, большинство из которых остались им неудовлетворены.

Актриса, репетировавшая роль Раневской, с сожалением призналась, что, вопреки ремаркам Чехова, даже подступов к слезам не ощутила, и понимая, что заплакать при встрече с прошлым, молодостью, детством можно, конкретных живых раздражителей для себя найти не смогла. Даже более простую вроде бы чеховскую ремарку: «целует брата, Варю, потом опять брата» — выполнить ей не удалось, повторный поцелуй Гаева казался неискренним и сентиментальным. Актриса утверждала, что ее неудача не случайна и свидетельствует о серьезных просчетах в разборе сцены...

Актриса, репетирующая роль Ани также считала, что этюд не получился и сама она занималась главным образом «изображением радости», но зато этюд поставил перед ней ряд вопросов, при разборе сцены не возникавших. Например, почему Аня непременно хочет провести мать через детскую, чего ждет она от матери? Что значат слезы или, напротив, сдержанность Раневской для окружающих и для Ани? Кроме того, она обнаружила, что, разбираясь в сцене, не учла физического самочувствия Ани, о котором та говорит сразу после ухода матери: «Я не спала в дороге четыре ночи... теперь озябла очень...»

Репетирующая роль Вари говорит, что этюд заставил ее задуматься о том, какой встречи она ждала и так ли все складывается, как хотелось и ожидалось, и каковы возникшие неожиданности?..

Постепенно выясняется, что этюд не получился, потому что в нем не было точного события. Это был «вообще» какой-то приезд, «вообще» встреча людей, не связанных между собой нитями многолетних сложных отношений, всегда конфликтно проявляющихся в событийных моментах. Нельзя было упрекнуть актеров в грубом наигрыше, но они были вялыми, скучными, безликими.

Так обычно и получается, если лежащий на поверхности сюжетный факт не превращается в событие, которое должно вызвать эмоциональный отклик в каждом артисте.

Ведь в зависимости от сверхзадачи спектакля факт возвращения Раневской в свой дом после пятилетней разлуки с близкими может лечь в основу разных событий...

Это возвращение может быть паническим бегством Раневской от страшной темной бездны, от трагедии, пережитой в Париже, где, обманутая, обобранная, брошенная, она пыталась покончить с собой...

Оно может быть надеждой на начало новой жизни, еще неизвестно какой, но обязательно другой...

Оно может быть попыткой искупления вины перед всеми брошенными и оставленными здесь, в этом доме, ради того, кто не принес ничего, кроме страданий и унижений...

Или попыткой спасти дом и сад...

Оно, возвращение, может быть вызвано безвыходностью, надеждой, раскаянием, тоской, чувством долга...

И никто из встречающих еще не знает, что принесет это возвращение им, и каким оно будет.

Но каждый раз это будет другое возвращение, другое событие в жизни и самой Реневской, и близких ей людей. Это будет каждый раз иной вход в дом, иное восприятие окружающего, иное отношение к встречающим, их заботам, вниманию, иное физическое самочувствие, иной ритм и т. д.

Можно, разумеется возразить, что возвращение Раневской в какой-то мере включает в себя каждый из перечисленных вариантов, да и многие другие тоже. Это верно, но что-то должно доминировать в каждом конкретном случае в зависимости от определения события.

Перед выходом на этюд актер особенно нуждается в четком выявлении главного, в обретении эмоциональной доминанты, которая позволит ему не запутаться в массе предлагаемых обстоятельств и выделить главное из них. При определении события этюда воображение артиста должно получить точную направленность.

Впрочем, даже упомянутый неудачный этюд принес свою пользу, так как и режиссер, и актеры захотели разобраться в сделанных ошибках, что привело к дальнейшему активному и заинтересованному разбору сцены. К сожалению, иногда наспех отделавшись от этюда, актеры и режиссер успокаивают друг друга, что «для первого раза получилось неплохо», и переходят к следующей сцене, пропустив важное звено в развитии замысла спектакля.

Вновь разбирая сцену, режиссер уточнил, что возвращение Раневской это попытка спасения от унижения, отчаянья, одиночества. Он подчеркнул, что Раневская вернулась не сама — за ней пришлось специально посылать дочь... Что драматический конфликт встречи усугубляется, конечно, угрозой продажи дома и сада... И тем не менее — это спасение, в которое и сама Раневская и встречающие ее так хотят верить... А уже в связи с этим уточняется и поведение самой Раневской, и отношение окружающих к ее возвращению, и мера понимания (или степень непонимания) каждым драматизма ситуации, а главное, то, как этот драматизм преодолевается всеми и самой Раневской... Одновременно с этими главными вопросами возникают и другие.

В частности, отмечается самочувствие Ани, которое ей необходимо преодолевать в этой сцене... И становится ясно, что Варя за суетой вокруг вещей, не должна упускать главное — саму Раневскую... И актриса, репетирующая Шарлотту, говорит, что, учитывая невеселые обстоятельства встречи, ей хотелось бы внести в нее некие элементы шутливости, юмора, а для этого ей нужны какие-то детали реквизита...

А играющий Гаева спрашивает, меняется ли его ритм при входе в дом, потому что Гаев устал от долгого томительного ожидания поезда, опоздавшего на два часа, замерз, утомлен суетой встречи и теперь ему хочется отдохнуть, согреться, расслабиться... Он говорит, что в этом расслаблении Гаева, конфликтующим с возбуждением Раневской, в борьбе их ритмов тоже выражается событие... Словом, каждый артист ищет свои пути для освоения события, опираясь на свои наблюдения и эмо­циональную память.

Надо сказать, что вновь сыгранный этюд при отдельных своих недостатках, уже нес в себе элементы названного события. А главное, Раневская, едва сдерживавшая на этот раз слезы, стала нервным центром этюда, приковывающим к себе внимание окружающих. И поскольку центральная фигура сцены обрела правду поведения и самочувствия, то и остальные участники ее — как это часто случается во время этюда — невольно оказались втянутыми в атмосферу достоверности и ощутили уверенность и свободу. Разумеется, в данном случае важно не то, насколько правомочным было предложенное молодым режиссером событие, но то, что оно заставило участников репетиции включиться в активные поиски своего отношения к нему, того эмоционального отношения, которое будит актерский темперамент, создавая необходимый импульс для этюдной импровизации.

Психологи считают, что «в темпераменте преимущественно выражается отношение человека к происходящим вокруг него событиям»[16]. Поэтому этюд на событие — это не только способ анализа пьесы и проверка правильности намеченного поведения, но одновременно и проверка того, в какой мере данная индивидуальность способна оценить предлагаемое событие и насколько она заразительна в этой оценке. Конечно, каждый спектакль по «Вишневому саду» требует своей Раневской. Но все же, выбирая актрису на эту роль, нельзя не думать о легкой эмоциональной возбудимости, заразительности, женском обаянии. Наличие или отсутствие этих данных отчетливо выявляется в момент восприятия события и непосредственной импровизационной реакции на него. Ошибки в распределении ролей при методе действенного анализа обнаруживаются гораздо быстрее (а значит и быстрее исправляются), чем при работе с долгим застольным периодом.

Но значительно важнее то, что уже первые этюды выявляют особенности актерской индивидуальности. Опираясь на них в процессе репетиций, актер вместе с режиссером ищет собственные подходы к роли.

М. О. Кнебель подчеркивала в своей статье, посвященной методу действенного анализа, что «первая же этюдная репетиция сталкивает актера со всеми подробностями физического быта данной сцены... У него сразу возникает комплексное восприятие происходящего и его внутренние психологические ощущения становятся неотделимы от ощущений физических, материальных»[17]. Исходя из этого, Кнебель поясняет, сколь важно, чтобы выгородка этюда была максимально при­ближена к декорациям будущего спектакля, сколь необходимо в этюде наличие реквизита, а иногда и отдельных деталей костюма — словом, всего, что создает правду физического самочувствия актера.

Во время застольного периода актер может логически понять событие и действия, учесть, что эти действия осуществляются в том или ином ритме, принять во внимание физическое самочувствие, но непосредственно отреагировать на событие всей своей психофизикой, как это бывает в жизни, не может. Отсутствие «комплексного восприятия» сковывает воображение актера и соответственно его темперамент.

Между тем необходимо помнить, что память и соответственно воображение каждого человека неповторимо индивидуальны. В зависимости от большего или меньшего развития тех или иных органов чувств, то есть от особенностей восприятия, у каждого человека преобладает тот или иной вид памяти и характер воображения. Современная психология определяет три основных типа памяти и воображения:

Зрительный тип: при восприятии окружающего мира человек прежде всего запоминает и сохраняет зрительные впечатления, а следовательно, в работе его воображения главную роль играют зрительные образы.

Слуховой тип: воображая какое-либо событие, человек прежде всего слышит его во всем многообразии голосов, интонаций, ритмов, мелодий.

Моторный тип: воображение человека неразрьюно связано с движением, пластикой, физическими ощущениями.

Разумеется, жесткое разделение на типы возможно только в теории. На практике прежде всего существует смешанный тип, в котором объединены все три начала, но при этом, как подчеркивают психологи, «всегда имеет место преобладание одной области при умеренном распределении остальных»[18].

Таким образом, этюд, предлагающий актеру «комплексное восприятие» происходящего, апеллирует к каждому из основных типов воображения одновременно. То есть, в процессе этюда воображение актера получает дополнительное питание и становится более активным и смелым, происходит как бы некий качественный скачок.

Трудно, например, представить себе актера с невосприимчивым телом, то есть моторно не развитого. Логично предположить, что у большинства актеров «моторный» тип воображения является ведущим, или хотя бы просто хорошо развитым. Поэтому, естественно, что для многих актеров оценка события возникает в первую очередь через изменение физического самочувствия, через изменение энергетики тела, влияющих на поведение. Вспомним хотя бы актрису, репетировавшую роль Ани, которой помогло точно определенное физическое самочувствие.

Совершенно очевидно, что работа этюдами с самого начала ставит перед актерами вопросы ритма, в то время как застольный период их несколько отодвигает. Это весьма существенно, учитывая, что для некоторых актерских индивидуальностей, как уже говорилось выше, ощущение ритма, его перемен, его нарастания или ослабления является толчком, активизирующим работу воображения. Неслучайно актер, репетирующий роль Гаева, пытался, делая этюд, уловить ритм своего существования в событии и его соотношение с ритмом окружающих.

Разумеется, речь идет не о механическом форсировании или замедлении темпа, а о создании внутреннего темпо-ритма действующего лица, возникающего в результате восприятия события и важнейших предлагаемых обстоятельств. Неслучайно, говоря о ритме существования Гаева, артист касался многих обстоятельств: здесь и отношение к приезду сестры и трехчасовое ожидание поезда, и ощущение усталости и т. д. Станиславский подчеркивал, что «темпо-ритм возбуждает не только эмоциональную память», но и «помогает оживлять нашу зрительную память и ее видения»[19]. Овладевая темпо-ритмом, актер одновременно стимулирует рождение необходимых зрительных образов, осваивая и как бы присваивая события и обстоятельства пьесы.

Таким образом, при работе методом действенного анализа процесс не просто логического, но чувственного познания жизни действующего лица начинается для актера с самых первых репетиций.

Этюд помогает каждому актеру найти свои способы восприятия и оценок событий, свои индивидуальные реакции на них, а в результате свой путь к созданию образа. Основными вехами этого пути всегда будут действия, но не существует действий, не зависящих от понятия характера, и, анализируя действия, актер одновременно исследует характер человека, которого он будет играть. Характер же персонажа раскрывается не только в его целях, устремлениях, поступках, айв специфике его восприятия событий, в манере его поведения.

Так, Варя, Гаев, Лопахин, Дуняша каждый по-своему встречаются с Раневской, рассматривают ее, выражают свою радость, шутят... И уже первый этюд заставляет задуматься, в чем заключается своеобразие реакции каждого из них, в чем различно их восприятие.

В этом смысле каждый этюд требует незамедлительного решения вопросов, почти не возникающих во время застольного периода или возникающих на уровне чисто теоретических рассуждений. При чтении по ролям характер нащупывается артистом главньш образом через точность донесения мыслей действующего лица и поиски манеры речи. В этюдах же характер выражает себя прежде всего через физическое действие в соединении с определенным самочувствием, а также через овладение манерой поведения, которая включает в себя не только речь, но и пластику, и ритм, и своеобразие общения и, наконец, черты внешнего облика.

При работе этюдами понятия ч т о и как оказываются неразрывно связанными для актера уже с первых репетиций, а это для многих актерских индивидуальностей является принципиально важным. Интересное признание можно найти в книге С. В. Гиацинтовой. Рассказывая о своем участии в этюдах, делавшихся под руководством Станиславского, она пишет: «Во-первых, мне нравилось в этюде сделать что-то опрометчивое, с бухты-барахты, и, если это нечаянное действие оказывалось верным, оно рождало и верное самочувствие. Во-вторых (и это осталось навсегда), прежде всего мне хотелось «увидеть» внешний облик той, которую показываю, — какое у нее лицо, какая прическа, походка. Потом уже возникало настроение, чувство. Из-за этого я считала себя страшной грешницей, недостойной храма, в который допущена. Тогда я не понимала того, в чем уверена сейчас: при самой глубокой верности «системе» Станиславского, каждый актер должен находить свой, для него одного пригодный ход, прием — и нет в этом ни измены, ни греха»[20].

Хотя полностью со всей отчетливостью внешний облик складывается в конце репетиционной работы, но отдельные элементы его могут возникнуть уже во время первых этюдов. Особенно это касается актеров, обладающих вкусом к острой характерности, вспомним, например, актрису, репетировавшую Шарлотту, которой уже в этюде понадобились какие-то детали реквизита и костюма, так как без них она чувствовала себя несвободной. Неслучайно, готовясь повторить этюд, она подыскала себе зонт, надела затейливую шляпу, подобрала пальто и, наконец, обзавелась нелепой сумкой, якобы «купленной в Париже». На замечание режиссера, что дело не в сумке, а в событии и поиске своего отношения к нему, она решительно отвечала: «Да-да, я знаю. Но с сумкой и в шляпе мне почему-то легче искать это».

Иногда уже в первых этюдах у кого-нибудь из участников неожиданно меняется пластика, походка, манера смотреть, слушать, смеяться и т. д. Как-либо препятствовать тому, что органично возникает у актера, не только анализирующего линию поведения, но и пытающегося ощутить манеру поведения, было бы неразумно. (Кроме тех случаев, конечно, когда актер хватается за свои привычные и уже надоевшие всем штампы.) Чаще всего от каких-то черт внешней характерности, опробованных в этюдах, актер отказывается в процессе дальнейшей работы, находя другие, более точные.

Но суть в том, что поиски действий для данной индивидуальности неразрывно связаны с поисками формы, в которой они осуществляются. Нарушение этих взаимосвязей сковывает воображение артиста, лишает его свободы и непосредственности, и, напротив, реализация их в этюдах создает для него дополнительные возможности и предпосылки.

Итак, воспринимая событие во всем комплексе его многочисленных компонентов, актер получает возможность обрести свои индивидуальные побуждения к действиям, зависящие от особенностей его воображения, жизненного опыта и темперамента, то есть ухватиться за свою нить в «узле» сценического конфликта. Обретение собственных эмоциональных побуждений к действиям делает поведение каждого участника этюда активным, а сценический конфликт более острым и напряженным. Обострение конфликта и активность поведения создают у партнеров по этюду цепкое, пристальное внимание друг к другу.

При застольном периоде, где конфликт только намечается, не реализуясь в полной мере, процесс общения может быть лишь обозначен. Этюд же сразу заставляет артистов учитывать мельчайшие подробности поведения друг друга и точно на них реагировать, так как в этюде партнера приходится воспринимать со всеми нюансами его манеры поведения и различных приспособлений.

В этюдной импровизации, где почти невозможно скрыть отсутствие подлинного действия и общения, зависимость актеров друг от друга очень велика. Если кто-то из актеров фальшивит, уходя в декламацию или игру чувств, другим трудно остаться органичными. Если актер действует активно и подлинно, он обычно подтягивает к себе остальных участников сцены, постепенно вовлекая их в зону достоверности, которая его окружает. Отсюда атмосфера взаимной заинтересованности и взаимной помощи, обычно сопутствующая этюдным репетициям. Такая атмосфера раскрепощает артистов, развивая их инициативу и смелость.

Таким образом, уже с первых этюдных репетиций начинает складываться актерский ансамбль. В нем различные творческие индивидуальности, обладающие специфическими особенностями воспри­ятия и воображения, дополняют друг друга и помогают друг другу в раскрытии действенного конфликта спектакля.

Актер, работающий методом действенного анализа, становится активным соучастником творческого процесса. Он не просто выполняет тот или иной режиссерский рисунок, он им по-настоящему овладевает, обогащая и развивая его красками собственной творческой индивидуальности.

О. Л. Кудряшев

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ПЬЕСЫ И СПЕКТАКЛЯ

Человек живет в предметном мире. Это факт неоспоримый. Мы накрепко привязаны к вещам. Они организуют наш быт и нашу жизнь. Более того, наше существование предметно до такой степени, что в определенные моменты жизни мы ощущаем эту привязанность, как рабство.

Все эти достаточно известные истины подводят нас к мысли: театр, как и сама жизнь, наиболее предметен из всех искусств и наиболее победоносен в преодолении этого конфликта, Ибо театр сумел сделать предметный мир человека миром образным, метафорическим.

