**Режиссура в пути: Сборник статей** / Под ред. Д. И. Золотницкого. Л.; М.: Искусство, 1966. 214 с.

[Предисловие] 5 [Читать](#_page005)

*Ю. Смирнов-Несвицкий*. Условность и стиль спектакля 9 [Читать](#_Toc380165852)

*Р. Беньяш*. Режиссер оживает в актере 47 [Читать](#_Toc380165853)

*С. Владимиров*. О творческой режиссуре 88 [Читать](#_Toc380165854)

*М. Любомудров*. Уроки брехтовских спектаклей 121 [Читать](#_Toc380165855)

*Э. Капитайкин*. О студийности 160 [Читать](#_Toc380165856)

*Д. Золотницкий*. За живой и мертвой водой. О комедийной режиссуре 180 [Читать](#_Toc380165857)

**Указатель имен** 210 [Читать](#_Toc380165858)

{5} Современность выдвинула в центр творческой практики немало новых больших задач. «Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров», — сказано в Программе Коммунистической партии Советского Союза, принятой на XXII съезде.

Как же пользуются деятели театра открытыми перед ними возможностями? Как конкретно проявляется их личная творческая инициатива, высокое профессиональное мастерство, как достигается в их спектаклях многообразие творческих форм, стилей и жанров?

Об этом и написан предлагаемый сборник критических статей. На его страницах обсуждается новое в конкретной практике режиссуры.

В связи с этим подняты попутно и другие, тоже существенные вопросы.

Что такое самостоятельность содержания спектакля сравнительно с содержанием пьесы, и где пределы такой самостоятельности?

{6} Как взаимодействуют сегодня традиции и новаторство в режиссуре? Какие традиции и какое новаторство определяют творческий процесс в современном театре?

Как обогащается искусство психологической, аналитической режиссуры? Как служит современности опыт революционной театральной публицистики, опыт эпического театра Маяковского, Мейерхольда, Брехта?

И возможен ли, обязателен ли их синтез?

В поисках ответов особое внимание уделено проблеме выразительного воздействия театрального искусства — применительно к режиссуре главным образом.

Наиболее бессмысленной задачей, какую только можно сегодня вообразить, была бы попытка составить кодекс устарелых и кодекс современных выразительных средств театра. Образные соотношения внутри спектакля подвижны, и эта подвижность опрокидывает такие попытки как догматические. Верное, творческое постижение жизни несет новизну в искусство театра, обогащает ресурсы выразительности. Жизнь заставляет возродиться в обновленном качестве и старые, забытые, даже дискредитированные некогда приемы.

Один из легких и распространенных способов борьбы с движением театра к многообразию — скептическая ухмылка:

— Это мы уже видели. Знаем. Бывало. У мейнингенцев. У раннего Станиславского. В двадцатые годы. В тридцатые…

Подход самый что ни на есть формалистический. Осуждают прием, не вдаваясь в то, уместен он или нет для данного содержания и для данной художественной задачи, включается он или нет в динамику воздействия данного спектакля.

Ни на какой теоретической конференции не может быть принята резолюция, устанавливающая, что та или другая проблема выразительности является окончательно решенной с нынешнего дня. Жизнь все равно идет вперед, и новые проблемы, выдвигаемые ею, не могут не оборачиваться новыми вопросами творческого порядка.

Даже когда спектакль представляет собой большое художественное открытие, плодотворно решает важную эстетическую проблему, процесс идет дальше. И наследование происходит не всегда по прямой. Иногда в полемике с очень, может быть, значительным и ценным добываются новые ценности.

Критерии предлагает жизнь. Только она позволяет ответить на вопрос о том, что подлинно и современно. И она же заставляет потом дополнительно уточнять уже существующие ответы. Сам по себе разговор о современности того или иного выразительного средства воздействия бесплоден, если ведется в отрыве от жизненного материала.

{7} Современную выразительность рождает современная идейность.

Авторы сборника склонны считать, что ведущая тенденция режиссуры наших дней — борьба за разностороннее отражение жизненной правды, за живое многообразие реалистического искусства.