Или — миром метафизическим. Театр расширил границы реальности, при этом сохраняя наиболее предметный способ выражения. Он волшебно сплавил иллюзию и мечту о духовной жизни, которая всегда в нас живет, с предельной конкретикой своего облика. Это действительно так — его физическая, приближенная к нам сущность неоспорима. Он не несет никаких трансформированных (краски, ноты) способов выражения, артист на сцене всегда равен себе как физическая данность и равен в этом смысле любому зрителю. Он осязаем и материален. И в то же время в момент своего творчества актер вырывается за пределы этого равенства, в нем зарождается нечто неосязаемое. Возникает великая магия соединения мира физического и метафизического, рождается разомкнутое пространство человеческой души, помещенной в замкнутую сценическую коробку. Может быть, за этой простой очевидностью и скрывается загадка вечной живучести театра как искусства максимально приближенного к человеческому бытию и человеческому подобию?

Вписанность артиста в предметный и конкретный мир жизни позволяет совершить ту же магическую трансформацию и с предметами, его окружающими и с ним взаимодействующими. В ходе сценического действия предмет, не теряя своей реальной функции, незаметно приобретает другие, ему изначально не присущие. Он одухотворяется, насыщается иным внутренним содержанием. Он становится, как пишет литературовед М. Чудакова, «вещественным знаком невещественных отношений». Театру удается, как никакому другому искусству, преодолеть извечный конфликт материального и духовного и создать высокохудожественный «компромисс».

Повторим, что, конечно, не сам предмет, вещь на сцене выполняет эту труднейшую работу. Он переосмысливается только в связи с действующим, чувствующим и мыслящим актером, вступающим в сложные взаимоотношения с окружающей его средой и партнерами. Но при этом предмет на сцене и не является только приспособлением, технологическим средством артиста. Он выступает как важная видимая часть невидимой жизни человека, своеобразный метафизический компонент второго плана и подтекста роли, вбирающих в себя основную часть духовной жизни персонажа. По большей части он берет на себя функции, обобщающие внутренний смысл происходящего, выступая в определенные моменты и знаком событийной линии спектакля.

Интересно в связи с этой темой задать и такой вопрос — почему К. С. Станиславский в конце жизни обратился к разработке так называемого «метода физических действий», напрямую связанного с предметным миром спектакля? Почему гений театра выбрал как главное орудие творчества актера такой казалось бы примитивный способ творчества: от одного простого физического действия, то есть определенной манипуляции с предметом, к другому, потом к третьему и т. д., пока не выстроится определенная цепочка поведения, способная много рассказать о внутренней жизни человека? По сути — это величайшее открытие русского великого режиссера, которое как раз и базируется на умении рассказать и показать через предмет и работу с ним что-то о скрытой, внутренней части жизни, овеществить, обнаружить ее. Конечно, это возможно только в том случае, если действия не случайны, не хаотичны, но отобраны, продуманы и ложатся на внутреннюю по­требность действующего артиста.

Литературовед М. Чудакова очень точно заметила, что первичной единицей мышления-видения писателя является не слово, не мотив, не сюжет, не конфликт и т. п., но вещь, предмет. Основной позицией является вещеориентированность на художественный предмет, главный признак, который создает эстетические, образные, а не бытовые ассоциации. Если воспользоваться этими понятиями и попытаться приложить их к театральной практике, то вещеориентированность и художественный предмет могут стать ведущими категориями драматического искусства, принципиально предметного, материального, осязаемого. Во многом образ театрального спектакля формируется и приобретает свою энергию через узнаваемую среду, предельно приближенную к воспринимающему зрителю. Конечно, она может быть трансформирована, более того, сознательно преображена и деформи­рована, но все равно ее главным козырем всегда остается реальность, вещественность, даже, если порой они носят «мерцающий» характер, чуть просвечивающий, не читаемый сразу. Даже при разбитом, «осколочном» характере воссоздания материальной среды существования, мы ухитряемся при нашем восприятии собрать ее целостную картину, исходя из нашего глубинного и опять же целостного ощущения мира.

Художественный предмет как один из важных компонентов создания образа спектакля может выступать двояко по своим функциям. С одной стороны, он знак определенного пространства, в котором размещаются персонажи спектакля. В этом случае его значение различно — обозначение определенной социально-временной среды или жанрово-стилистической природы зрелища, то есть он работает в качестве эстетического, декоративного знака в пределах общего (тотального) художественного образа. Это функция технологическая, размещающаяся в системе конструктивного решения образной системы. С другой стороны, он может быть вписан в систему конкретных челове­ческих связей, возникающих на сцене, когда он работает как звено в предметно-действенной зрительной сфере спектакля. Нас интересует в данный момент эта, вторая сторона — обозначения, овеществления, расшифровки человеческого поведения, когда предмет, наряду со словом, пластикой, жестом выявляет незримую часть человеческой души, духовного напряжения, скрытых желаний, замаскированной цели и т. д.

В. Шкловский в своих заметках о пространстве живописи писал: «Предметы существуют в сознании сами по себе и соотнесены друг с другом по своим различиям. В картине они оказываются в другом соотношении. Предметы, их детали укрупняются и выделяются по их смысловому весу, по их значению в данной ситуации. «Смысловой центр» укрупняется»[21].

Можно добавить, что иные соотношения возникают не только в картине, но и в пьесе, и в спектакле. Предметный мир как бы стягивается к своему «смысловому центру», то есть к человеку, образуя рядом с ним, вокруг и вместе с ним особую «очеловеченную» зону, которая может либо договаривать за человека то, что он не произносит, но думает и чувствует, либо дополняет его, либо заменяет. Возникает новая «конвенция» (термин В. Шкловского) отношения человека с неживым миром. Конвенция эта имеет в основе метафору или метонимию, то есть вступают в силу сложные законы выражения одного через другое или замена одного другим.

Литература давно успешно пользуется этими приемами для характеристики своих персонажей. Поразительно, например, А. С. Пушкин строит в романе «Евгений Онегин» два портрета главного героя через предметы. Первый — кабинет молодого философа в начале романа.

Янтарь на трубках Цареграда,

Фарфор и бронза на столе,

И чувств изнеженных отрада

Духи в граненом хрустале,

Гребенки, пилочки стальные,

Прямые ножницы, кривые,

И щетки тридцати родов

И для ногтей и для зубов.

Руссо (замечу мимоходом)

Не смог понять, как важный Грим

Смел чистить ногти перед ним,

Красноречивым сумасбродом.

Защитник вольности и прав

В сем случае совсем неправ.

(1, XXIV)

В стремительное описание жизни Онегина от «младых ногтей» до зрелого возраста предмет входит как некое подобие, отражение человека. Собственно, в этом описании характера еще нет, так как сознательно отсутствует погружение в его духовную жизнь. Есть поток внешней жизни — одевание, раздевание, визиты, балы, театры... В эту систему жизнеописания, иронического и стремительного, с полным правом входит предмет, точнее роскошный натюрморт, спокойно заменяющий человека. Пушкин подчеркивает его банальность, ординарность, всеобщность:

К чему бесплодно спорить с веком,

Второй Чадаев, мой Евгений,

Боясь ревнивых осуждений,

И то, что мы назвали франт...

(1, XXV)

Ироническое упоминание в этом контексте имен Руссо, Грима, Чаадаева, личностей ярких, незаурядных, лишь еще более подчеркивает и оттеняет непрописанность личности юного Онегина. Герой не выделен из толпы. В этой метонимии предмет выступает ярче, полнее, заразительнее, чем сам человек.

Второй портрет — модная келья героя, увиденная глазами Татьяны:

Татьяна взором умиленным

Вокруг себя на все глядит,

И все ей кажется бесценным,

Все душу томную живит

Полумучительной отрадой;

И стол с померкшею лампадой,

И фуда книг, и под окном

Кровать, покрытая ковром,

И вид в окно сквозь сумрак лунный,

И этот бледный полусвет,

И лорда Байрона портрет,

И столбик с куклою чугунной,

Под шляпой с пасмурным челом,

С руками, сжатыми крестом...

(7.Х1Х)

Разительный контраст! И в подборе предметов, и в границах этого предметного мира, раскрытого и в природу («вид в окно сквозь сумрак лунный»), и в историю (Байрон, Наполеон...)»- Резкая подсветка первого портрета сменилась полутонами. Предметный мир перестал быть мертвым. Он отчетливо несет на себе отпечаток человека, индивидуальности, характера. Он задает нам вместе с Татьяной загадки. Потом Татьяна перелистает книги Онегина, и еще ярче проявится сквозь них личность Онегина, его живое присутствие:

Хранили многие страницы

Отметку резкую ногтей

На их полях она встречает

Черты его карандаша.

Везде Онегина душа

Себя невольно выражает

То кратким словом, то крестом

То вопросительным крючком.

И начинает понемногу

Моя Татьяна понимать

Теперь яснее — слава богу—

Того, о ком она вздыхать

Осуждена судьбою властной...

(7, ХХШ, XXIV)

Не случайно Пушкин уже говорит о душе Онегина. Не карандаш ставит отметку на полях, но душа страждущая, больная, мятущаяся. Предмет проявил личность, мертвая природа (натюрморт) уступает место живому человеку, метонимия — метафоре. Уже ясно ощущается смысловой центр «этого предметного портрета». Но в отличие от первого в этом закладываются одновременно две точки зрения: за взглядом Татьяны ощущается глаз Пушкина, интонация авторская, значительно

более серьезная, хотя и не лишенная пушкинской иронии, подчеркнутой отстраненности, неслиянности с Татьяной в оценке нового Онегина. Вообще предметный мир Пушкина — это отдельная большая тема, требующая специального, большого исследования. Мы же остановимся еще на одной-двух особенностях его построения. «Евгений Онегин» в этом плане наиболее насыщенное произведение. Пушкинская метафора человеческой жизни, как правило, чрезвычайно предметна. К примеру, центральная сцена дуэли и смерти Ленского буквально вся выстроена на предмете или на его части. Более того, она прописана в движении предметов. Смерть зрима, страшна в своих конкретных проявлениях. Ее приближение Пушкин простраивает на основе развивающейся мелкой детали:

Вот пистолеты уж блеснули,

Гремит о шомпол молоток,

В граненый ствол уходят пули,

И щелкнул первый раз курок.

Вот порох струйкой сероватой

На полку сыплется. Зубчатый

Надежно ввинченный кремень

Взведен еще...

(6, XXIV)

Невыносимая плотность перечисления. Время остановилось, работает только этот механизм убийства. А за ним люди, не ведающие, что они творят. Можно сказать больше — значительность и трагичность события выявляется не через эмоциональное словесное описание и не через анализ внутренней жизни, который казалось бы наиболее уместен в этом случае. Удивительно, но Пушкин практически совершенно не прибегает к описаниям внутреннего состояния героев — ив этом его колоссальная художественная интуиция. Вся эта нелепая и странная дуэль строится на волне предметно-физического движения с поразительно точной сменой, говоря языком кино, планов и ракурсов: от предельно крупного плана мельчайшего предмета: «...вот порох струйкой сероватой на полку сыплется...», до самого общего: «...Зарецкий тридцать два шага отмерил с точностью отменной...» И сама смерть Ленского метафорически опредмечена, овеществлена и становится для нас невыносимо осязательной:

Туманный взор

Изображает смерть, не муку.

Так медленно по склону гор,

На солнце искрами блистая,

Спадает глыба снеговая...

(6, XXXI)

Далее предметный образ смерти разрастается, видоизменяясь. От эффектной красоты первой метафоры он плавно перетекает в совершенно бытовой и тем более воздействующий ряд:

Тому назад одно мгновенье

В сем сердце билось вдохновенье,

Вражда, надежда и любовь,

Играла жизнь, кипела кровь,

Теперь как в доме опустелом.

Все в нем и тихо и темно,

Замолкло навсегда оно.

Закрыты ставни, окна мелом

Забелены. Хозяйки нет,

А где, бог весть.

Пропал и след...

(6.ХХХI)

Пушкин нашел закон выражения события в человеческой жизни: конкретизация, локализация его в чувственно воспринимаемом предмете. Зримая конкретность и материальность вещи или предмета дает (именно в силу резкого фокусирования на хорошо знакомом и ощущаемом предмете) эмоциональный отклик. Не теряя реальных своих свойств, предмет начинает звучать иной музыкой — только в силу своей неожиданной соотнесенности с человеческой жизнью. Возникает не просто новый смысловой, но эмоционально-смысловой центр, создающий такое состояние читателя и зрителя, какое не может быть вызвано информационно-прямым ходом. Образ сразу минует логические каналы. Для театра это тем более важно в силу более резкого сопоставления слова и предмета. Более того, чем острее и конфликтнее это противостояние словесной (нематериальной) сферы с предметно-чувственной (материальной), тем мощнее воздействует театральное искусство. Предмет на сцене вступает со словом в прихотливую игру, которая способна выявить огромное количество оттенков происходящего, пропитать все физическое бытие персонажа богатством внутренней интонации.

Грубо говоря, каждый драматург в силу своего дарования тяготеет либо к слову (для него достаточно самоценному явлению, способному

вместить весь диапазон человеческой жизни), либо к особому предметно-вещественному типу драмы. В этом случае слово более сложно соединяется с конкретикой сцены, что-то из своего смысла передавая предметному миру сцены.

Конечно, это деление достаточно условно, но оно позволяет пронаблюдать качество и масштаб сценического предмета у разных драматургов. К примеру, весьма своеобразное сочетание этих компонентов драмы можно увидеть у Н. В. Гоголя. Его вера в способность слова изменить мир была огромна. Слово для Гоголя носит сакральный характер. Оно у него менее всего информативно или просто логично. Слово-молитва, заклинание, колдовство, а иногда знак потусторонней жизни, способность сделать жизнь человека либо прекрасной, либо чудовищной. Слово выступает как образ божественного откровения или как выявление бесовского, дурного кошмара, когда уничтожается граница между реальным и фантастическим. С помощью слова очень часто у него происходит замена мира реального миром ирреальным, когда человеческая природа открывается с самых неприглядных сторон. Слово воплощает химеричность, зыбкость окружающего мира. Все лживо, как Невский проспект, как прекрасная панночка, готовая в любую минуту превратиться в ведьму, как грозный ревизор из Петербурга превращающуюся в фитюльку... А. Синявский (А. Терц) точно назвал особенность творческой манеры Гоголя «магическим реализмом». Вот и слово подчинено законам этой магии.

И предмет соответственно также приобретает «магические» очертания. Он как бы тоже обрывает свои прямые связи с реальностью, превращаясь в некий зловещий символ, существующий по своим законам, не подвластный человеческому разуму. Он вступает в странные и пугающие взаимоотношения с человеком, отбрасывая на него грозную тень. Ни подчинить его себе, ни тем более подчиниться ему невозможно. Предметный, реальный мир у Гоголя иногда словно срывается с какой-то опоры, — все закружилось в бешеном хороводе, запуталось, потеряло свой нормальный облик. Мир сошел с круга, обезумел и задавил личность.

Первое «магическое» положение предмета — он не только уравнен с человеком, но становится подчас сильнее, важнее, значительнее своего хозяина и готов его полностью заменить. В этом смысле история Носа коллежского асессора Ковалева — история не просто анекдотическая, но зловещая и полная глубокого смысла притча о грядущем стирании человеческой личности в том странном мире, который он сам себе создал.

На противоположном конце — история Акакия Акакиевича Баш-мачкииа с его шинелью. Гиперболическая ничтожность, данная от природы или сотворенная другими, в конечном итоге приобретает непременно агрессивное выражение, принимает она обличье лощеного действительного тайного советника или грозного капитана Копейкина, агрессивность всегда является следствием распада и хаоса мира.

В драматургии Гоголя возникают уже несколько другие пропорции человека и предмета.

В «Женитьбе», целиком построенной на анекдотической истории о женихе, сбежавшем из-под венца, в связи с растянутым и подробным процессом сватовства, вещь, предмет также приобретают черты про-цессуальности, как некий магический знак торжественности события. Новый фрак Подколесина, сапоги, которые не должны жать, вакса, которая дает особый блеск этим самым сапогам, сюртучок Жевакина, сшитый много лет назад, опись имущества невесты, которую сладост­растно изучает Яичница, карты, единственно способные назвать суженого, — все эти предметы, а их в «Женитьбе» немного, что вообще характерно для Гоголя, — «аккомпанируют» торжественному и одновременно хаотичному событию. Все предметы в пьесе стабильны, устойчивы и функционально определены. Нестабильны и неустойчивы здесь люди. Они нелепы, оторваны от реальности, их связи окончательно и бесповоротно нарушены. Они летают, как пыль в воздухе, неспособные уже укорениться. По временам кажется, что в пьесе собственно и нет уже людей, настолько доминирует некая выдуманная или реально предметная функция. Для Онучкина французский язык — не невеста, а барышня, которая может говорить по-французски, для Яичницы — дом и флигель, для Жевакина — некий абстрактный «розанчик»... Не случайно Подколесин, самый трезвый и тонкий человек, бежит из этого мира видимостей. И, как крайнее, гипертрофированное выражение этой заменяемости предстает знаменитый монолог Агафьи Тихоновны, где торжествует мозаика частей вместо целого — хочешь так складывай, хочешь — иначе. Человек, части его тела фантастически опред-мечены, локализованы и отделены от их обладателей. Конструирование идеального жениха у насмерть перепуганной невесты и происходит на основе доведенной до абсурда замене-подмене целого человека его частью: хватает одной, да и то не всегда существенной части тела.

Таким образом, весьма небогатая предметная сфера «Женитьбы» организуется по двум линиям: процессуальной, когда предмет определяет, наращивает надвигающееся событие, не выходя за рамки своих реальных функций (но и в этом случае многократное повторение его заставляет его «разбухать», занимать непомерно большое место в жизни героя), и заменяющей, когда предмет ликвидирует характер и его развитие, создавая неподвижную гипертрофированную его модель.

В «Ревизоре» главное место уже занимает непосредственно «магическая» функция предмета, способная производить весьма странные события, никак не ожидаемые героями.

История, произошедшая в уездном городке под предводительством Сквозник-Дмухановского, началась с письма от его приятеля Андрея Ивановича Чмыхова с предупреждением о приезде инкогнито ревизора из Петербурга. Письму предшествует страшный сон о двух крысах не­естественной величины которые «пришли, понюхали — и пошли прочь». Частное, обыкновенное письмо, напрямую связанное Городничим с его сном, производит невиданное впечатление и воспринято как сигнал вселенской тревоги, как предвестие некоего катаклизма, способного перевернуть всю устоявшуюся жизнь уезда. Не случайно Городничий замечает: «Так уж, видно, судьба...»

Бытовой предмет — простое письмо от хорошо знакомого человека — вдруг получает почти магическое свойство в один момент изменить весь ход жизни, создать почти мистическую атмосферу страха, лишающего людей разума.

Обратим внимание, что и заканчивается «Ревизор» практически также письмом, на этот раз — Хлестакова своему приятелю Тряпич-кину. Опять письмо завершает эту беспримерную историю взаимообмана взрывом, потрясением, которое не оставляет в стороне ни одного персонажа. Конечно, эффект производится не самим письмом, но сообщением, в нем заключенном. Но заложенная информация каким-то особым светом освещает и самый предмет. Письмо становится чем-то большим, чем просто лист бумаги. Оно вбирает некую судьбоносную функцию, способную решающе влиять на ход событий. Оно — письмо — словно начинает распространять вокруг особые флюиды, кол-довски, магически воздействующие на персонажей, взявших его в руки. Вслушаемся в рассказ Почтмейстера Шпекина о том, как он его вскрывал. Это преподносится как шаманский ритуал, связанный с огромными эмоциональными тратами: «Сам не знаю, неестественная сила побудила. Призвал было уже курьера, с тем чтобы отправить его с эш-тафетой, но любопытство такое одолело, какого еще никогда не чувствовал. Не могу! Слышу, что я не могу! Тянет, так вот и тянет! В одном ухе так вот и слышу: « Не распечатывай! пропадешь как курица», а в другом словно бес какой шепчет: «Распечатай, распечатай, распечатай!» И как придавил сургуч — по жилам огонь, а распечатал — мороз, ей-богу мороз. И руки дрожат, и все помутилось...» Монолог весьма напоминает по построению, лексике, насыщенности внутреннего состояния ранние повести Гоголя, в которых речь шла о контактах с бесовской силой, там, где человек оказывался на самом краю пропасти, которая и притягивала и отталкивала одновременно. Зов потусторонней, бесовской силы оправдывает логику обыденной жизни. По отношению к «Ревизору» не будет преувеличением сказать о присутствии этой магической силы, бесовщины, колдовства, инфернально-сти. Именно эту сторону пьесы выделил В. Э. Мейерхольд в своем знаменитом опусе 1926 года.

Магическая сила предмета в «Ревизоре» также не присутствует сама по себе, она связана прежде всего с ее главным героем — Ревизором, понимаемым Гоголем в двух планах: есть высшая сила Божьего суда, и есть его вывертыш, изнанка, химера, пустота. Но и эта химера заявлена в масштабах не бытовых, не тождественных реальному человеческому бытию. Пустота, фантом, обман разрастаются на наших глазах незаметно до гигантского символа, сжирающего реальную свою оболочку.

Вообще весьма небогатый предметней мир гоголевских пьес функционально чрезвычайно многообразен. За его бытовой оболочкой всегда просвечивает план символический, перебрасывающий мостик в алогичную мнимость, пустоту нелепейшего и искаженного человеческого бытия.

К примеру, вот еще два предмета. Один обыгрывается на протяжении всей пьесы. Другой — возникает на секунду, но остается в памяти навсегда. Первый — деньги и вещи (подарки). «Ревизор» «пропитан» деньгами-ассигнациями, рублями, копейками, кузовами, коврами, сахарными головами, подносиками и прочими подношениями. Все начинается с фантастического безденежья Хлестакова — «ни копейки» — до судороги в желудке от голода. Кончается обвалом денежных сумм, собираемых с просителей. Поначалу еще можно попытаться подсчитать, сколько же получил Хлестаков. Подсчитать можно, но не в этом дело — эти суммы начинают терять свой реальный счет. В нашем сознании, настолько точно это выстроено Гоголем, они превращаются в денежный дождь — уездный город словно источает изо всех своих пор взятки. В определенный момент личность пропадает, человек начинает исчисляться и заменяться суммой, которую он дал «на лапу». Обман и страх во второй половине пьесы начинает материализоваться в эту «плодоносящую» тучу денег и вещей.

Второй предмет — знаменитая веревочка Осипа, завершающая хлестаковские поборы: «Что там? Веревочка? Давай и веревочку — и веревочка в дороге пригодится: тележка обломается или что другое подвязать можно»(1У).

С одной стороны — практичность и бережливость слуги, который живет про запас — мало ли куда судьба вынесет! Но с другой — какой невиданный, совершенно магический знак вселенского тотального русского разбоя — все дочиста, досуха, дотла, а там хоть трава не расти! Ни меры, ни совести — сейчас и все сразу! Упоение, сладострастие разгула на самом краю, на самом острие. Все та же магия пропасти и конца света. Все та же «прореха на человечестве»...

Главный принцип предмета на сцене как знака невещественных отношений применительно к Гоголю выражается прежде всего в гиперболизации этого предмета. В ходе действия он начинает стремительно «набухать» в своей вещественной функции и разламывать свою оболочку, затопляя среду, вытесняя людей. Начинается вакханалия вырвавшегося на свободу предмета. Эту фантастически-магическую функцию вещи отчетливо демонстрирует опьяневший Хлестаков после знаменитой бутылки толстобрюшки и не менее знаменитого «лабар-данса» (тоже разросшихся в нашем сознании до знаков некоей раблезианской попойки): «На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз. Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа: откроют крышку — пар, которому подобного нельзя отыскать в природе...» (11,6). Рассказывают, что гениальный М. Чехов в этом монологе жестом показывал, каков этот арбуз — у него он оказывался четырех­угольным. Иным, наверное, он не мог быть в системе измерений гоголевского предметного мира.

Не случаен и знаменитый финал «Ревизора»: «...вся группа, вдруг переменивши положение, остается в окаменении... Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение. Занавес опускается». Полторы минуты — невиданно большое для сцены время — требует для своего финала Гоголь. В. Мейерхольд в своем спектакле 1926 года заменяет актеров куклами. Омертвение «прорехи на человечестве» приобрело свой законченный образ.

У А. П. Чехова предмет имеет уже иную «конвенцию» отношений с его героями — и это уже признак качественно новой драмы. Если для Гоголя — повторим — предмет является выразителем тотального образа распада мира и лишается в ходе действия тесных связей с персонажем, то у Чехова предмет очень конкретен и точен с точки зрения его соотношения с героем и драматическим сюжетом, то есть историей взаимоотношений людей на каком-то очень важном для них отрезке времени. Предмет у А. П. Чехова начинает выражать самые основные категории сценической жизни: действие, событие, состояние героев. При этом он, как правило, контрапунктически соотносится с сюжетным развитием.

В принципе, Чехов более «предметный» драматург по сравнению с «языковым» Гоголем. Его поэзия, образный строй всегда прорастают из реальной, очень насыщенной предметной среды. Бытийное, материальное ценится Чеховым очень высоко. Его метафизика, идеальный смысл всегда покоятся на твердой основе быта. При этом каждая пьеса имеет свой характер «конвенции». Его «поэтика вещи» проходит путь от яркого, эффектного символа чайки, который еще несет следы некоего романтического образа к столь же насыщенному и мощному образу-символу вишневого сада, но уже значительно более широкому, поли-фоничному, многозначному.

Попробуем рассмотреть принципы «вещеориентированности» Чехова только в одной пьесе — «Три сестры», занимающей как бы срединное положение в его драматургии и поэтому собирающей все его основные приемы и намечающей новые.

Она открывается своеобразной «вещной увертюрой» — ремаркой, которая вводит нас не только в обстоятельства пьесы и акта, но и связывает нас с главным событием акта, дает первое представление о героях пьесы: «В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал. Полдень. На дворе солнечно, весело. В зале накрывают стол для завтрака. Ольга в синем форменном платье учительницы женской гимназии; все время поправляет ученические тетради, стоя и на ходу; Маша в черном платье со шляпой на коленях сидит и читает книжку, Ирина в белом платье стоит задумавшись».

Накрываемый стол дает представление о готовящемся празднике — сегодня именины Ирины. Предметы в руках сестер тоже своеобразный знак их состояния и характера. Ольга и в этот день работает, Маша «со шляпой на коленях» готова сорваться в любую минуту, виновница торжества Ирина без вещей — она самая юная из сестер, еще не нашедшая себе места в жизни. Пока только намек, легкий штрих, эскиз к тому, что будет происходить с этими людьми. Но предмет уже чуть подталкивает нас к восприятию сценической данности. Дальше в пьесе начинается соединение человека с вещью и возникает «предметный лейтмотив» для многих героев. Эта скрепленность че­ловека с вещью не имеет ничего общего с гоголевской подменой человека вещью. Напротив, предмет индивидуализирует характер, в определенной степени конкретизирует его и укрупняет, выявляя «зерно» героя.

Система лейтмотивных предметов в пьесе весьма устойчива. Она соединяет человека с жизнью, делает его определенным, дает возможность прорасти в среду, в быт в самом высоком значении этого слова. Предмет соединяет героя с ДОМОМ, центральным понятием для чеховских пьес. Более того, человек без предмета, без вещи кажется странным и несколько подозрительным, даже если он симпатичен и обаятелен. Таков, скажем, Вершинин, человек «на бегу», без дома, кочующий со своим полком по огромной стране. И, хотим мы этого или не хотим, но эта незаземленность Вершинина горькая, чреватая последствиями для окружающих.

I акт — именины Ирины — начинается с подарков виновнице. Характер предмета-подарка начинает мягко «окрашивать» дарителя. Вещь словно бы бросает свой свет и «цвет» на человека. Мы еще пока ничего и никого не знаем, но серебряный дорогой самовар Чебутыкина уже нам сказал о нем что-то важное. Самовар как символ дома, уюта, тепла и то, как настойчиво дарит каждый раз полковой врач эту вещь, говорит о его отношении к этому дому и к девочкам. Этот самовар, а затем неизменные газета и записная книжка, куда Чебутыкин заносит интересующие его (интересующие ли?) вычитанные факты, станут лейтмотивом его характера. Вещь опредмечивает сложнейшее и разорванное внутреннее состояние старого полкового врача, говорит о том, как тянет его к этому дому, к старой любви, матери этих девочек, к семье, которой он лишен. А с другой стороны, отгороженность от мира, сознательное и почти самосадистское погружение в другую, его совер­шенно не касающуюся жизнь — « Бальзак венчался в Бердичеве...».

Другой вариант — настырно даримая книжка Кулыгина — «история нашей гимназии за 50 лет, написанная мною... В этой книжке ты найдешь список всех, кончивших курс в нашей гимназии за эти пятьдесят лет...» Может быть, это дельная и нужная книга, но какой смертельной скукой веет от этого подарка. Кажется, что он одарил своей книгой весь город. В этом подарке, как и в этом человеке, безысходная, неизбывная ненужность, бессмыслица, натужная продуманность жизни, которую вынужден сочинять Кулыгин.

Рядом может быть столь же ненужные предметы, которые сопровождают юных Федотика и Родэ — все эти записные книжечки, карандашики, волчки, ножички... Но какой же неистребимой радостью, благорасположенностью, чистой и явной детскостью веет от них, как ненатужно, походя, между прочим одаривают всех эти молодые офицеры со странными, игрушечными фамилиями-именами.

Предмет может выстраиваться по отношению к его обладателю в самих неожиданных ракурсах и разворачивать персонаж с еще неуви-денной нами стороны, как бы создавая резкую светотень «портретируемого». Флакон с духами Соленого менее всего предполагаемый «предмет-лейтмотив» у этого жестокого, озлобленного, конфликтного человека. Но опять же, как точно он найден Чеховым, как неожиданно резко, вступая в острое противоречие с текстом Соленого, предмет обнаруживает целый букет комплексов нашего героя. Тут и пошлая претенциозность, и позерство, и вызов, и наивная попытка войти в круг людей, куда он по-настоящему не допущен. «Лейтпредмет» настолько неожидан и внешне эффектен по сравнению с другими, что поначалу сбивает с толку — настолько очевидно он разоблачает своего носителя — неумный человек, кокетка, позер, одним словом, «ужасно страшный человек». Эта очевидность может сразу потянуть исполнителя к определенному разоблачению героя. Но кажется, что спешить с этим не надо. Присмотримся к ремаркам Чехова, которые дают точный характер работы с этим предметом: Соленый «достает из кармана флакон с духами и льет на руки» (IV акт), «вынимает флакон с духами и прыскается» (III акт), «вынимает духи и брызгает на руки» (IV акт)... Все неумеренно, в огромных количествах, и каждый раз нарочито де­монстративно и декларативно: «Вот вылил сегодня целый флакон, а они все время пахнут. Они у меня пахнут трупом» (IV акт). Дело, конечно, не в том, что его руки действительно чем-то пахнут. Флакон входит в его систему защиты «наоборот», так же как его изрядно всем поднадоевшие цитаты: «Цып-цып-цып...», «А он и ахнуть не успел, как на него медведь насел», «А он мятежный просит бури...», «не сердись, Алеко...» и т. д. Демонстративность, нарочитое оспаривание очевидных фактов, всевозможные цепляния и дразнилки, от которых корежит окружающих, — все это вещи, сознательно применяемые в яростной и постоянной попытке пробиться, быть услышанным, увиденным и понятым. Это изматьшающая пытка, которой он себя постоянно подвергает. Глупость своих слов и поступков, прекрасно им понимается, — надо только внимательно прочесть его объяснение с Ириной во II акте — другой язык, другой человек... Но он отвергнут и вынужден продолжать до конца эту нелепую игру-борьбу со своим одиночеством и своей отверженностью. И ход к такому размещению дает его «предмет-лейтмотив», и работа с ним на протяжения всей пьесы. Драматизм ситуации Соленого в том, что эта изобретенная им шутовская маска накрепко срастается с ним. Раздражение переходит в озлобление и далее — в ожесточение. Он уже не может, да и не хочет остановиться, идет до самого конца — до выстрела на дуэли в ни в чем неповинного Тузенбаха. Еще один злой розыгрыш, который он устроил на прощание, перед самим уходом из города полка, перед окончательным расставанием с Ириной, обернулся может быть и для него неожиданной трагедией.

На примере с Соленым можно увидеть, как «предмет-дейтмотив» у Чехова создает предметно-метафорический ряд поведения персонажа, помогающий выявить особенности психологического строя личности.

Еще более отчетливо эта «открывающая» функция предмета видна в другом излюбленном приеме Чехова — «движении предме-та-лейтмотив а», то есть в определенном развивающемся наборе вещей, которые сопровождают развитие и изменения персонажа. Это движение организует повышение или понижение статуса личности.

Вот, к примеру, «вещное движение» Андрея Прозорова: скрипка, самодельные рамочки для портрета (I акт), старые университетские лекции и бумаги из управы (II акт), скрипка и ключик от шкафа (III акт), детская коляска и снова бумаги из управы от Протопопова (IV акт).

В этом движении нет никакой нарочитости, все предметы конкретны и связаны с изменениями Андрея в жизни и по службе. Московский университет, иностранные языки, скрипка, которые вызывают восхищение в провинциальном городе его разносторонними способностями. Затем та же скрипка в III акте, во время пожара, уже вызывает раздражение сестер, в IV акте скрипка исчезает совсем — остаются завалы бумаг из управы, да очередная детская коляска. И звучит последний погребальный аккорд — реплика Маши: «Вот Андрей наш, братец. Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг ни с того ни с сего — так и Андрей...» (IV акт).

Заметим, что вещи, сопровождающие Андрея\* в целом нейтральные, не такие эффектные, как флакон духов Соленого. Но, вступая в связь с текстом и поступками, они мгновенно начинают приобретать другое значение. Предмет опять «ужимается» в своей бытовой функции и начинает приобретать черты метафорические. Вещь опять «начинает «светить» на своего владельца в новом ракурсе и с новым содержанием. Андрей начинает «отъезжать» от дома и сестер. И вещи подчеркивают нарастающую изоляцию его. Не случайно со второго акта его почти постоянным собеседником становится глухой Ферапонт.

И, наконец, еще одно важнейшее соотношение: «человек — предмет — пространств о». В нашей теме этого необходимо коснуться, так как без соотнесения с пространственной средой предмет становится малоубедительным.

У М. А. Булгакова внутреннюю структуру его пьесы «Кабала святош» определяет Театр — и как реальное зрелище, действо, и как образ в широком его значении. Это естественно, поскольку большая часть действия происходит в театре Мольера «Пале Рояль». Но и те эпизоды, что происходят вне театра, подчинены неуловимо, а иногда и открыто, все тем же законам театрального зрелища, будь то организованное сборище Кабалы в подвале монастыря или ужин во дворце у Людовика. Параллельно развивается как бы три театра: театр как театр Мольера, дворцовый театр короля, церковный театр Шаррона. На двух последних лежит ощутимая печать продуманного, отрепетированного ритуала со своей строгой драматургией, ритмами, композицией, мизансценой, музыкальным сопровождением, костюмами...