Разговор об этом идет на материале конкретной практики театра, касается спектаклей Г. Товстоногова и Ю. Любимова, Н. Охлопкова и О. Ефремова, Н. Акимова и А. Эфроса, Е. Симонова, Б. Львова-Анохина и других очень разных режиссеров, действующих сегодня. Обсуждаются не вообще удачные их постановки, а прежде всего те, что несут с собой новое и обещающее, выявляют суть творческих процессов, приоткрывают завтрашние возможности советского театра. Такие спектакли дают основательные поводы для споров о сценической условности, о новаторстве и традициях, о типах содружества режиссера и актера, о путях общения с залом.

Сборник не стремится охватить все, происходящее сегодня в театрах страны, — авторы писали о том, что кажется им сегодня наиболее существенным, обещающе новым. И если крен в сторону таких театров, как Ленинградский Большой драматический, или Театр драмы и комедии на Таганке, или «Современник», дает себя знать — это, быть может, и неизбежно.

Например, едва ли не в каждой статье так или иначе проходит Театр на Таганке под руководством Ю. Любимова. Но в особом интересе к его поискам и находкам нет, думается, критической субъективности, авторского произвола.

Спектакли Любимова, возрождающие искусство публицистического, агитационного театра, по достоинству признаны как явление принципиальное. Они всколыхнули множество живейших вопросов творчества, оригинально ответили на эти вопросы. В самом деле, как обойти театр Любимова, говоря об идейности и содержательности собственно режиссерского искусства, об активности актерского действования на сцене, о режиссере, оживающем в актере, о традициях театральной публицистики Маяковского — Мейерхольда, о сегодняшних подступах к Брехту, о путях студийности и других жгучих вопросах дня? Обойти этот театр тем труднее, что он предлагает не только убежденные, но и во многом убеждающие решения.

Надо иметь в виду еще и то, что критические статьи, собранные в этой книге, принадлежат людям, которые думают о театре кое в чем различно и по-разному пишут о нем.

Объединяет авторов чувство, похожее на зависть: они завидуют тем, кому в искусстве все и до конца ясно. Если допустить на минуту, что придет день, когда все вопросы театра станут ясны, нечего будет делать и самому театру.

{8} Авторы не претендуют на бесспорные решения всех вопросов. В сборнике встретятся и дискуссионные, полемические места. Если сборник заинтересует читателя хотя бы своей проблематикой, авторы будут удовлетворены.

Статьи сборника и написаны в расчете на то, что они, возможно, дадут пищу для размышлений режиссерам советского театра, другим творческим работникам сцены, театральной студенческой молодежи.

Предназначены статьи и тем, кому посвящают свое искусство мастера сцены: зрителям нашего театра.

Книгу подготовил сектор театра Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии.

# **{****9}** Ю. Смирнов-НесвицкийУсловность и стиль спектакля

В наших статьях по сей день встречаются наивные напоминания о том, что статуи не нуждаются в раскраске. Осторожность нас не покидает, и, словно считая проблематичным — стоит ли оставлять статуи нераскрашенными, мы оснащаем положение об условности искусства цитатами из Пушкина или Лессинга. «Еще Пушкин сказал…» и т. д.

И что театральное здание разделено на две условные половины — сцену и партер, об этом тоже говорил «еще Пушкин».

Но если уж обращаться к Пушкину в поисках союзников, то не мешает вспомнить, что Пушкин не просто констатировал {10} условность в театре, а звал «использовать выгоду, предоставляемую условностью».

Не понимая возможностей, предоставляемых условностью, просто нельзя понять и оценить многие современные процессы в театральном искусстве.

## 1

В ленинградском спектакле «Карьера Артуро Уи» гангстер Уи в исполнении Евгения Лебедева вползает на сцену примятым оборванцем, с истосковавшейся и голодной физиономией, в сплющенной жалкой шляпе. Брови вскинуты вверх двумя дугами. А углы губ резко нырнули вниз. Он держит шляпу, будто просит подаяния, он стелется подобострастно и даже дрожит от желания услужить. Но тихо скребущаяся мышь готова обернуться бешеным зверем.