По Булгакову презренный комедиантский театр с его грубыми, преувеличенными гримами, гротескными костюмами, шарлатанами, полуголыми актрисами, жарой, хаосом, потом и грязью неизмеримо чище, выше, благородней, человечней, чем придворный и церковный театры с их стерильной процедурной отглаженностью. Если брать шире — внутреннее соотношение трех сфер пьесы неумолимо приводит к выводу о преимуществе театра как такового в его может быть самом грубом виде над театрализованной жизнью.

И тем не менее по законам жанра эти три сферы подчиняются единым законам, назовем условно, «ритуального реализм а», то есть реалистическому отображению среды, людей, отношений, но неуловимо смещенному в сторону театрально-иллюзорного ритуала, окрашенного его элементами. Действительно, есть всегда сцена (какой бы вид она ни приобретала — приемной ли короля или каменного подвала церкви), есть зрители, которые влияют на ход действия и присутствие которых учитывают «исполнители» того или другого спектакля, есть главные и второстепенные герои, свои короли, шуты, палачи, есть и своя бутафория — предмет. Вещь выполняет также двойную функцию в этой чрезвьиайно тонко и сложно организованной пьесе — она является реальным предметом, выполняющим уже знакомую нам функцию овеществления невещественных отношений людей, и она же является ритуальным знаком, смысл которого — обозначить и выявить другую, скрытую природу действия. Это происходит в силу того, что стилистика пьесы определяется особой «оптикой» автора. Это взгляд Булгакова, русского писателя XX века, живущего в определенных и очень жестких социально-политических обстоятельствах, наложенный на «зрение» Жана Батиста Мольера, французского драматурга XVIII века, живущего в странно похожих обстоятельствах. Булгаков тща­тельно и осторожно стилизует свое письмо под манеру Мольера, естественно сохраняя свое мироощущение, свою точку зрения и свою временную перспективу. Наложение позволяет выявить общность ситуаций, но оно же и спасает пьесу от прямолинейных аллюзий, от открытой публицистичности. Этим способом создается глубочайший внутренний драматизм весьма горького оттенка, основанный на острых и парадоксальных взаимоотношениях палачей и жертв в любую эпоху.

Предмет в «Кабале святош», подчиненный законам ритуального реализма, выходя непосредственно из театральной сферы в бытовую ситуацию, тем не менее не теряет главной особенности театра — преувеличенности. Он — реален, логически оправдан в жизненной ситуации. Но он одновременно несет на себе свойство бутафории, как бы «ненастоящности», именно благодаря этой преувеличенности, в качественном или в количественном плане. (Вообще вся творческая природа Булгакова пропитана театральностью — в самых разных вариантах, видах, жанрах, стилях — фарс, комедия, трагикомедия, драма, балаган и т. д. Но никогда они не выступают в чистом виде. Они не только перепутаны и органично слиты, но и обличье-то принимают разных видов театра — человеческого, кукольного, театра зверей, марионеток, теней и т. д).

Преувеличенность как свойство театрального предмета касается только тех эпизодов, которые «задеты» фарсом или другим гротескным жанром, то есть там, где разрушаются иллюзионистские соотношения человека — пространства — предмета. У Булгакова в этом случае прямой выход из фарсов Мольера. Но всегда эта линия пропитана всем богатством красок психологически достоверных жанров — драмы, мелодрамы. Причем даже если это специально не помечено Булгаковым, то обязательно подразумевается зрителем и читателем.

Но вернемся к означенному тотальному признаку театральности, пронизывающему всю пьесу, все ее компоненты, в том числе и предмет.

Ремарка автора перед началом второго акта: «Приемная короля. Множество огней повсюду. Белая лестница, уходящая в никуда. (Чем не сценическая лестница, которая тоже всегда уводит в никуда?). За карточным столом маркиз де Лессак играет в карты с Людовиком. Толпа придворных, одетых с необыкновенной пышностью следит за де Лессаком. (Костюм тоже необходимо подчеркнут — одеты необыкновенно пышно.) Перед тем груды золота, золотые монеты валяются и на ковре. (Избыточность предмета налицо: груды золота.) Пот течет с лица у де Лессака. Сидит один Людовик. Все остальные стоят. Все без шляп. (Вот и готова мизансцена. Действуют несколько человек, все остальные — зрители. И как работает де Лессак — протагонист Короля — в поте лица! Ведь мы застаем представление в самой его кульминации, через несколько секунд совершится главное событие этого мини-спектакля — обнаружится мошенничество де Лессака. Тоже ситуация практически нереальная, фарсовая — жульничать, играя с королем!) На Людовике костюм белого мушкетера, лихо заломленная шляпа с пером, на груди орденский крест, золотые шпоры, меч. (На Короле тоже не банальный, небытовой костюм — явно сценический. Так одеться, чтобы просто, по-домашнему, сыграть в карты!? Что-то невероятно сверкающее, ослепляющее, маскарадное, ошеломляющее.) За креслом стоит Одноглазый, ведет игру Короля. Тут же неподвижно стоит мушкетер с мушкетом, не спуская глаз с короля».

Мастерски выстроенная композиция! Мизансцена в этом описании непрерывно расширяется, появляются актеры второго и третьего плана. Сцена начинает приобретать огромные пространственные объемы. И, пожалуй, самый точный театральный штрих композиции — неподвиж­ный мушкетер из охраны короля. Только понимая толк в сценическом ритме, можно было написать эту фигуру. Ведь она, кажется, не нужна. Но нет! Его неподвижность подчеркивает, усиливает напряжение ритмов действия придворного спектакля. Так одна ремарка практически вбирает все компоненты театрального зрелища. Автор уже срежиссировал спектакль в спектакле, обозначая его движение. Но главное — создал специфическую атмосферу театра, и только за счет несколько сдвинутых в сторону преувеличения размеров происходящего. Все стало слегка утрированным, реальные пропорции чуть сместились, сцена в сцене приобрела дополнительные признаки особого жанра, назовем его условно — легкой дворцовой комедии-фарса.

Но Булгаков словно вдвигает один жанр в другой, подчиняя все своей авторской театральной игре. На смену дворцовой комедии приходит жанр черного гиньоля. Ремарка начала второго акта: «Каменный подвал, освещенный трехсвечной люстрой. Стол, крытый красным сукном, на нем книги и какие-то рукописи. За столом сидят члены Кабалы священного писания в масках; в кресле отдельно, без маски, сидит Шаррон. Дверь открывается и двое в черном — люди жуткого вида — вводят Муаррона со связанными руками и повязкой на главах. Руки ему развязывают, повязку снимают»(Ш акт).

И опять — четкое театральное пространство — сцена в сцене. Все так же как бы сдвинуто, преувеличено, утрировано, но уже с долей театральной безвкусицы. Уже не просто мрачно — очень мрачно, очень страшно. Словно все гротескные комедийные персонажи Мольера поменяли знак, лишились юмора и улыбки. И опять предмет усилен, увеличен: маски, повязки на глазах. Все подводится к одному — люди жуткого вида. И предмет создает не только осязаемую среду действия. Своей гротескной подчеркнутостью он лепит атмосферу представления, выдержанного уже в совершенно новом жанре. И опять срежиссированная мизансцена — персонажи второго плана за столом, главный герой отдельно и без маски.

Интересно, что последний акт пьесы как бы собирает воедино все предыдущие жанры и пространства. Здесь Булгаков предлагает удивительный прием — тройное пространственно-предметное наложение.

Возникает волшебная театральная динамика, которая, как в кино, совмещает все предшествующие образные планы в единый образ вечного, неумирающего настоящего Театра. В этом торжестве театра отчетливо выявляется ритуальная основа пьесы, но ритуала доброго, святого, человечного. Проследим последовательность такого наложения.

1-е положение: «Уборная актеров в Пале-Рояль». И так же по-прежнему висит старая зеленая афиша, и так же у распятия горит лампадка, и зеленый фонарь Лагранжа... В кресле сидит Мольер в халате, колпаке, в гриме, с карикатурным носом. Мольер возбужден, в странном состоянии, как будто пьян. Возле него — в черных костюмах врачей, но без грима Лагранж и дю Круази. Валяются карикатурные маски врачей...»

Первое совмещение жизни и театра — театр есть, но он еще не состоялся, он готовится. Все наполовину: и одеты и не одеты, в масках, но маски еще валяются на полу. Уют привычного родного дома и ошарашивающая, преувеличенная театральная бутафория. Планы перепутались, предметы разнесены по разные жанры. Сумятица, тревога, предчувствия — начинается первый акт трагедии.

2-е положение: «Бутон открывает занавес, отделяющий нас от сцены. На сцене громадная кровать, белая статуя, темный портрет на стене, столик с колокольчиком. Люстры загорожены зелеными экранами и от этого на сцене ночной, уютный свет... В будке загораются свечи, в ней появляется суфлер... Мольер, резко изменившись, с необыкновенной легкостью взлетает на кровать и укладывается, накрывается одеялом...»(IV акт).

И все-таки, почему так подробен в своих ремарках Булгаков, почему ему так важна мельчайшая деталь театрального быта? Он открывает, помимо главного смысла пьесы, свой собственный нереализованный, не состоявшийся внутренний театр, по которому так тоскует его душа. Есть во всем этом почти детская, грустная и по-своему драматичная самоигра художника, так и не получившего возможность увидеть на настоящей сцене то, что он вынашивал всю жизнь. А потому здесь, сейчас открывается его отдельный спектакль. Вот была часть театра — гримуборная артистов, вот возникла вторая главная часть театра — сцена. Она еще по-домашнему уютна, продолжая пространство ДОМА-ТЕАТРА. Еще не поднят главный занавес, и потому весь этот преувеличенный предметный мир из другой, предстоящей, вымышленной жизни так легко и органично сливается с первым пространством. Да и какая жизнь на самом деле вымышленная? Та ли, которую предстоит разыграть на сцене? А может быть это судороги, в которых пребывает великий артист и драматург с его театром? Границы стерлись, все перепуталось. В одной жизни больной, смертельно перепуганный Мольер, в другой, — резко меняющийся и с необыкновенной легкостью взлетающий на сцену великий артист. Как удивительно Булгаков, соединяя эти предметно-пространственные миры, мешает их, меняет их облик и существо. Сейчас откроется главный занавес, возникнет зрительный зал, и все три пространства сольются в одно, уже совершенно новое, которое собственно и называется театр: «Раздается удар гонга, за занавесом стихает зрительный зал. Начинается веселая музыка. Мольер под нее захрапел. С шорохом упал громадный занавес. Чувствуется, что театр переполнен. В крайней золоченой ложе громоздятся какие-то смутные лица. В музыке громовой удар ли-тавров, и из полу вырастает Лагранж с невероятным носом, в черном колпаке, заглядывает Мольеру в лицо»(1У акт).

И опять ощущение преувеличения не оставляет нас. Может быть оно идет от состояния Мольера, может быть от особого ракурса Булгакова — театр перед бедой. Поэтому золоченая ложа почти налезает на сцену, и смутные лица в ней не просто сидят, но «громоздятся». «Беда, идет беда». И это невиданное еще в театральной практике движение распахивающихся пространств, с постоянным нарастанием предметного увеличения и заканчивающимся обрьшом в черную переполненную яму зрительного зала, подхватывает, увеличивает, наращивает атмосферу смертельного страха. Но, как это ни странно, дает и освобождение от этого страха. Ненавидящий и преследующий внешний мир с его «маскарадом» и бутафорией заменяется как будто еще более страшным и уродливым миром — невероятные носы, пьяные хари, черные колпаки, невероятных размеров докторские очки, странные маски... Но какое это все родное, близкое, не отравное. Насколько этот гротескно-преувеличенный мир собственно театра безопаснее и добрее, чем тот, другой, застывший сейчас в этом страшном черном провале. Именно потому так настойчиво подробен Булгаков в финале ч . пьесы. Это методичное движение к спасению, к игре на сцене, как спасению, а если и к смерти, то смерти невыразимо прекрасной и легкой. Только там, на этом крошечном пространстве, открытом всем ветрам, можно укрыться от неистовой злобы палачей, заменить постылую жизнь другой.

И последний, завершающий пространственно-предметный аккорд: «Последняя свеча гаснет, и сцена погружается во тьму. Выступает свет у распятия. Сцена открыта, темна и пуста...» Все вернулось к своему исходу. Огромная, беспредельная, теряющаяся в темноте сцена открыта для новых бесконечных представлений, как со стороны зрительного зала, так и со стороны актерской. Конца этому спектаклю не предвидится...

Есть у Булгакова, как бы в продолжение чеховской традиции, и свой предметный лейтмотив. И он также подчинен многоступенчатой театральной конструкции. Драматург постоянно играет двумя сугубо театральными реалиями: рукопись и свет.

Иллюзорно-реальный мир двойного театра подчеркнут богатой световой партитурой. Булгаков самозабвенно трудится во всех «театральных ипостасях, которые он знает и любит — драматург, режиссер, актер, костюмер, гример и осветитель... Свет мерцает, бликует, играет, прячет, выводит на глаза, интригует, разоблачает. Свет, как музыка, развивается по своим театральным законам. Причем это не просто абстрактный свет, это целый набор световых приборов того времени, то есть предметов, которые выступают и как техническое театральное средство, и как строго осмысленный знак, выполняющий функцию опредмечивания эпохи, места действия атмосферы, отношений...

Пьесу закрывает распятие с лампадой, этот вечный неумирающий свет божьего суда, божьего глаза. Он не меняется, он вечен и неугасим.

Лагранж, историк театра, не расстается с постоянным своим фонарем с цветными стеклами — «фонарь бросает на его лицо таинственней свет». Булгаков вводит этот старый, тяжелый, архаичный фонарь для стимуляции в нашем воображении целого комплекса ассоциаций. Фонарь как бы усиливает каждый раз отношение Лагранжа к происходящему. Но Булгаков не только знак дает своему герою, он «подкрашивает» событие таинственным зеленым светом. Например, в финале Лагранж «проходит к себе, садится, освещается зеленым светом, разворачивает книгу, говорит и пишет». Тот же фонарь тем же светом окрасит сцену Лагранжа и Арманды или запись летописца о предстоящей страшной женитьбе Мольера на Арманде. Зеленый свет — цвет смерти, беды, гибели, катаклизмов.

Множество сальных свечей — знак театра, в котором света не жалеют. Это тихое потрескивание, запах стеарина, тепло, исходящее от огня — старый театр пропитан им. Огонь свечей «окутывает» всю пьесу, создавая таинственное мерцание, причудливую игру света и тени, зыбкость видимого. Сальные свечи в гримуборных, восковые свечи в люстрах зрительного зала — зрительская часть театра и его закулисье сливаются в этом потоке мерцающего огня, который перекатывается в королевский дворец, где «множество огней повсюду», и угасает в подземелье церкви Кабалы, которое освещено только трехсвечной люстрой, и снова разгорается в театре — сначала уютно на полуосвещенной сцене, а затем и в полную силу при открытом занавесе.

Почти в каждом эпизоде Булгаков «настаивает» на определенном светильнике — свечи в люстрах, фонари и канделябры в руках у персонажей, лампады. Они не только дают свет и рождают каждый раз особую атмосферу. Люди с ними срослись, сжились. Эти предметы помогают им разглядеть друг друга. Они могут быть орудием, могут быть торжественным знаком, как в сцене, когда Мольер с канделябром в руках сопровождает короля в спальню. Световое изменчивое движение акцентирует ситуацию и человеческие отношения.

Вторым важнейшим лейтпредметом пьесы являются рукописи, книги — этот принципиальнейший предмет булгаковского образного мира. Рукопись также двойственна в своем пребывании на сцене. Ла-гранж ведет свою книгу-историю, ее значение священно — ничто в жизни и в поступках людей не будет пропущено, все замечено и отмечено, ибо ведется великий реестр наших деяний. Присутствие книга в таком качестве сразу окрашивает действие неким дыханием вечности, несуетности жизни. Люди не обращают внимания на своих летописцев, но всегда есть кто-то (для Булгакова это мысль генеральная), кто в свое время поставит на своих страницах либо черный крест, либо королевскую лилию. И пьеса как бы пронизывается автономным сквозным действием — записями Лагранжа в зеленом таинственном свете его фонаря обо всех значительных событиях театра Пале-Рояль.

Рукописи существуют и во второй, утилитарной функции — пьеса, текст, который дает начало спектаклю, театру, искусству. Рукописи разбросаны в квартире Мольера в беспорядке и строго классифицированы на столе у Кабалы в ее подвале. Здесь в темном подземелье собраны воедино все тексты Мольера — и «Тартюф», и «Дон Жуан», и «Мнимый больной».... Они, эти немые, жгущие руки рукописи разжигают бешеную, яростную ненависть к их автору, они побуждают действовать — ломать людей, вырывать признания, склонять к предательст-

436

ву, делать все, чтобы навсегда уничтожить и забыть и их, и их автора, ибо это зафиксированные в словах непокорство, вольный дух, талант.

Итак, принцип удвоенного театра у Булгакова порождает новые взаимоотношения предметной сферы с пространством и человеком. Предмет выступает не только как знак невещественных отношений, но и как показатель театрального пространства. Эта двуединая функция делает необычайно емким его присутствие на сцене. Когда предмет начинает выступать в своей непрямой, неугилитарной функции, он сразу «работает» на стилевое понимание жизненной ситуации, как дуб­лирующей ситуацию театральную. Отталкиваясь от этого, можно сказать, что жизнь, в какой проходится существовать Мольеру, все время как бы питается у театра, заимствует у него свой язык. Возникают странные обратные связи, где иллюзия, игра, театр становятся единственным реальным и спасающим человека существованием, а жизнь как таковая — гибелью. При этом предмет вместе с пространством не только стилизуют под театр жизненную ситуацию, но и играют на понижение ее серьезности, глубины, естественности. «Ритуальный реализм» Булгакова позволяет разделить сферы бытия художника, обозначить может быть временные, но и единственные пути выживания в этом дурном, жизнеподобном, лживом, заимствованном «театре».