Порой в его скрюченном туловище и поднятой вверх морде узнается дворняга с чертами фюрера, нечто подобное тому, как рисовали Гитлера Кукрыниксы. А сцену, где гангстеру Уи снится убитый им Рома, Лебедев решает по мотивам военной карикатуры «Потеряла я колечко».

Актер сразу берет прицел на создание формы, которая била бы Гитлера «в лоб».

При психологической манере игры повадка персонажа волей-неволей сохранила бы правдоподобие «всамделишного» Гитлера. Бертольту Брехту этого не нужно. От натуральной изобразительности он уходит, преследуя другие цели.

Брехт пишет об «очуждении». А Всеволод Мейерхольд? «Может быть и должен быть термин “агитационность исполнения”»[[1]](#footnote-2). Владимир Маяковский? «Я люблю сказать до конца, кто сволочь», «… У меня такой агитационный уклон»[[2]](#footnote-3).

Они взывали к актеру, требуя усилить зримую оценку действий персонажа.

Исполнительский стиль Лебедева ломает и перечеркивает естественную похожесть «фюрера». Яростная карикатура становится нормой игры. Уи может грызть поля своей шляпы, {11} опускаться на четвереньки и по-собачьи скулить, истерически заходиться в своих речах до степени безумия, по-гусиному вышагивать перед зеркалом, скрестив руки под животом, согнув туловище в фантастическом изгибе — будто ступает на деревяшках пугало, пробираясь на свое место посреди капустных лопухов в огороде.

Лебедев хотел, но не решился применить еще один прием, который логически завершил бы общий памфлетный стиль игры: в одном из «политических» выступлений Уи так высоко заходится, что из его горла вдруг, вместе с густыми хрипами, вырываются звуки, похожие на соловьиный свист. Нужно представить себе меру гротеска, когда б Уи высвистывал свою демагогию, вздергивая голову чуть набок.

В финале Уи орет что-то в микрофон, но речь его бессвязна, а вокруг стоят под дулами автоматов «свободные граждане» в мертвенно белых масках, обреченные на смерть в кровавых планах фашизма.

И вдруг наступает тишина. Уи сходит с возвышения. Снимает парик и «психическую», свисающую на лоб челку, сдирает гитлеровские щетки-усы. И перед нами актер, спокойный, с внимательным взглядом, разом снявший вместе с гримом истерические подергивания мускулов на лице Уи.

Он говорит нам: «А вы учитесь не смотреть, но видеть…»

Не смотреть, но видеть — вот смысл условного приема.

Актер сбрасывает маску персонажа, чтобы впрямую оценить происшедшее в этот вечер на сцене. Условный брехтовский прием «очуждения» предельно обнажен. Нас заставили увидеть страшные, темные побуждения человека-зверя, так, как хотел этого Брехт.

Условный прием обслуживает тот участок содержания, который не может быть вскрыт никак иначе.

Но отчего один прием назван условным в отличие от другого, того, что, вероятно, может быть наречен «безусловным»?

Когда-то мхатовцы в «Царе Федоре Иоанновиче» усаживали бояр спинами к зрителям. Зрителям конца XIX века это казалось деталью эксцентричной, неожиданной, крайне условной. Сегодня такое расположение исполнителей на сцене привычно, нормально, безусловно.

Крупный план в кино в начале XX века принимали за смешное и малопонятное трюкачество. Деление человеческой фигуры на крупные планы — лицо, руки, «по отдельности» {12} показываемые во весь экран, казались условными до бессмыслицы. Сегодня такой прием, чередование разных планов так же обычны, как в кино обычен экран и как в театре обычна рампа или искусственный сценический свет, падающий на лица актеров.

Так рассуждаем мы и уже готовы прийти к выводу, что никаких измерителей того, условен прием или безусловен, нет, что все относительно и преходяще, что и самый термин «театральная условность» не так уж необходим.