Драматург не в состояния изложить свой сюжет, не создав при этом своего пространственного образа и предметного мира. Вся суть театра, где внешнее поведение человека никогда не является точным отражением его внутренней жизни и внутренних помыслов, где вступает в силу плодотворнейшая оппозиция внутреннего и внешнего, требует в обязательном порядке отобранного и выстроенного предметного мира. По преимуществу он овеществляет, делает зримым, воздейст­вующим на зрителя весь второй план и подтекст любой роли, любого масштаба и уровня. Это, конечно, не принижает значения всех остальных компонентов актерской техники и не заменяет актерской мысли, действенности, темперамента, заразительности. Но предмет позволяет, во-первых, выявить сложнейшие оттенки взаимоотношений людей, во-вторых, создать основу для сценической метафоры. Вещи и предметы в пьесе и в спектакле ведут постоянно двойное существование, являясь представителями конкретного мира, из которого не может быть вынут человек. Они тем не менее в ходе сценического действия начинают уходить от своего конкретного значения. Пользуясь термином В. Б. Шкловского, можно сказать, что возникает новая «конвенция», то есть новый негласный договор между действующим лицом театра (актером, режиссером) и лицом воспринимающим (зрителем). С помощью предмета начинается строительство нового смыслового центра, который несет уже иную информацию в зрительный зал. Трансформирующийся предмет начинает существовать не только как знак объективной реальности, в которую вписан человек, но и как выразитель субъективных процессов, которые иногда без его помощи трудно различить и воспринять.

Пожалуй, наиболее точно сформулировал эту двойную жизнь предмета А. Синявский (А. Терц) в своей работе «В тени Гоголя». Размышляя о поисках Гоголем своего «колоссального стиля», ученый пишет о парадоксальной ситуации, которая в равной степени важна для любого драматурга: «Преувеличенное, фантастическое создается »путем нагнетания и укрупнения, замедленного рассмотрения всякого рода подробностей обстановки», заведомо незначительных и не привлекающих внимания... В итоге подобного погружения в мельчайшую пыль жизни вещи ведут двойную игру и контрастно совмещают понятия мизерного и громадного, тривиального и эксцентрического»[22]. Для нас важно, что это не просто, скажем, двойная жизнь предмета, но »двойная игра», то есть активное, действенное сосуществование предмета и человека на сцене. Именно такое соединение воздействует на зрителя подчас раньше слова. Это уже чисто автономная сфера театра и его создателей — артиста, режиссера. Это уже часть специфического, только ему присущего языка театра.

П. ПОПОВ

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СПЕКТАКЛЯ В АКТЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Каждый основной драматургический жанр имеет тенденцию к установлению совершенно определенного характера зрительского сопереживания. И если драматург добивается своей цели соответствующими литературными приемами, то режиссура и актеры стремятся развить (или преодолеть) эту авторскую тенденцию различными средствами, и, прежде всего, путем установления того или иного способа общения со зрителем, путем достижения определенного эмоционального контакта с аудиторией. Контакт этот, в зависимости от условий жанра спектакля, может иметь весьма различный характер, но основой для возможности взаимоотношений любого типа между актером и зрителем всегда является способность зрителя к сопереживанию.

Зрительское сопереживание — явление сложное и до сих пор малоизученное. Способность к сопереживанию драматическому действию выработалось у цивилизованного человечества постепенно и может считаться одним из важнейших плодов развития человеческой культуры. Она возникла как свойство коллективной психической деятельности, что ни в малой степени не утратило своего значения и по сей день. Коллективному характеру восприятия спектакля огромное значение придавал К. С. Станиславский: «Насыщенная атмосфера спектакля развивает заразительную массовую эмоцию. Зрители, взаимно гипнотизируя друг друга, тем самым еще сильнее развивают силу сценического воздействия»[23]. Реакция одного зрителя как бы координируется реакцией всего зрительного зала, и это общее эмоциональное впечатление от спектакля для каждого отдельного зрителя, как правило, является определяющим.

Как же возникает сопереживание? Б. Брехт, считавший, что сопереживание в театре вредно, так как, по его мнению, оно мешает постижению зрителем идеи произведения, именно в силу своего отрица­тельного отношения к явлению сопереживания, может быть, более, чем кто-либо другой, занимался изучением этого эффекта, сделав ряд важных наблюдений. Для Брехта первопричиной возникновения процесса сопереживания зрителя герою служит прием перевоплощения актера в играемый образ по законам системы К. С. Станиславского. «Вживание, — пишет Брехт, — вот краеугольный камень господствующей эстетики... Актер подражает героям (Эдипу или Прометею) и делает это с такой убедительностью, с такой силой перевоплощения, что зритель подражает в этом актеру и таким образом начинает обладать переживаниями героя»[24]. И далее: «Усилия актера перевоплотиться в персонаж пьесы вплоть до утраты собственного «я»... служат возможно более полной идентификации зрителя с персонажем или его антагонистами. Само собой разумеется, Станиславскому тоже известно, что говорить о цивилизованном театре можно только тогда, когда эта идентификация не является полной: зритель не перестает сознавать, что он в театре. Иллюзия, которой он наслаждается, осознается им как таковая. Идеология трагедии живет этим желанным противоречием... Однако и другая манера игры, не стремящаяся к идентификации зрителя с актером (и называемая нами «эпической»), также не заинтересована в полном исключении идентификации»[25].

Таким образом, очевидно, что сам Брехт указывает на то обстоятельство, что обе театральные системы строятся на использовании одного и того же свойства театра — на двойственности зрительского восприятия. Правда, Брехт нигде не ставит способ перевоплощения актера в образ в прямую зависимость от жанра спектакля, если не считать процитированный выше намек на требование полного перевоплощения в трагедии, что тоже очень существенно. Главная ценность открытия Брехта состоит в том, что он указывает на возможность театра устанавливать различные способы взаимоотношений со зрителем: от тенденции Станиславского к тому, что «зритель должен забыть, что он в театре», до требования самого Брехта о том, что «зритель не должен ни на миг забывать, что он в театре». Все рассуждения Брехта доказывают, что характер взаимоотношений театра со зрителем зависит от способа воплощения образа актером, от манеры актерской игры.

Вероятно, нет ни одного теоретика театра, который, рассуждая о проблеме воплощения жанровых особенностей спектакля в актерской игре, не говорил бы о том, что каждому жанру свойственна своя природа чувств и страстей. Вот, например, высказывание Г. Н. Бояджиева: «Каждый жанр имеет свою эмоциональную партитуру, свой тип переживаний, их качество и меру. Поэтому нельзя, например, природу страстей драматических вводить в жанр комедийный и наоборот»[26]. Такая точка зрения как бы общепринята. И в то же время, когда заходит речь о методологии актерского творчества, положение это почему-то уходит из поля зрения исследователей. Получается, что сценическое действие и другие элементы актерской технологии существуют сами по себе, вне жанра и вне тенденции к воздействию на зрителя. Между тем говорить о тех или иных законах актерской профессии в отрыве от условий конкретного драматургического и сценического материала — значит превратить сам метод в некую «отмычку», при помощи которой «взламывается» дверь в любую пьесу, вместо того чтобы каждый раз уметь подобрать к этой двери нужный ключ. Практика убедительно доказала, что законы, открытые Станиславским, имеют всеобъемлющий характер и раскрывают пути к установлению любых форм контакта со зрителем, кроме одной: отсутствия всякого контакта, то есть той театральной системы, которая живет традициями «школы представления» и которую Питер Брук назвал предельно точно: «Неживой театр».

Театр живой, способный к естественному контакту со зрителем, импровизационно откликающийся на дыхание зала, в своей основе имеет перевоплощение актера в образ; при этом взаимоотношения актера с образом могут быть весьма различны, они зависят от жанровых особенностей пьесы и спектакля.

Как известно, перевоплощение достигается актером на основе творческой веры в воображаемую реальность, путь же к вере в жизнь, создаваемую воображением, лежит через магическое «если бы» Станиславского: «Он (актер. — П. П.) не забывает, что окружающие его на сцене декорации, бутафория — не что иное, как декорация, бутафория и т. д., но это не имеет для него никакого значения. Он как он говорит себе: «Я знаю, что все окружающее меня на сцене есть грубая подделка под действительность, есть ложь. Но е с л и бы все это было правдой, вот как я отнесся бы к такому-то явлению, вот как я поступил бы...» И с того момента, как в его душе возникает это творческое «если бы», окружающая его реальная жизнь перестает интересовать его, и он переносится в плоскость иной, создаваемой им воображаемой жизни»[27]. Однако параметры этой воображаемой реальности весьма различны в зависимости от условий жанра. Одно дело — поверить в реальность событий психологической драмы, стремящейся к максимально полному воссозданию жизненной достоверности, другое — трагедии, с ее предельно напряженной событийностью и оторванностью от подробностей быта, и совсем уж иное — комедии. Очевидно, что условия жанра диктуют свои требования к характеру актерской фантазии; «если бы» также претерпевает качественные изменения.

Возьмем комедию (особенно сатирическую). Ее обстоятельства и события таковы, что актеру необходимо проделать некоторое, весьма значительное психологическое усилие, чтобы поверить в ее деформированный, сильно отличающийся от реального условный мир. Дистанция, существующая в комедии между актером и образом, ощущается значительно более явно, чем, например, в психологической драме. Тот факт, что «...какая-то часть его (актера. — П. П.) сознания должна ос­таваться свободной от захвата пьесой для контроля над всем, что он испытывает и совершает как исполнитель своей роли»[28], приобретает в комедии особое значение. Более того, работа над комедией требует некоторых особых свойств психического склада личности артиста, определяющих его способность к воплощению этого жанра. Отсюда и деление актеров на амплуа в старом театре. Однако практика школы Станиславского, отрицающей само понятие амплуа, доказывает, что актер, воспитанный этим методом, в принципе способен воплотить жанровые особенности самой разнообразной драматургии, а стало быть, и воплотить сценический образ любой степени художественной условности.

Ярким примером, раскрывавшим суть взаимоотношений актера и его комедийного персонажа, является работа М. А. Чехова над ролью Хлестакова. «Можно вспоминать и вспоминать этого уникального, неповторимого Хлестакова, — пишет М. О. Кнебель, — ив каждом примере будет ни с чем не сравнимое искусство жизни в образе»[29]. И при всем том Чехов лепил своего героя не только «изнутри», но и как бы с некоторого расстояния, что видно хотя бы из знаменитого эпизода с квадратным арбузом. М. Кнебель так вспоминает слова М. Чехова: «Когда я сказал: «На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз», — я вдруг понял, что арбуз в семьсот рублей не может быть обычной формы...»[30]. Здесь очень ясно видно, как артист контролирует свое поведение в образе, и именно этот взгляд на себя «со стороны» подталкивает в определенном направлении деятельность актерской фантазии, а ощущение дистанции между актером и ролью стимулирует импровизацию в комедии.

- Напротив, в трагедии или в романтической драме такое ощущение дистанции мешало бы нормальному творчеству артиста. «Актер, действующий в романтическом плане, чувствует себя по отношению к герою несколько приниженно, изображая возвышенный характер, он как бы сознает, что его собственными человеческими средствами этой задачи не выполнить. Для этого необходимо действовать предельно торжественно и величаво, с тем чтобы выразить почтительное отношение ак­тера к герою... «Главенство» образа над актером бывает до такой степени полным, что в иных случаях фальшивая, романтическая манера игры становится свойством личного характера актера, который даже в частной жизни самым искренним образом не может сказать слова в простоте, а все с романтической ужимкой»[31]. Эстетический и методологический вывих губительно отзывается на самой личности художника; что же говорить о его творении!

Найти сегодня настоящего трагического актера, который был бы «на ты» со своим героем, который личностно соответствовал бы требованиям, предъявляемым этим жанром, очень трудно. Любопытное наблюдение из педагогической практики: как правило, среди студентов лучшими исполнителями трагических ролей оказываются представители кавказских и среднеазиатских национальностей. Вероятно, свойственное им чувство собственного достоинства, обостренное сознание мужской гордости, черты темперамента делают для них разницу между героическим или романтическим характером персонажа и их представлением о собственном «я» минимальной, что и выражается в большой органичности и искренности исполнения роли.

Совершенно особой подвижности психики и виртуозного владения актерской техникой требует трагикомедия, играя которую артист должен уметь моментально переключаться от полного (трагедийного) слияния с образом к комедийному отстранению от него. Способность играть трагикомедию является показателем высокой степени мастерства артиста, и, пожалуй, только школа Станиславского может вооружить актера необходимыми для этого жанра навыками перевоплощения.

Итак, можно констатировать, что каждый драматургический жанр при своем воплощении требует присущего только ему — и отличного от других — способа перевоплощения. Теперь попробуем перейти от рассуждений об общих проблемах установления того или иного принципа общения со зрителем через характер перевоплощения в образ — к рассмотрению конкретного механизма психотехники воплощения жанра в игре актера.

Логичнее всего начать с анализа проявлений жанра в мотива-ционной стороне процесса сценического действия. Оказывается, характер определения сквозного действия роли, его конечной цели и мотивации непосредственно связан с жанровым решением спектакля. Поступки, совершаемые персонажем, отобраны драматургом. Мотивация же этих поступков, трактовка логики поведения действующего лица — находятся всецело в руках режиссуры, являясь одним из глав­нейших рычагов воплощения режиссерского замысла спектакля. Именно мотивы, по которым совершаются поступки и действия героя, заставляют нас сочувствовать ему или негодовать по поводу его поведения. Мы считаем, что понятие мотива деятельности соответствует в определенном смысле представлению К. С. Станиславского о сверхзадаче. Известно, какое значение придавал великий мастер точному формулированию сверхзадачи роли. Он писал: «...метаморфоза произойдет и с трагедией Гамлета от перемены наименования его сверхзадачи. Если назвать ее «хочу чтить память отца», то потянет на семейную драму. При названии «хочу познать тайны бытия» получится мистическая трагедия, при которой человек, заглянувший за порог жизни, уже не может существовать без разрешений вопроса о смысле бытия. Некоторые хотят видеть в Гамлете второго Мессию, который должен с мечом в руках очистить землю от скверны. Сверхзадача «хочу спасать человечество» еще больше расширит и углубит трагедию»[32].

Весьма показательно, как определяет Станиславский сверхзадачи ролей комедийного плана. Так, для Аргана в «Мнимом больном» Мольера сверхзадача формулируется, как «хочу, чтобы меня считали больным», а для Риппафратта в «Хозяйке гостиницы» Гольдони «хочу ухаживать потихоньку (прикрываясь женоненавистничеством)». То есть в определении природы сквозного действия героя комедии уже лежит некая двойственность: он хочет казаться чем-то иным, чем то, что он есть на самом деле. Показательно, что определение сверхзадачи для первой роли — «хочу быть больным», а для второй — «хочу избегать женщин» — вели, по признанию режиссера, к искажению жанра пьес, которые при таком «искреннем» желании героев достичь своих видимых целей теряли свою комедийность, так как очевидно, что в этом случае исчезала необходимая для комедийного спектакля дистанция между актером и образом[33].

В свою очередь искажение жанровой природы пьесы в спектакле обязательно вызовет перед героем постановку такой сверхзадачи, которой драматург не мог мотивировать поведение этого персонажа. Так, в замечательно интересной по своей экспериментально-исследовательской тенденции постановке «Гамлета», осуществленной Н. П. Акимовым в театре им. Е. Б. Вахтангова, датский принц все свои поступки совершал исключительно с целью захватить трон. При этом он стремился казаться тем, чем по своему существу является Гамлет Шекспира, что и порождало комедийный эффект «очуждения». Особенно не везет в этом умысле чеховским героям (еще бы: Чехов писал «комедии»!), которых режиссура, захлебываясь в пафосе разоблачения, одно время взялась сплошь и рядом превращать в болтунов и бездельников, высокими словами прикрывающих никчемность своего существования и мелочность стремлений. Это ли имел в виду Антон Павлович?

Однако, как можно заметить, в приведенных примерах мотивация действия еще не рассматривается с точки зрения мотивообразующей деятельности подсознания персонажа и ее возможного противоречия с осознаваемой целью. Есть ли здесь какие-либо закономерности? Очевидно, что чем зашифрованнее художественная условность произведения, чем ближе жанр спектакля к психологической драме, тем более конфликт погружается внутрь самого характера. Артисту приходится больше выполнять побочных задач, не связанных непосредственно со сквозным действием роли. И это естественно: в обстоятельствах психологической драмы актер поставлен в условия, требующие от него предельного жизнеподобия поведения.