Но как быть, однако, с известной исторической преемственностью, которая сохраняется в представлениях человечества об условности? Ведь издревле существует понятие о «более условных» и «менее условных» видах искусства; о балете, как «более», и о драме, как «менее». Вероятно, пантомима в драматическом спектакле и до нашей эры казалась зрителям условней, чем бытовая сценка.

Например, в индийской эстетике испокон веков существовали понятия условного представления (натьядхарми), где преобладали традиционные мотивы народного творчества, и «бытового» (локадхарми), где рисовались человеческие нравы «с натуры». В натьядхарми основными средствами выразительности были жест и движения-символы. Постановки типа локадхарми воспроизводили на сцене естественное поведение людей и окружающие их предметы.

Понятно, новые времена и разные идеологии наполняли своим содержанием понятия об условности. Не существует неизменной формулы условности. Представление о реальном содержании понятия театральной условности, как уже отмечалось выше, — не застывшее, оно заключено в исторически подвижные рамки и продиктовано сформировавшимися общественными вкусами. Как раз это и отрицают буржуазные театроведы, помышляя об извечной формуле соотношения условного и достоверного. Их не интересуют законы, связывающие это, вовсе не извечное и застывшее, а движущееся и меняющееся соотношение с реальной действительностью. Однако значит ли все это, что мы должны поддерживать другую версию — будто не существует известной преемственности в представлениях человечества о том, что такое театр с его условностью и каково его предназначение? Зритель в любую театральную эпоху различал «условное» и «реальное», необычное и жизнепохожее на сцене, — как бы ни были относительны границы условности, какую бы роль {13} ни играло превращение необычного в обычное (скажем, превращение некогда необычных и крайне условных для зрителей кулис в обычное, каждодневное и «безусловное» убранство сцены).

Представления о театральной условности исторически переменчивы, относительны, и в то же самое время мы не находимся во власти бесконечных и неуловимых метаморфоз театра.

Вероятно, наиболее правильное решение проблемы то, которое диалектично. Да, понятие условности изменчиво, над ним властно время, и одновременно оно устойчиво, как устойчиво и постоянно деление зрительного зала на две условные половины. Понятие условности и исторично, зависимо от содержания, оно и специфично, относительно самостоятельно, так как подчиняется законам искусства…

Вот почему мы вправе сегодня говорить об условности, той, что является органическим качеством реалистического искусства, и той, которую мы отвергаем, об условности абстрактных «шифров» в искусстве упадка. В реалистической же условности мы можем наблюдать различные ее типы и формы. И многообразие типов условности в нашем театре есть та проблема, которая является насущной.

В современном зрительном зале без какого-либо вмешательства теоретиков давно установились понятия (конечно, с историческими коррективами для нашего времени): чтó на сцене представлено в пластически достоверных формах, чтó — в откровенно условных, обнаженных, ассоциативных (и столь же реалистических), чтó сочетает эти понятия.

Прекрасно понимая, что даже обыденный диалог чеховских героев на сцене МХАТа по своей природе условен, мы все же называем его иллюзией достоверности, сценой «как в жизни». А, скажем, возглас Присыпкина, обращенный к залу: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас?!» — по сей день представляется нам приемом условным, ибо он открыто обнаруживает средство, материал театра — обращение актера к зрителю.

Чем буквальнее сцена воспроизводит картину жизни, чем более скрыты от нас средства театра, его «голос», тем менее условным кажется нам спектакль. И напротив, то, что нарушает эту иллюзию жизни на сцене, что строится в театре на известной перекомбинации жизнеподобных форм, для нас, зрителей XX века, воспитанных на определенных типах {14} зрелищ, исторически сложившихся в нашей стране, кажется более условным, хотя и остается реалистическим.

Театральная публицистика Владимира Маяковского, Бертольта Брехта, Всеволода Вишневского, Назыма Хикмета предполагает свои приемы образности. Здесь открытые интонации призыва, массовые действа, «агитационный уклон», стремление «сказать до конца, кто сволочь», ретроспекции, наплывы, условная композиция, образы-олицетворения. Все это сущая беда для тех теоретиков, которые старательно оберегают наш театр от «не умирающего в спектаклях режиссера», от свободного обращения к залу, от воздействия на театр эстрады, цирка, балагана, кино, от всего, что необычно и вредно с точки зрения «реалистов на подножном корму».

Ну что означает ремарка «паяют воздух» — в сцене, когда речь идет о машине времени («Баня» Маяковского)? И почему Велосипедкин не смотрит, а именно «втыкается» в чертежи машины?

Маяковский призывал подвести исполнение «гримом условности», включить в игру и пантомиму, и акробатику, и другие средства «увеличивающего стекла».

Брехту же оказалось мало одного «увеличивающего стекла», он потребовал от режиссуры целой «системы зеркал». Он заимствовал приемы из буффа, из мистерии и тут же — из углубленно психологического театра и народной драмы, чтобы слить все в один неотразимый бойцовский удар.

Понять систему Брехта — значит познать новые идеи. Пройти мимо секретов условного приема — не увидеть человека. Так и случилось с некоторыми брехтовскими постановками на нашей сцене, где была попытка воспроизвести идеи Брехта в отрыве от непонятого (и подчас снисходительно отодвигаемого) условного брехтовского приема.

Вот пример двух противоположных подходов к одному из приемов Брехта.

Издавна обращение актера с куплетами и подтанцовкой к публике являлось признаком водевиля, оперетты, эстрады. Но Брехт приспособил этот прием для своего политического театра. В брехтовском спектакле «Мамаша Кураж и ее дети» на сцене Московского академического театра драмы имени Маяковского сын мамаши Кураж вояка Эйлиф (артист К. Мукасян), входя на сцену, обращается к зрителю с действенным монологом-балладой. Это и песня, и танец, и пантомима. {15} В сжатом, трагическом гротеске проходит вся горькая жизнь солдата. Он наступает и побеждает: клинок браво вскинут вверх. Он трусит: ноги солдата дрожат. Он умирает: песня застывает на губах.

Театр правильно понял автора. Своими зонгами Брехт отбивает охоту вспоминать о легковесном водевиле или радужно сияющей оперетке.

Слишком весомы и драматичны мысли, вложенные в эти зонги. А вот полуудача Московского драматического театра имени Станиславского в постановке «Трехгрошовой оперы» характерна, в частности, и тем, что театр оставляет зрителю возможность толковать некоторые зонги как «отдохновенные» мгновения для почтеннейшей публики. Прием предстает в своем прежнем, опереточно-эстрадном, но не драматическом, брехтовском качестве. Принцип новой выразительности не увиден театром.

Еще пример противоположных подходов к приему Брехта.

Брехтовская система образности дает особое соотношение слова и действия в игре актера. Тут много значат пантомима, импровизация, контрасты различных стилевых и жанровых начал. И самое существенное — способ сценического обобщения, когда «ударность идей» не требует углубленной психологизации, хотя и не исключает проникновения в психологию действующих лиц, поскольку мы имеем дело с реалистическим искусством. Брехтовский психологизм имеет свои особенности и требует специального изучения. Отметим лишь, что отношение актера к роли здесь сопутствует проникновению в психологию действующего лица. Актер подвергает персонаж критике со стороны и, как писал Брехт, «выступает от свидетеля». Вживание в характер чередуется или контрастирует с «очуждением», а то и вовсе уступает ему место — это уже в зависимости от того, какая пьеса Брехта выбрана, какой режиссер ставит, какой актер — скажем, Евгений Лебедев или Тадеуш Ломницкий — играет.

В «Добром человеке из Сезуана» (постановка Ю. Любимова) прием «очуждения» — ведущий принцип. Только что на сцене была бедняцкая семья, теснящаяся в лавке бедной Шен Те, забитые, испуганные, озлобленные люди. Но вот послышалась мелодия незатейливой песенки, и лица исполнителей преобразились, в зал взволнованно глядят уже не персонажи, а студийцы, обращаясь к нам впрямую, как бы ища глазами среди зрителей единомышленников. Теперь они не {16} изображают, а оценивают случившееся в мире, «где человек эксплуатирует человека». Происходит нечто кощунственное с точки зрения тех, кто когда-то порицал трамовцев за их «наивную» цель сыграть отношение к образу. А здесь именно так — играют отношение к образу, рассказывают о смысле действия, призывают вглядеться в причины «дурных» поступков только что изображенных персонажей.