В этом случае от режиссера и артиста требуется глубочайшее знание психологии, умение в своем анализе дойти до самых потаенных глубин подсознательной жизни персонажа. Классический пример — Шаманов из «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова. Переживаемая им психическая ситуация обострена до предела. Внешняя вялость, сонливость, декларируемое безразличие ко всему на свете, — скрывает сильнейшие процессы, прорывающиеся наружу внезапными истериче­скими взрывами, саморазрушительными порывами, алогичными поступками. Состояние это точнейшим образом соответствует явлению, определяемому психологией как фрустрация. «Обычно выделяются следующие виды фрустрационного поведения: а) двигательное возбуждение — бесцельные и неупорядоченные реакции, б) апатия (...); в) агрессия и деструкция; г) стереотипия — тенденция к слепому повторению фиксированного поведения; д) регрессия, которая понимается либо «как обращение к поведенческим моделям, доминировавшим в более ранние периоды жизни индивида (вспомним — Валентина напоминает Шаманову его давнюю любовь! — П. П.), либо как «примитивизация» поведения (...) или падение «качества исполнения»[34]. — Не правда ли, все признаки совпадают с поразительной точностью! Далее: «...необходимым признаком фрустраци­онного поведения является утрата ориентации на исходную, фрустра-ционную цель (...), этот же признак является и достаточным...» — фру-страционное поведение не обязательно лишено всякой целенаправленности, внутри себя оно может содержать некоторую цель (скажем, побольнее уязвить соперника в фрустрационно спровоцированной ссоре). Важно то, что достижение этой цели лишено смысла относительно исходной цели или мотива ситуации»

Исходная цель Шаманова — попытка добиться справедливости — утратила всякий смысл в результате его отстранения от дел и перевода в Чулимск. Выражаясь научным языком, цель была «фрустрирована». Она вытесняется из сознания, изгоняется оттуда самим героем, но продолжает бессмысленную и разрушительную деятельность в качестве подсознательного мотива. Осознаваемые цели, которые возникают теперь на жизненном пути Шаманова, не несут в себе «смыслообразую-щего» начала, отсюда и та тяжесть, с которой переживается им случившаяся жизненная катастрофа. Все действия, совершаемые Шамановым, направлены на то, чтобы обрести новый смысл бытия, однако это лишь иллюзия, усугубляющая психическую травму: утраченную гармо­нию не вернут ни Кашкина, ни Валентина, ни самоубийственная стычка с Пашкой. Проанализировать роль Шаманова — это найти в каждую секунду его сценической жизни тайную связь между внешним действием и противоборствующим ему подспудным мотивом. Это весьма тонкая и кропотливая работа, в процессе которой приходится порой сильно «поломать голову».

Такая усложненность действенной структуры чужда произведениям, жанр которых диктует гораздо более жесткий принцип отбора и формирования материала. Именно по этой причине анализировать действие трагедии или сатирической комедии несравненно легче, чем усложненную психологическую структуру событийного ряда драмы, подражающей действительности. Подсознательные мотивы уступают место вполне осознанным целям, поведение героев становится более целостным, и уже внутренняя борьба в характере героя, если она вообще имеет место, переходит в качество борьбы вполне сознаваемых действующим лицом целей и задач. Гарпагон знает, что он скуп; Макбет прекрасно понимает, как свое стремление к власти, так и мотивы, противоречащие этому стремлению.

Пожалуй, один только «Гамлет» стоит особняком во всей мировой трагедийной драматургии. Именно особенности характера героя делают трагедию Шекспира явлением поистине уникальным. Ни древней трагедии греков, чьи абсолютно целостные герои не знают никакой двойственности, ни персонажам трагедий Корнеля или Расина, разрываемым борьбой «чувства и долга», ни абсолютному большинству героев того же Шекспира не свойственно противоречие подсознания и действенной цели. Сквозное действие трагического героя — это тот самый случай, который определяется психологией как «поглощение мотива целью», «приобретение целью самостоятельной побудительной силы», «превращение цели в мотив-цель». Противоречие бессознательного и сознаваемого возможно только временное. Например, Ромео, которого шекспироведение так любит сравнивать с Гамлетом, живет раздвоенной жизнью (и в это время он, действительно, близок Датскому принцу), как мы уже имели возможность убедиться, только в первых сценах трагедии. Встреча с Джульеттой «актуализирует» подсознательный мотив, который обретает смысл в целеустремленном, страстном порыве к соединению с любимой; с этого момента Ромео перестает быть «Гамлетом». И только сам Датский принц от начала до конца пребывает в состоянии раздвоенности, его тайные побуждения так и остаются не выявлены. Характер Гамлета поставил перед драматургом сложнейшую задачу: создать трагедию, в центре которой стоит по существу драматический герой. Задачу эту Шекспир выполнил виртуозно, призвав на помощь весь арсенал литературных средств и приемов, поднявшись как поэт на недосягаемую высоту. При чтении пьеса оставляет глубоко трагическое впечатление, — гораздо труднее добиться такого же эффекта при постановке: характер главного героя сопротивляется требованиям жанра.

В комедии же, наоборот, содержание подспудных мотивов отнюдь не стремится слиться с целью, однако оно совершенно явно выходит наружу. Комедийные герои откровенно «выбалтывают» свои «секреты», которые, приходя в противоречие с видимыми целями, разоблачают героя, вызывая соответствующую реакцию зрителя. Именно это обнаружение подсознательных мотивов комедийных персонажей описано Станиславским в примерах определения сверхзадач Аргана и Риппаф-ратта. Герои лирической или героической комедии, которые должны вызывать наше сочувствие, осуществляют ту же операцию путем самоиронии, как бы отстраняясь от собственных желаний, осознавая и анализируя их, препарируя их на глазах у зрителя. Идеальным примером здесь может служить Сирано де Бержерак Э. Ростана: собственное уродство и связанный с ним комплекс, безнадежная любовь и роль «голоса» возлюбленного Роксаны, — все это становится поводом для блестящего остроумия поэта.

Соответственно с изменениями деятельностной структуры под влиянием жанра происходит вполне определенная трансформация «второго плана» спектакля, без которого в современном театре немыслимо существование артиста ни в каком жанре. Однако с повышением меры жанровой условности «второй план» становится значительно более легко читаемым, проще расшифровывается, чем «второй план» психологической драмы, где он лишь эмоционально угадывается, но в значительной степени остается загадкой для зрителя, И это логично! Трагедия требует максимального сопереживания, а оно не может быть достигнуто, если герой недостаточно понятен и, стало быть, чужд зрителю. Комедийное отстранение от героя также возможно лишь в случае однозначной ясности для зрителя мотивации поведения персонажа. В психологической драме, как и в реальной действительности, внутренняя жизнь человека для нас лишь приоткрывается в своих проявлениях, оставаясь во многом труднодоступной нашему пониманию и допускающей весьма многозначные толкования.

Теперь посмотрим, что происходит с другими (может быть, не столь масштабными, как сверхзадача, но не менее существенными) элементами актерской технологии — в условиях различных жанров.

Всякий творческий процесс, всякое действие начинается с внимания. М. О. Кнебель характеризует этот элемент как «первое колечко невидимой цепи, за которое мы пытаемся зацепить жар-птицу творчества»[35]. Неверная направленность внимания, несосредоточенность или, наоборот, излишняя его сконцентрированность обязательно влекут за собой разрушение всей правды «жизни человеческого духа» роли, а верно найденное артистом внимание даст жизнь всему дальнейшему процессу действия, раскроет смысл образа, сцены. Характер внимания, преобладающий у того или иного персонажа, создаваемого артистом, — различен. Он зависит и от индивидуальных особенностей героя, и от предлагаемых обстоятельств, в которых происходит действие, и от действенных целей роли (а это, как мы уже видели, связано о вопросом жанра), и, наконец, от особенностей жанра спектакля.

В обыденной жизни ситуации полной поглощенности внимания сравнительно редки, и обьино наше внимание (как бы мы ни были увлечены чем-либо) охватывает весьма широкий круг объектов. В ус­ловиях сценического действия актер, пользующийся преимущественно произвольным вниманием, подчиненным выполняемой действенной задаче, производит достаточно жесткий отбор объектов, преимущественно связанных с предметом его устремлений. Чем острее мера художественной условности, диктуемая жанром спектакля, тем выше одержимость героя своей сверхзадачей, тем напряженнее внимание героя приковано ко всему, что связано с выполнением цели. Все герои тра­гедий, сатирических комедий, трагикомедий одержимы своими целями. Внимание их как бы приковано к одной далекой точке, к которой они тянутся изо всех сил.

Характер внимания актера — один из путей создания или разрушения эффекта сопереживания зрителя с героем. Повышенное внимание актера вызывает желание зрителя сосредоточиться на том же объекте, увидеть, услышать то, что видит и слышит актер, то есть, по-существу, взглянуть на события его глазами. Однако яркая сосредоточенность внимания героя на заведомо незначительном предмете и отсутствие внимания к факту значительному производит обратный эф­фект «очуждения» для зрители процесса переживании героя и является излюбленным приемом комедии. Вспомним басню Крылова «Любопытный», герой которой воскликнул: «Слона-то я и не приметил!» На повышенном внимании к «фитюльке» построен весь сюжет «Ревизора». Как часто всепобеждающие герои комедий прикуривают от дымящихся фитилей, дремлют на бочках с порохом и совершают другие невероятные поступки.

Здесь мы снова убеждаемся, что произведения комедийного жанра требуют от актера совсем иного настроя психики, нежели трагедия или драма. В самом деле, если характер внимания соответствует значимости происходящего, актер делает определенный шаг по пути вживания в образ. Ему легко поверить в такую логику поведения героя, когда значительный факт вызывает к себе сосредоточенное внимание персонажа, а предмет маловажный внимание его почти не затрагивает. Совсем иные психологические обоснования требуются от актера, овладевающего логикой заведомого несоответствия качества внимания объекту оценки. Иным, скорее, более рациональным, чем эмоциональным, становится качество магического «если бы», позволяющего актеру овладеть логикой поведения (а, стало быть, — и внимания) своего комедийного героя. В сознании артиста происходит примерно такая операция: «Я — актер, прекрасно вижу, что передо мной пустой человечиш-ко, ничтожество, но как бы я отнесся к нему, если бы я был Городничим, если бы любое проявление этого человечка я истолковывал бы как признак его значительности?» Или: «Я прекрасно вижу, что ко мне на поклон пришел до смерти перепуганный Городничий. Но если бы я сам был перепуган так, что любой поступок Городничего казался бы мне, Хлестакову, угрожающим и суровым?» Таким образом, артист заставляет своего героя поверить в то, во что сам артист никогда не' поверил бы в реальной жизни; в чем и проявляется необходимое комедии отстранение актера от образа. Это наблюдение подтверждается рядом психологических экспериментов. Р. Г. Натадзе пишет: «Психологический анализ системы Станиславского и в особенности анализ этой системы «в действии» — на репетициях и в процессе ее преподавания на практических занятиях со студентами театрального института, убедили нас в том, что психологической основой сценического перевоплощения является выработка актером установки на основе воображаемой (подразумеваемой спектаклем) ситуации и затем фиксации этой установки, то есть выработка фиксированной установки в процессе репетиций»[36]. Далее психолог подчеркивает: «...наши опыты были проведены всего над четырьмя комиками и у всех четырех лиц способность вырабатывать установку на основе представления выражена крайне слабо, либо вовсе отсутствует. Возникает вопрос — не является ли это обстоятельство вообще характерным для комиков? Не исключает ли вообще комическая роль подлинного перевоплощения? Не предполагает ли комическая роль вообще показа отношения артиста к персонажу, показа этого отношения публике, а не подлинного перевоплощения?»[37]

Принцип отбора событийного материала в пьесе откровенно-условной жанровой структуры таков, ее предлагаемые обстоятельства таковы, что они не позволяют вниманию героя останавливаться на том, что далеко от цели сквозного действия, чем ближе жанр спектакля к бытовой или психологической драме, тем больше «случайного» входит в круг внимания героя. Так например, событийное содержание «Егора Булычева» могло бы стать основой для трагедии или мелодрамы: здесь и обреченность героя — физическая и социальная, — здесь масштабность желаний и страстей Егора. Но Горький, исследуя действительность самым подробным образом, создает драму. Одним из приемов, употребленных драматургом для создания жизнеподобия пьесы, является сосредоточение внимания Булычова на мельчайших подробностях быта. Булычов замечает все: очки Варвары («Врешь, что глаза требуют, для моды носишь»), перемены своей внешности («И рожа, брат, у тебя не твоя какая-то!»), внешность Трубача («Н-ну... неказист»). Более того, Горькому важно, что Егор сам понимает это свое качество: »Булычов (оглядывается, усмехается, бормочет). Отец... Павлин... Филин... Тебе, Егор, надо было табак курить. В дыму легче, не все видно...»

Но и в тех случаях, когда драматург не подчеркивает специально, как это делает Горький, способность героя замечать множество деталей, не связанных, казалось бы, непосредственно с его действенной линией, актер и режиссеры, работая над психологическим спектаклем, должны разрабатывать подробную партитуру многослойного внимания персонажа, добиваться такого существования в образе, когда внимание начинает отмечать не только основные объекты, но и второстепенные, что придает действию тончайшую нюансировку и жизнеподобие.

С характером внимания неразрывно связан процесс оценки действенного факта. Здесь, на стыке желания персонажа добиться достижения цели и восприятия условий, способствующих или препятст­вующих этой цели, рождается у актера импульс к активному действию, потому-то так важен момент оценки им всякого обстоятельства и факта. В оценке проявляется и характер отношения героя к тому или иному факту, событию, повороту сценического действия. Именно в момент проявления отношения персонажа к чему-либо перед зрителем раскрывается деятельность его сознания, приоткрывается мир его скрытых побудительных мотивов, делается понятным его характер.

То, как оценивает герой действенный факт, может совпадать, а может и не совпадать с ощущением значимости этого факта для зрителя. Отсюда еще одно свойство «оценки» — способность активизировать или разрушать процесс зрительского сопереживания. Если Гамлет отнесется к событию — появлению Тени отца — с меньшим ощущением значимости происходящего, чем зритель, то зритель такому Гамлету не поверит и сопереживать ему не сможет.

Придавая оценке героем факта или события тот или иной характер, режиссура и исполнитель проявляют тем самым свое отношение в этому герою. Оценка Городничим и чиновниками события: «К нам едет ревизор!» — дана уже Гоголем, и в этой реакции, ясной из текста пьесы, перед нами раскрывается суть гоголевских героев и их страх перед возможной расплатой за грехи. Однако в спектакле эта оценка может проявиться по-разному. Чем острее комедийность жанрового решения спектакля, тем значительнее должен быть гиперболизирован в своих проявлениях результат этого события, тем большую панику оно должно было вызвать. И, наоборот, чем ближе решение жанра «Ревизора» к социально-бытовой комедии, тем менее значительна реакция, тем она »деловитее». Что-то вроде: «Ревизор так ревизор. Не первый и не последний, выкрутимся как-нибудь».

Из этого следует, что для воплощения особенностей жанра спектакля актер должен, оценивая всякий факт сценического действия, соотносить свою оценку не только с логикой характера своего персонажа, но и с мерой эмоциональной отдачи, диктуемой условиями жанра. Именно поэтому водевиль, принадлежащий к формам самого простейшего комизма, требующий яркости и «наивности» оценок, искренности в самых невероятных и нелепых положениях, всегда считался превосходной школой актера.

В условиях жанра психологической драмы, где внешнее проявление движений человеческой души не выходит из границ жизненного правдоподобия, оценка тоже играет огромную роль в раскрытии для зрителя характеров героев спектакля. Ведь и в реальной жизни для каждого из нас значимость одного и того же факта весьма различна. В этом различии оценок проявляется индивидуальность человеческого характера. Чтобы убедиться, как ярко может это обстоятельство быть использовано для характеристики персонажа, достаточно вспомнить чеховского Андрея Прозорова из «Трех сестер», играющего на скрипке во время пожара.

Говоря об оценке, приходится еще раз вернуться к мысли о том, что каждому жанру — в зависимости от меры его художественной условности — свойственна своя природа событийности. Именно харак­тер событийности диктует всю систему оценок спектакля. Психологическая драма, с ее размытостью границ события, склонностью важнейшие события вообще отыгрывать за кулисами, — требует от актера на протяжении многих эпизодов нести «шлейф события» и в его свете оценивать от имени персонажа факты сценического действия. Жанры же, в которых одно событие моментально сменяется другим, не менее важным, требуют от актера повышенной восприимчивости, способности мгновенно перестраиваться и точно ориентироваться в постоянно меняющихся обстоятельствах спектакля.

Если «внимание» и «оценка» являются теми элементами, которые более относятся к внутренней, скрытой стороне психологического процесса, то «приспособление», оказывающееся и результатом, становится тем элементом, где наиболее наглядно видно влияние жанровой интенсивности на характер действия. «Приспособлением (...) мы будем называть как внутренние, так и внешние ухищрения, с помощью которых люди применяются друг к другу при общении и помогают воздействию на объект»[38].

Отбор приспособлений — яркий способ выражения авторского отношения режиссера и актера к своему герою. Чем интенсивнее жанровая условность, тем «нагляднее» приспособление, поднимающее в наших глазах героя до высокого пафоса, ужасающее нас, если герой трагедии — злодей, или комически дискредитирующее персонаж, вызывающий насмешку автора, а в другом случае заставляющее отнестись к нему с сочувственным юмором.

Особенно явно влияние жанра спектакля на приспособления в тех случаях, когда театр повышает степень жанровой условности произведения по сравнению с уровнем условности, заданным драматургом.

В комедии Островского «Лес» купец Восмибратов, отдавая под воздействием упреков Несчастливцев а деньги Гурмыжской, ограничивается тем, что, согласно ремарке, сначала «вынимает бумажник и бросает его на стол», а затем «отсчитывает деньги», то есть совершает по­ступки, не выходящие за пределы бытового правдоподобия. Сцена эта в спектакле В. Э. Мейерхольда, исполнявшаяся Б. Е. Захавой и вошедшая в историю театра, выглядела так: Восмибратов, обиженный словами Несчастливцева, швырял деньги, потом сбрасывал шубу, пиджак, снимал сапоги. Мало того, он еще заставлял раздеваться своего сына Петра[39]. В бытовом психологическом спектакле же, решенном в остро гротескном ключе, такое приспособление вытекает из самой логики жанра.

Гротеск — не обязательно проявление комедийного преувеличения, возможен и гротеск трагический. «...Настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах, — надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен»[40].