Но вот, казалось бы, исполнитель вновь прячется за маску своего персонажа, и перед нами уже не студиец, а полицейский, водонос или проститутка. Однако и теперь постоянно ощущается особый, митинговый характер оценки актером действий своего персонажа.

Каждая интонация, движение являются оценочными.

Возможность для этого дает прежде всего пантомима.

Здесь каждый представляется зрителю в гротескно-насыщенном пантомимическом эпизоде. Водонос двумя-тремя жестами под характерную мелодию имитирует бытовую картинку: мы видим избиваемого богатыми прохожими бедняка. Цирюльник под сладкий мотив танго делает несколько «дотрагивающихся» движений в сторону «обожаемой» им Шен Те, в его плывущих руках угадывается насмешка актера над персонажем.

Многочисленные пантомимические эпизоды не рассыпаются на интермедии. Они составляют единую сквозную партитуру действия.

Показательна судьба той же пьесы Брехта на сцене Ленинградского академического театра драмы имени Пушкина. Не поверив в систему Брехта, режиссура предпочла остаться в рамках жизнепохожих сцен. Подробно и достоверно выполнялись физические действия. Шен Те долго вытаскивала из петли летчика, затем оказывала ему первую медицинскую помощь. Шел настоящий дождь и т. д.

В московской студийной постановке этот эпизод с чисто зрелищной стороны выглядел и проще и условней. Летчик стоял возле деревца и, произнося монолог, накидывал, а затем, в ходе монолога, сбрасывал с коряги веревку — вот и все покушение на самоубийство… Актерская энергия участников этой сцены концентрировалась не на бытовых частностях, нет, она выливалась в темпераментные удары политической страсти, призыва, мысли.

Ленинградцы, не поверив в условный прием Брехта, не добились в спектакле и той публицистической заразительности, {17} которая таится в революционно-мобилизующем содержании пьесы. В брехтовском исследовании характера, как можно заметить, приговор над этим характером не скрыт, а обнажен, и именно на логике этого приговора строится действие. Важна исполнительская оценка действующего лица и вытекающий отсюда тот или иной призыв к залу — таков «агитационный» закон брехтовского спектакля.

Этот закон в самом общем виде распространяется и на ряд других явлений нашего театра. Публицистическим способом обобщения продиктованы многие черты условной выразительности современного спектакля — и выбег Присыпкина в зал в «Клопе», и маски в «Дамокловом мече» у В. Плучека, и условность в «Четвертом» у Г. Товстоногова и О. Ефремова, и «цветочная тропа» у Н. Охлопкова, и, наконец, распространенный даже сегодня сценический плакат.

Слово «плакат» подчас лишают его эстетического качества, употребляя в бранном лишь смысле. Между тем плакат — одно из правомерных художественных понятий. Он врезается в сознание, потрясает острыми, призывными мыслями (было бы только современным, сегодняшним, живым содержание плаката!). И в яростной агитации плаката за правое дело (именно — агитации!) есть своя красота. Разнообразные формы плаката (в игре актера, в декорациях, в мизансценах) графически точны, в них просто и ясно выражен смысл, с той выразительной краткостью и неистовым бойцовским темпераментом, какими отличались, например, изобразительные плакаты во времена Великой Отечественной войны.

Не без причин некоторые открыто условные средства связывают с традицией театра двадцатых годов. То было время их рождения. Но сегодня более проницательный зритель увидит и выбег в зал, и сатирическое заострение, и плакат уже в качественно иных сочетаниях, резко отличных от тех, что были нередко свойственны режиссерскому языку двадцатых годов.