Известно, что одним актерам более свойственно переживание драматическое, позволяющее находить точные и выразительные бытовые приспособления. Для этого им, по большей части, нужна опора на физические действия, на работу с предметами. Оторвавшись от почвы быта, такие артисты порой оказываются беспомощными, им трудно оправдать поведение героя, действующего по законам сценического гротеска. Напротив, актер, великолепно оправдывающий самый неожи­данный гротескный рисунок, часто как бы увядает, попав в обстоятельства бытового спектакля. Это свойство актерского таланта зависит от психического склада его личности, от того или иного способа перевоплощения в образ. Идеальным можно признать актера, обладающего повышенной подвижностью психического аппарата, способностью легко переключать себя из одного типа перевоплощения в другой, находить каждый раз новые, тонкие соотношения вживания и «очуждения», диктуемые особенностями жанра пьесы и спектакля.

Станиславский подчеркивал значение деятельности подсознания артиста в рождении им всякого приспособления: «...неожиданные приспособления мы встречаем у больших талантов. Но даже и у этих исключительных людей они создаются не всегда, а в моменты вдохновения. Что касается полусознательных приспособлений, то мы их встречаем на сцене несравненно чаще. Я не берусь производить анализ для определения степени подсознательности каждого из них. Скажу только, что даже минимальная доза такой подсознательности дает жизнь, трепет при выражении и передаче чувства на сцене»[41]. Очевидно, что для активизации работы подсознания артиста в области поиска и оправдания приспособлений значительную роль играет сознательная установка на воплощение жанровых особенностей произведения. Именно она побуждает творческую природу артиста вести поиск в определенном направлении, стимулирует рождение одних приспособлений и заставляет отказаться от других.

Возможно, именно этот принцип сознательной установки на поиск сценической формы актерского существования, на предельное выражение внутренней сути образа в остром гротескном рисунке, — составляет основу достижений вахтанговской школы. Опираясь на воспоминания М. Синельниковой, Ю. А. Смирнов-Несвицкий пишет: «...в последних своих спектаклях Вахтангов строил человеческие отношения не как «обыденные, бытовые», но это не означало, что Вахтангов игнорировал психологию, внутренний мир человека, напротив, в спектаклях фантастического реализма он «углублял человеческую натуру»[42]. При этом исследователь обращает наше внимание на то, какую существенную роль в этой работе играет элемент, отвечающий на вопрос: «как я делаю», а именно — приспособление[43].

Здесь мы прикасаемся (пока только в порядке робкой гипотезы — не более) к интереснейшей проблеме взаимодействия анализа деятель-

454

ности подсознания персонажа и работы творческого подсознания артиста. Режиссер, обращаясь к сознанию артиста, определенным образом разбирая процессы, происходящие в сознательной и подсознательной сферах психической жизни героя, нацеливает исполнителя на должное качество его взаимоотношений с ролью. Подсказанные режиссером приспособления создают необходимую почву для пробуждения творческой природы артиста, его фантазии, интуиции, подсознания. Поиск формы, таким образом, опирается не просто на интуитивное «фантазирование», он строится на основе анализа деятельностной структуры, проведенного в определенной системе мотивации поведения персонажа, принципы которой диктуются жанром, что открывает возможность конкретизации творческого процесса, мобилизует личностный потенциал исполнителя.

Выражаясь в определенном характере приспособлений, избираемых актером в той или иной роли, жанр определяет и систему общения героев спектакля, так как всякое приспособление одного из партнеров вызывает в пьесе ответное приспособление —другого. И если два партнера в общении друг с другом будут действовать, не учитывая условий жанра, произойдет явная сценическая бессмыслица.

Именно через элемент общения какой-то свой, мудрый подход к проблеме жанра нащупывал С. М. Михоэлс. Во всех его рассуждениях о жанре постоянно варьируется одна и та же мысль, доведенная до четкой формулировки: «Жанр определяется идейным принципом, положенным в основу системы взаимоотношений действующих лиц»[44]. При этом можно утверждать, что для Михоэлса жанровые особенности пьесы и спектакля не замыкались внутри только системы взаимоотношений действующих лиц, но включали в свою орбиту и взаимоотношения артиста со зрителем: «Задача по отношению к зрительному залу у меня, автора, такая: не я Шимеле Сорокер, а ты, зритель, Шимеле Соро-кер, не я Вениамин, а ты Вениамин, не я Менахем-Мендель, а ты Ме-нахем-Мендель, я тебя раскрываю. Такое «превращение» зрителя в мой образ, который идет за мной, который страдает со мною, — самая желанная цель для актера»[45]. Здесь есть колоссальный материал для раз­мышлений по поводу того, как осуществляется вовлечение зрителя в процесс действия. И снова Михоэлс возвращает нас к проблеме общения: «Кто такой партнер, между прочим? Партнер — это самый страстный зритель. Партнер — это делегат зрительного зала к тебе на сцену». И далее: «Вместо того чтобы непосредственно обращаться к залу, лучше возможно более активно обращаться к делегату зрительного зала — к партнеру. Тогда возникает то самое чувство соучастия, которое необходимо»[46]. Таким образом, столь важный фактор формирования характера зрительского восприятия, как вовлечение зрителя в процесс сопереживания героям спектакля (или, наоборот, — их «очуждение»), решается во многом через создание соответствующей системы общения партнеров друг с другом и друг через друга — со зрителем.

В чем же различие систем общения партнеров в спектаклях различных жанров?

Драма, претендующая на жизненную достоверность, требует от актера как бы не учитывать присутствие зрителя. Тут партнер, действительно, становится «делегатом зрительного зала». Только воздействуя на партнера, актер воздействует на зрителя. В этом ему помогает драматургия (особенно современная), так как драма стремится избегать всякого рода условно-театральных приемов.

В трагедии дело обстоит уже сложнее. Помимо сцен, где воздействие на партнера осуществляется по тем же законам «четвертой стены» (разумеется, с учетом требований жанра и стиля), настоящая трагедия обязательно подразумевает монологи героев, являющиеся как бы произнесенными вслух их мыслями и внутренними переживаниями. Это уже откровенно условный прием, полностью разрушающий логику бытового правдоподобия. Здесь у актера нет прямого объекта воздействия, он сам по себе. Оставшись один на сцене артист начинает искать себе партнера. Кажется, вполне логично допустить, что этим партнером должен стать зритель. Однако, как только герой трагедии вступит в общение с залом, — моментально разрушится процесс сопереживания, исчезнет напряжение трагедии. Исключение составляют только те случаи, когда произнесение монолога «в зал» может быть оправдано предлагаемыми обстоятельствами и зритель условно становится участником действия, представителем того «народа», к которому обращен монолог. (Например, речь Антония над прахом Цезаря в «Юлии Цезаре» Шекспира). Во всяком другом случае трагедийный монолог — дело абсолютно интимное, «свидетели» здесь просто неуместны. Более того, именно в момент произнесения монолога, когда зритель смотрит на мир глазами героя, сопереживание становится наиболее интенсивным. И не дай Бог, если в этот момент Гамлет спросит у зрителя, «быть ему или не быть?» — Тогда конец трагедии!

Иное дело, монолог в драме. В этом жанре он сегодня воспринимается как художественная архаика и обычно требует бытовой мотивировки. Так, Зилов в «Утиной охоте» Вампилова произносит свой мо­нолог перед закрытой дверью, думая, что за дверью стоит его жена. Чехов, свободно пользовавшийся монологами в «Иванове» и в «Дяде Ване», в «Трех сестрах» дает только один монолог — Чебутыкина. Монолог этот уже имеет некоторое бытовое и психологическое оправдание: Чебутыкин абсолютно пьян. В современном спектакле сценическое решение монолога в драме очень трудно, так как условность приема не вписывается в художественный принцип жанра. Поэтому так часто сегодня эти монологи урезаются, сокращаются, даже вообще вымарываются.

А вот для комедии присутствие зрителя в зале — естественное и необходимое условие действия. Герой комедии имеет полное право обратиться с монологом прямо к зрителю — и это будет абсолютно логично. Более того, даже воздействуя на партнера, он должен быть в состоянии в любой момент отвлечься от него и прокомментировать для зрителя происходящее на сцене. Старая комедиография поддерживала это качество актерского самочувствия специальными репликами «в сторону».

Особенно сложна в этом отношении трагикомедия, не позволяющая актеру постоянно существовать в одной системе обеспечения с партнером. Он вынужден то проживать действие по законам «четвер­той стены», воздействуя на зрителя строго через партнера, то производить некий психологический «сброс» и включать зрителя в систему объектов внимания своего персонажа.

И только одно качество общения в современном театре остается общим для всех жанров: воздействие должно быть подлинным, продуктивным и целенаправленным. Импровизациошюсть общения партнеров, рождающаяся от подлинности воздействия и восприятия, стала правилом всякого живого театра, всякого сценического жанра.

Можно смело утверждать, что не существует ни одного процесса в сценической технологии, который не претерпевал бы при своем исполнении определенной трансформации в зависимости от условий жанра спектакля. Во всех случаях трансформация эта осуществляется с соблюдением той же закономерности, что и в рассмотренных нами случаях: она всегда подчиняется той или иной тенденции создания определенного характера контакта со зрителем.

Взять такое важнейшее понятие, как предлагаемые обстоятельства. Г. А. Товстоногов пишет: «Подлинное перевоплощение достигается за счет накопления и точнейшего отбора предлагаемых обстоятельств, овладевая которыми, артист естественно подходит в диалектическому скачку от «я» актера к образу». И далее: «Вряд ли можно добиться хороших результатов, если определять предлагаемые обстоятельства для шекспировской хроники так же, как для чеховской пьесы. Что будет важно для Чехова, убьет Шекспира. Природа чувств будет ускользать от исполнителей, действие станет нецеленаправленным и неконкретным». Отбор предлагаемых обстоятельств, производимый режиссером, неизбежно диктуется логикой жанра, так как это не только необходимое условие поиска способа перевоплощения артиста в роль, но и подступ к образу мира, каким он видится режиссеру сквозь призму драматургического произведения.

Также трудно допустить, что актер, играющий пушкинского Скупого рыцаря, будет фантазировать в том же направлении, что актер, играющий Плюшкина, хотя в обоих случаях речь идет о скупости, а актриса, играющая Диану в «Собаке на сене» Лопе де Вега, станет представлять своих женихов так, как они представляются Агафье Тихоновне из гоголевской «Женитьбы», хотя и у той и у другой одна проблема: к ним сватаются. Значит, и эта сугубо внутренняя работа актера непосредственно связана с жанровым решением спектакля. Отбор видений может способствовать вживанию в образ героя, а может, наоборот, вызвать отношение артиста, требующее иронической или саркастической манеры исполнения.

Мы видим, что характер взаимодействия актера со зрительным залом готовится всеми составными частями действенного процесса. На уровне любого из этих элементов мы наблюдаем властное воздействие жанра, в той или иной степени трансформирующее проявление любого качества актерской психотехники. При этом следует еще раз подчеркнуть, что художественно-обусловленное отклонение характера поведения человека по логике жанра от бытового правдоподобия не есть формальное ухищрение, не связанное с органикой человеческой психики. Актер может быть фальшив, сохраняя видимое жизнеподобие действия, а может быть правдив и искрен в самом остром гротескном рисунке.

Все вышеизложенное убеждает нас в том, что жанр реализуется не столько внешними формальными ухищрениями, сколько определенными психотехническими приемами, имеющими вполне закономерный характер.

Из дипломных работ выпускников режиссерского факультета (режиссерские экспликации)

А. Васильев (1993)

«СМЕРТЬ» ВУДИ АЛЛЕНА

Для постановки мною была выбрана пьеса Вуди Аллена «Смерть». С руководством театра мы оговаривали только сроки и бюджет. Здесь не возникло проблем — мы шли навстречу друг другу. Могу сказать, что мне и моей работе в этом театре повезло. Пьеса прекрасно разошлась в труппе, мало этого, там нашлось два похожих актера — что необходимо по сюжету.

Основная трудность работы пригаашенного режиссера заключена в незнании труппы. Это, то есть знакомство, притирка, выработка, насколько это возможно, единого профессионального языка и съедает основное время и силы. Построение пьесы Вуди Аллена дополнительно затрудняло работу, потому что в каждом из девяти эпизодов появляется новый персонаж и значит новый артист, присутствовавший только на читке и ничего не усвоивший, кроме общих мест, а значит и выро-ботка единого профессионального языка начиналась сызнова.

Пьеса Вуди Аллена «Смерть» построена как детектив, но детектив легкий и комичный, хотя и оканчивающийся смертью героя. Она может и должна без труда восприниматься самыми разными людьми. И все же — это Америка! Это клише, это стереотип, это — кино. Наша Америка — это кино. Мы не умеем это играть, но нам этого очень хочется. Здесь кроется еще одна профессиональная проблема. Мы не можем играть про Америку, можем играть только про себя, но дело-то происходит в Америке! У героев американские имена, они живут в другом мире и даже в другом полушарии, в конце концов, у американцев есть достоинство, чего начисто лишены мы — бывший советский народ. У нас — горькое, больное самолюбие. Достоинство приходится воспитывать в артистах и в самом себе. Не знаю, насколько это удалось. Возможно, не удалось совсем.

В пьесе Аллена, кроме ее легкого, динамичного пространства и юмора, меня увлекла мысль, за которую я зацепился и пытался зацепить актеров. Мысль простая, но не бесспорная. А именно? Каждый из нас чрезвычайно занят! До невозможности, ужасно, бесконечно занят! Своей работой, домом, собакой и так далее. В данном случае герой занят работой, он — коммивояжер, он весь в работе. Для него на свете только и есть, что его работа. Он не замечает даже собственную жену, ибо и она — часть этой всепоглощающей работы! Она подает яичницу с беконом ровно в 7. 30 утра, и это не может измениться, иначе — катастрофа! Нарушится цепь, голодный коммивояжер не сможет функционировать. На первый взгляд все вышеозначенное — нормально. Об этом можно только мечтать. Да! Но все же за стенами — жизнь и смерть. И если кого-то убили или вообще что-то стряслось прямой нашей вины в этом нет, но, не замечая этого, не реагируя на это — мы рискуем, рано или поздно, сами стать жертвой. Конечно, Вуди Аллен не призывает патрулировать улицы или на общественных началах проверять билеты в транспорте в часы пик. Далек от этого и я. И все же... Нельзя не замечать нищей старухи, раздавленной кошки, не знающего границ хамства. Что же делать? Лезть во всякую пьяную драку? Завещать все нажитое нищим и голодным, а не своим детям? Линчевать таксиста, раздавившего кошку? Вопрос остается. Ясно одно — необходимо откликаться так или иначе. В пьесе героя вытаскивают ночью из постели и принуждают-таки ловить маньяка-убийцу, о котором он и слыхом не слышал и который в финале героя убьет. Убьет этого беззащитного, близорукого человека, обреченного в таком деле с первых минут... Но вопрос, повторяю, остается. Да, это забота властей, полицейских, но это касается всех. Об этом неприятно говорить, этим противно заниматься, но... — и снова все с начала — во прос не решен.

Несколько слов о ходе работы, о процессе, о неожиданностях. Совершенная неожиданность: сильные артисты в маленьком, провинциальном ТЮЗе. К этому, честно говоря, я был готов меньше всего. Я настроился на преодоление, на раскачку не желающих работать людей, обремененных сонмом житейских проблем, на бесконечное словогово-рение.

Короче, я думал — им не до меня, не до моих экзерсисов и впечатлений. Я ошибся. В большинстве своем это оказались профессионалы, давшие мне уроки терпения и терпимости, уроки профессии.

Отправной точкой в решении пространства являлась нищета. Я не преувеличиваю — нормальная нищета театра. Мы искали решение, которое будет выразительным и стоить будет «руль в базарный день». И мы его нашли. Не бог весть какое оригинальное, но чистое и манящее. Это были три фонарных столба и уличная лавка, служившая еще и постелью в начале спектакля. Правда, когда столбы были готовы и впервые поставлены на сцену — я ужаснулся, так это было кисло и неинтересно. И вот именно здесь я оценил присутствие в работе хо

рошего, профессионального художника. На следующей репетиции столбы, наконец, были размещены по площадке им самим, был выставлен свет и — произошло маленькое чудо. Пространство обрело глубину, драматичность, вкус, цвет и даже «запах».

Прекрасно, на мой взгляд, были решены художником костюмы, создавшие в спектакле особую атмосферу. Возникла драматургия цветов и стилей.

Может показаться, что я не испытывал совершенно никаких трудностей, но это неверное ощущение. Теперь, по прошествии времени, я могу об этом говорить. Что я имею в виду? Все, что входит в понятие »школа» — решение, разбор, работа с актером, умение и возможность добиваться задуманного, вкус и чувство меры — все это мне удается в той или иной степени. Не удается то, потребность в чем я испытывал в институте и чего не мог сформулировать. Форма. Важнейший, на мой взгляд, компонент любого сценического действа, любого искусства. Мы так стремимся к сути происходящего, что зачастую забываем, что содержимое должно все же находиться в каком-то сосуде. Вопрос второй — каков будет этот сосуд? Квадратный или круглый, высокий или низкий, но содержимое должно быть помещено во что-то. Оно должно обрести точную форму.

А. Калинин (1993)

«ОЛЕ-ЛУКОЙЕ» Х. АНДЕРСЕНА

Принцип развития сна стал ведущим мотивом образного решения будущего спектакля. Все три действия пьесы были более строго закреплены в своей стилистике — от уютного, домашнего «диккенсовского» первого действия, через пугающий, маскарадный, «гофмановский» бал второго действия, к кошмарному, мистическому третьему действию. При этом основные декорационные элементы перетекали из картины в картину, видоизменяясь в зависимости от стилистического накопления данного действия. Этот же принцип замещения позволил сократить количество персонажей до 11 человек, которые как бы «двигались сквозь сон», изменяя свой облик в связи со стилистикой данного действия. Все они имели прообразы в реальной жизни Кристиана и принимали различные облики в его сне, за исключением Марии и Бабушки. Все остальные сквозные персонажи, заявленные как жители Копенгагена и соседи Кристиана, надев маскарадные маски на «гофма-новском» балу, увлекали Кристиана от Бабушки и Марии в блестящее и опасное кружение бала, а позже, превратившись в чудовищ и мистических персонажей третьего действия, окончательно отрывали Кристиана от Бабушки и Марии. И, наконец, была сделана попытка превратить персонаж Оле-Лукойе в существо, поддерживающее контакт этого идущего спектакля — сна со зрительным залом, для чего были написаны несколько интермедий для Оле-Лукойе на материале андер­сеновских «Сказок и историй». Оле-Лукойе, открывающий и заканчивающий спектакль, а также объявляющий действие после антракта; Оле-Лукойе, поддерживающий и контролирующий ритм восприятия зрителем данного спектакля, — такой Оле-Лукойе, по моему мнению, мог оправдать название этого спектакля.

Уже при первых прочтениях пьесы «Оле-Лукойе» определился круг проблем, связанных с литературно-драматургическими недостатками текста. Во-первых, несмотря на название пьесы, место, занимаемое в пьесе персонажем Оле-Лукойе, крайне невелико и узко функционально — Оле-Лукойе начинает в заканчивает сон Кристиана, появляясь на сцене в двух микроскопических эпизодах. Во-вторых, сам принцип динамики, движения сна Кристиана, за исключением нескольких ремарок, слабо намечен драматургом, хотя именно развитие этого сна составляет большую часть пьесы (половину первого действия, все второе и почти все третье действия).

Вообще проблема нахождения в процессе репетиции характера контакта со зрительным залом и закрепления его в построении спектакля на сценической шющадке показалась мне одной из интереснейших проблем сегодня.

Для меня как для режиссера было совершенно очевидно, что этот характер контакта со зрителем необходимо было искать еще в репетиционном зале. Начиная с первого появления Оле-Лукойе, «вводящего» зрителя в спектакль-иллюзию-сон, зритель должен был как бы «погрузиться» в развивающийся сон вместе с Кристианом и переживать вместе с ним все перипетии этого сновидения. В первом действии, легком, почти домашне-опереточном, часто звучали венские вальсы, звучали в окнах домов, на улицах Копенгагена и в душах его жителей. И я добивался от актеров, чтобы они не только существовали органично и темпераментно в этой вальсовой стихии, но и как бы приглашали зрителей к своему танцу, как бы заманивали их в свой вальс.

Ю. Клепиков (1999)

«СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ!» А. ОСТРОВСКОГО

Главный смысл спектакля — обыденность предательства. Нормальность такого положения сегодня принята между «своими людьми». Обыденность предательства сегодня не пугает, не шокирует «своих людей» (даже если это самые близкие люди — семья), они смотрят на это явление иронично, они принимают такие отношения и законы между людьми.

В самом названии пьесы заложена интонация иронии «Свои люди— сочтемся!» (Все нормально.) Подхалюзин и Тишка убеждены, что балом жизни сегодня правит расчет, деньги — это делает всех своими людьми. Уверенность, что абсолютно все можно купить за деньги — честь, свободу, любовь, имя, отмазаться перед Богом и совестью — делает их еще более наглыми, жестокими.

Почему Болынов страстно, до предела делает ставку на опасную авантюру — фиктивное банкротство? Крупный денежный куш, который возьмет Большое, для него только средство, чтобы выпрыгнуть из жизненной суеты. Последнее время Большое почти не занимается делами своей фирмы, делами торговли, поручив контроль Подхалюзину, часто уединяется в своей комнате, размышляет о своей жизни, подводит итоги. Он на склоне своей жизни — одной ногой в могиле. Зачем жил, ради чего? Эти вопросы его мучают. Почти шестьдесят лет работал только на деньги — бессмысленно растратил на это всю свою жизнь. Открыл для себя смысл слов, написанных в Библии: «Жизнь человеческая — суета сует и всяческая суета».

Экспозиция спектакля — сцена сна Болынова. Диалог с небом, с Богом, в который вступает Большое, преследует одну цель: получить ответ, что есть итог его жизни? И получает ответ — суета.

Подхалюзин: «Против хорошего человека у всякого есть совесть, а коли он сам других обманывает, так какая же тут совесть!» (Действие второе, явление третье). Это главный аргумент его расчета, который дает Подхалюзину право идти на предательство Болынова. У Подхалю-зина правило: всякий расчет осуществлять трезво, не поддаваясь эмоциям. Когда Подхалюзин зашел в свою комнату, которая одновременно является конторой при доме Болыпова, он плотно закрыл дверь, взял стул, поставил его в центр комнаты, сел. Его поведение собранно, движения четки, на стуле сидит почти недвижимо — вся концентрация внимания на мысли, как поступить с Большоеым, как воспользоваться ситуацией провала Болыпова в «фиктивном банкротстве». В его концентрации расчета есть вдохновение. Когда главный аргумент расчета, на котором он может сломить Болыпова найден, Подхалюзин встает со стула, подходит к двери, некоторое время слушает, потом цепляется за верхний косяк проема дверей и несколько раз подтягивается, возвращается к стулу и продолжает свой расчет уже относительно женитьбы на Липочке — это его заветная и главная цель.

Первый выход Болынова в спектакле — по характеру эксцентричный, он любит придуряться, разыгрывать из себя шута. Для него существуют только свои правила, прихоти, его собственная страсть. Боль-шов шокирует всех домочадцев, появившись в золотом опереточном фраке, передразнивает сваху по поводу ее замечания о «геморрое»: станцевал перед ней чечетку, затем достал из кармана брюк бильярдный шар (знак игрока), пустил его по полу, по ходу крикнув «Тишка» и сыграл с Тимошей в футбол. По ходу игры Большое снимает фрак и закидывает его на перила балкона (второй этаж павильона).

Болынов также включает в игру — футбол — Рисположенского, который вынужден подыгрывать настроению хозяина.

Грезы свахи — Устиньи Наумовны — произвести фурор: сразить Мещанское, купеческое Замоскворечье, на которое она сейчас «гнет-

ся» — взять реванш, проехаться в собольей шубе. Ей нужны деньги, чтобы осуществить свое самое сильное стремление: вырваться на «дворянскую высоту» (чиновница четырнадцатого класса). Ее первое появление — сваха кидает Липочке со второго этажа павильона (балкон) свой походный ридикюль. Липа ловко его поймала. Трюк имеет успех у Аграфены Кондратьевны и Фоминишны. Внешний облик свахи комичен — на голове шляпка с бордовым страусиным пером, зонт — трость, украшенная мелкими перышками, боа из мелких красно-малиновых перьев.

Центральное событие спектакля — предательство Болынова Подхалюзиным и Липой. В результате этого предательства детьми разрушилась семья Болынова — все члены семьи взаимно прокляли друг друга: это пик краха Болынова и его дома. (Действие четвертое, явление четвертое).

Архемиро Гамес Гарсия (1993)

«СЧАСТЛИВЫЕ ДНИ» С. БЕККЕТА

внутрь, не согревают. Для этого нужно взяться за работу: помолиться Богу, привести в порядок свое тело, сосредоточить мысли на чем-то главном, но ... Что есть это главное?

Если бы Винни могла сформулировать, если бы могла неукоснительно следовать формуле — был бы сюжет в привычном понимании этого термина. Но в том-то и дело, что для Винни не существует никакой другой цели, кроме желания обрести счастливый день — что-то понять, что-то ощутить — все равно что — лишь бы это было сродни музыке, звездам, солнцу. Она ухватывает какую-то сюжетную нить (смысловую нить), тащит ее, тащит, но, в конце концов, бросает, осознавая, что нить эта бесконечна. Она ухватывается за другую, но ... эта другая оборвана провалом в памяти. А то вдруг что-то отвлекает ее и она уже не в состоянии вернуться к прежней мысли.

Такое поведение кажется бесцельным и рваным. Но на самом деле это не так: объединяет, склеивает, связывает все эти обрывки — тревога, страх пустоты, темноты, тишины. Он, этот страх, возникает в паузах, он заставляет ее двигаться, искать свет, тепло, ритм, мелодию, гармонию...

Персонажи «Счастливых дней» существуют как бы в нереальном пространстве. Именно — «как бы», потому что, если посмотреть глазами Беккета на любого из нас — можно увидеть нечто не менее странное и причудливое, чем пространство, в котором доживают свои дни Винни и Вилли.

Можно много и долго рассуждать о знаковой системе Беккета, но пусть лучше этим займутся театроведы. Свое же понимание я бы сформулировал так: если в жизни человек утрачивает способность различать события, то в беккетовском пространстве он наделен темными очками, он — слепой,., если в жизни он никем не востребован, никому не нужен — его место в мусорном баке.

Кажется, что Беккета надо играть так, как музыку, записанную в нотах — нужно на каком-то этапе не идти к смыслу, а наоборот — от смысла: музыкант же не думает, что такое «фа» или «ре». Актеры должны быть поставлены в эту жесткую, сверх-подробную партитуру, схему — пьесу, которая больше напоминает компьютерную программу или нотопись фуги Баха, где волна набегает на волну — вот и весь сюжет, весь смысл — БЕГ. И если кому-то не нравится смотреть на море или на горящий костер, не нравится слушать дождь, но нравится наблюдать, как кошка ловит мышь — лучше всего обратить внимание не на Беккета, а на кого-нибудь другого — благо, в этой жизни всего в избытке.

Исходное событие первого действия — пробуждение. Это как дар, как возможность обрести, наконец, счастье — внутренний свет. День. Светит солнце, но его лучи не проникают

Было бы хорошо осуществить «Счастливые дни» на подмостках какого-нибудь старого академического театра, являющего собой национальную реликвию. С другой стороны, не меньшую привлекательность для меня представляет крыша высокого дома в центре города, с

467

которой открывается бесконечно-подробная панорама... Такая акция несла бы сама по себе дух ритуала. Во всяком случае хотелось бы позаботиться именно об этом, дабы уничтожить самые малые аллюзии некоего «экспериментаторства» — это термин подвальчиков и сарайчиков, которые ждут тех, кто не знает что ставить, чем бы еще по-машгаулировать,.. а Беккет — это канон, это—пророчество, это—ЯСНОСТЬ.

В. Трушкин (1992)

«ВИШНЕВЫЙ САД» А. ЧЕХОВА

Конечно, Чехов не издевается над своими персонажами, даже не смеется над ними. Он улыбается, глядя на них, без всякой иронии, со снисходительным чувством.

Он говорит об этой своей пьесе как о комедии в широком, мировоззренческом смысле.

Немирович и Станиславский, приступая к работе над «Вишневым садом», не могли не учитывать психологию и мироощущение своей потенциальной публики. Кроме того, сами они не были «чумазыми» и относиться к гибели сада так, как к ней относился Чехов, не могли. И далее Алперс, в этой связи, пишет: «Когда в начале века Художественный театр поставил «Вишневый сад», он углубил и усилил драму Гаева, Раневской, погибающего вишневого сада. В спектакле была драма людей уходящих, а не отлетающих.

У Чехова они все сидят на тычке, на краю стула, чтобы не сегодня-завтра выскочить из этого «милого, старого дома». А в театре они прочно сидели в дедовских креслах, не хотели с ними расставаться и кричали от душевной боли, когда их просили уйти из дома. Поэтому третий акт был таким раздирающим в Художественном театре.

Когда Раневская — Книппер плакала под звуки меланхолического вальса, с ней рыдал весь зал. И слова Ани в финале этого акта звучали, как Сонин монолог из «Дяди Вани» в заключительной сцене пьесы.

Продажа имения с торгов. Сначала событие это маячит вдали. Потом приближается все ближе, ближе. Взгляды всех персонажей прико-

468

ваны к нему. Все они, явно или тайно, ждут его, как чего-то, что несет с собой не только страшное, но и освобождающее. Наконец оно свершается. Это — кульминация драмы. При всей грусти, которая охватывает героев «Вишневого сада», в этом отлете из дома есть освобождающая радость.»

Почему «Вишневый сад» — комедия? На эту тему написано предостаточно, но, все же, мне кажется, не исчерпывающе.

Поведение Раневской и Гаева в обстоятельствах надвигающейся на них катастрофы — поведение неадекватное — воду из бассейна выпустили, а они, не замечая этого, продолжают плавать без воды. В их поведении видятся мне признаки если не комического, то трагикомического.

В неадекватности поведения Дуняши, которая постоянно хочет казаться барышней, Яши, который, побывав в Париже, стал курить дешевые сигары и который вообще делает одолжение России, ступая по ее земле.

Ну, а комедийность таких персонажей, как Пищик и Епиходов, очевидна.

А разве не смешно, что люди, приехавшие спасать вишневый сад, за все время действия спектакля делают все, чтобы его угробить. И даже, когда Лопахин хочет им помочь, мешают ему в этом. Тут уже сюжет подсказывает жанр.

Прежде всего надо найти оформление-образ, которое содержало бы доминанту того, что я хочу выразить с помощью чеховского Сада.

Может быть, это должен быть большой белый шкаф, стоящий в центре сцены, в дверцы которого, как в обычные двери, будут входить и выходить персонажи.

Шкаф, который не подвержен изменениям времени. Шкаф, в который входили и выходили родители Любочки и Ленечки. Шкаф, сквозь который выносили гробик с Гришенькой.

Шкаф как временная метафора.

Правда в этом слишком много конструктивизма и слишком мало поэзии, которой так насыщена пьеса.

Но на шкафу могут стоять низкие вазы, из которых вниз по шкафу будут струиться ветки вишни. В первом акте они будут белыми от цвета, в третьем зеленые, а в четвертом черные — листва с них облетит.

Зато как бережно будут открывать дверцы этого шкафа Раневская и Гаев, и как будет хлопать ими Лопахин — ведь он считает, что дом этот вообще нужно снести — он «никуда не годится».

Итак, Лопахин хлопает дверцей, а Раневская вздрагивает.

А во втором акте шкаф можно уложить, и его дверцы превратятся в семейные могилы.

А в черных проемах белого шкафа, в проемах дверей, в контражуре будут появляться тени, а на сцене они будут превращаться в людей. А уходить будут люди, и там, в дверях, будут превращаться в тени.

Так о чем же, все-таки, «Вишневый сад»!? О чем эта пьеса, в которой забывают и закрывают в доме живого человека, а он даже не пытается выбраться и покорно принимает свою смерть? Он и так вскоре бы умер, но не завершается цикл — лопнула струна.

Это пьеса о гармонии мира в его противоречиях. О неизбежности его изменений в частностях и незыблемости в существе: постоянном борении добра и зла, правды и лжи, любви и ненависти, воли и безволия, надежд и отчаянья. Иначе говоря, это «комедия жизни».

[1] Брехт Б. Театр. Т. 1. М., 1963. С. 252-253.

[2] Искусство кино. 1965, № 3.

[3] Неделя. 1979, № 47.

[4] Хорват Э. фон. Пьесы. М., 1980. С. 432.

[5] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т.2. С.50б.

[6] Москва театральная. М., 1960. С. 285.

[7] См.: Марков П. А. В Художественном театре. М., 1976. С. 589.

[8] Нильский А. Закулисная хроника. 1856—1894. СПб., 1900. С. 212.

[9] Чушкин Н. Гамлет — Качалов. М., 1966. С. 246.

[10] Цит по кн.: Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 233, 236.

[11] Спектакль был поставлен в Академическом Малом театре в 1971 г. Возможно, сегодня я воспринимал бы пьесу несколько иначе и спектакль, вероятно, получился бы иным. Но сам принцип анализа пьесы в основном и главном я думаю не изменился. Поэтому я не стал ничего менять в старых режиссерских записях.

[12] Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. М., 1984. С. 12.

[13] Кнебель М. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С. 46.

[14] Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. С. 16.

[15] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954—1961. Т. 4. С. 10-109.

[16] Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. С. 6.

[17] Кнебель М. О том, что мне кажется особенно важным. С.66-67.

[18] Конечный Р., Боухал М. Психология в медицине. Прага, 1983. С.65-66.

[19] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т.З. С. 131.

[20] Гиацинтова С. С памятью наедине. М., 1985. С. 84.

[21] Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970. С.91-92.

[22] Терц А. В тени Гоголя // Синтаксис. Рат, 1981. С. 365-367.

[23] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954-1961 Т 6 С 24

[24] Брехт Б. Театр. М., 1965. Т. 5/2. С. 34.

[25] Там же. С. 135-136.

[26] Бояджиев Г. Н. Поэзия театра. М., 1960. С. 116.

[27] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С 237-238.

[28] Там же. С 237.

[29] Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. М. 1971 С. 395.

[30] Там же. С. 390.

[31] Бояджиев Г. Н. Поэзия театра. С. 107-108.

[32] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С 336.

[33] См. Там же. С. 336-337.

[34] Василюк Ф. Е. Психология переживания. М., 1984. С. 39.

[35] Кнебель М. О. Поэзия педагогики. М., 1976. С. 56.

[36] Натадзе Р. Г. Установочное действие воображения. // Сб. Экспериментальные исследования по психологии установки. Тбилиси, 1958. С. 227.

[37] Там же. С. 287.

[38] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С 256.

[39] См.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 268-269.

[40] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С 256.

[41] Там же. Т. 2. С 286.

[42] Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов. Л., 1987. С. 237.

[43] Там же. С.233.

[44] Михозлс С. М. Статьи. Беседы Речи. М., 1964. С. 243.

[45] Там же. С. 78.

[46] Там же. С. 76.