Условные средства эволюционируют, выполняя сегодня новую образную задачу. Придя в шестидесятые годы, плакат преобразился. Помимо однолинейного, однозначного, появился плакат многозначный, объемный. В спектакле «Не склонившие головы» (1961) у Георгия Товстоногова большую смысловую роль играла деталь — цепь, которой скованы негр и белый. Поначалу цепь служила знаком их слепой вражды. {18} Она соединяла несоединимое. Но проходило время, и в испытаниях рождалась дружба, цепь становилась символом единства белых и черных. А затем открывалось еще одно значение этой сценической детали. Беглецы разрывали цепь. Не веря глазам своим, они лихорадочно ощупывали запястья. Взрыв безумного восторга охватывал их. И с точки зрения отрицателей современной эффективности сценического плаката — происходило нечто кощунственное. Режиссер шел, казалось бы, на самый традиционный, иллюстративный прием: словно в ожившем плакате Пророкова о братстве черного и белого, разрывающих цепи рабства, сценические герои подходили к рампе и вскидывали свободные руки вверх. И это делалось с таким неистовым темпераментом, с такой силой убеждения, а обрывки цепей (которые «играли» по-разному в разных сценах) настолько впечатляли, что прием казался новым, свежим, единственно возможным.

Режиссуре современного спектакля идут на помощь и условная графическая четкость, и броская скульптурная выразительность, и заострение речевых характеристик… В ход идут, по надобности, приемы пантомимы, эксцентрики, цирка, кино; на сцене используются конструктивные и стилизованные декорации. Режиссура и исполнители как бы вновь осваивают пространство сцены — в высоту и в глубину.

## 2

Условный прием связан с постижением определенных сторон эстетического идеала.

За условностью спектаклей, поставленных Николаем Охлопковым, обнаруживается мощный романтический пласт нашего искусства. О. Лармин оправданно связывает расширение границ условности с новаторскими чертами таких принципов типизации, как «революционная романтика», «реалистическая символика», «монументализм»[[3]](#footnote-4). (Конечно, новаторство нашего театра не ограничено этими особенностями).

Выразительность охлопковского спектакля — одно из проявлений многообразия искусства социалистического реализма, свидетельство того, что наш театр обогащается.

{19} Автор книги «В спорах о Станиславском» Вл. Прокофьев не принимает того способа обобщения, которым пользовался Охлопков, ставя «Иркутскую историю» А. Арбузова. Так можно заключить из нарочито иронического пересказа некоторых сцен спектакля.

Вл. Прокофьев возражает, к примеру, против одного из моментов, описываемого им так: рабочие экскаватора «шагают, как на параде, в ярких лучах прожекторов, под оглушительную дробь барабанов, которая, нарастая, доходит до апофеоза…»[[4]](#footnote-5)

Сцена описана, на первый взгляд, точно, но с одним вкравшимся оценочным оттенком: «как на параде».

На самом деле идут по мосту простые рабочие, чуть усталые, с суровыми лицами, в грубых робах. Никаких фанфар, напротив, слышны тревожные аккорды в оркестре. Не светит и яркое солнце — сгущены тучи над Ангарой. О какой парадности тут речь?

Картина спектакля все-таки весьма отличается от того, как описал ее критик. Но дело даже не в оттенках, хотя и важных. Критик не приемлет романтического обобщения в этом спектакле: «Во-первых, в его основе (в основе этого обобщения. — *Ю. С.‑Н.*) лежит все же конкретный жизненный факт (герои пьесы идут на работу), который нельзя игнорировать, а во-вторых, это обобщение не поднялось в данном случае выше плаката»[[5]](#footnote-6).

Итак, люди идут на работу. Потому критик предостерегает от пылкости воображения, от обобщенности формы.

Но разве это не тот же устаревший призыв — в любом случае поступать, как велит принцип бытового жизнеподобия? Люди идут на работу — и все тут!

А как быть с образцами мирового искусства, где просто люди шли на работу или возвращались с работы, а мы находим там романтические идеалы, широкие обобщения?

Так многообразие искусства вновь может быть сведено к двум-трем внешним стилистическим особенностям: лаконизм, сдержанность, простота. Не случайно Прокофьев напоминает о том, что наши космонавты докладывали о своих полетах «скупо и деловито». Под этим девизом, возможно, и {20} будет развиваться одно из течений в нашем искусстве… На почему не предположить, что после официальной встречи тот же космонавт заговорит с теми же лицами о том же полете приподнято и подробно, уже не докладывая, а рассказывая? И разве этот второй разговор менее интересен для искусства?

Прокофьев против «приподымания». Но кто же «за»? Все дело в том, что под уничижительное понятие «приподымание» Прокофьев подводит подлинную романтическую приподнятость, свойственную спектаклю Охлопкова.

Эта приподнятость — не украшение, не довесок, она глубокими корнями уходит в социально-психологическую почву спектакля.

Вспомним лишь один сценический образ из охлопковского спектакля — Виктора Бойцова в исполнении Александра Лазарева, ищущего, смятенного, но талантливого и честного. Много наносного, горького переплелось в нем, но не придавило лучшего в душе. Срывающимся, дрожащим голосом он называет свое имя в начале спектакля.

Он многого не понимает. И тревогу свою пытается спрятать в размашистые жесты, легкую походочку и смех. Он что-то глушит в себе этим отчаянным и драматическим весельем.

Такой Виктор, неистовый, по-своему романтический, не может стать случайностью в жизни Вали. В спектакле Охлопкова Валя (ее играет С. Мизери) беззаветно любит Виктора. Вот почему судьба ее здесь особенно грустная, горькая. Невесте Сергея все видится облик Виктора.

А для Виктора свадьба Вали и Сергея — огромное потрясение, начало резкого поворота на его пути, от залихватских замашек — к подавленности, от подавленности — к возрождению и дальше — к действию и борьбе. Драматическая тема молодости, как ее видят режиссер и актер, звучит в сцене «пляска Виктора». Истолкование человеческого характера вызывает особого рода условные приемы, сближающие Охлопкова с Александром Довженко, с поэтическими символами в кино[[6]](#footnote-7), Броский публицистический эпизод отчетливо раскрывает природу образности спектакля.

{21} Пляска Виктора — как бы спектакль в спектакле, в миниатюре повторяющий основные мотивы замысла. Пляска и жизненна, и во многом условна, Виктор появляется на «цветочной тропе», за спинами зрителей, в противоположном конце зала, обрывая протяжную песню сидящих у костра. Внезапно резкий луч, интенсивно красный, падает на дальний конец «цветочной тропы». Там молча стоит Виктор, бледный, строгий. Все погружено во мглу, подсвечена только фигура Виктора да красные блики от костра падают на встревоженные лица строителей. И вот высокая фигура Виктора покачнулась. Кажется, будто парень плашмя падает на тропу. Но Виктор делает шаг, чтобы не потерять равновесия. Это движение выдает его состояние. Усилием воли он сдерживается, чтобы не швырнуть через весь зал какие-то яростные, протестующие слова. Стиснув зубы, он начинает первые движения «цыганочки». Сперва медленно, с глубоко затаенной страстью, длинными переходами он приближается по тропе к сцене. И вот бешено ударил кистью руки по колену, еще и еще раз… Он пляшет непримиримую, рубленую «цыганочку». Красные блики заметались вокруг его ног в сапогах, отбивающих отчаянную дробь. И сам он похож на пламя.

Виктор замер на секунду, закрыл лицо ладонями, упал на колени и заплакал, потом вскинул голову, и снова — яростные движения. Привстав на носки, он раскинул руки, наподобие парящей птицы, и поплыл над залом, привольно, чуть свысока поглядывая на зрителей.

Когда пляшет Виктор, в действии участвует все, что — театр. Освещенные мечущимися прожекторами, напряженно следят за пляской зрители, взбудораженные необыкновенной близостью героя, его непосредственным общением с ними; вступают в игру различные искусства-помощники, которые так любит Охлопков.

Танцующее пламя на «цветочной тропе», как бы среди зрителей, трудно назвать зеркальным отражением чего-либо подобного из жизни. И кто скажем что в этой расчетливо построенной сцене, насыщенной ассоциациями, движениями-символами, жестами-иносказаниями (хотя и не утерявшими своей естественности), не чувствуется театр, его голос? А это чувство театра — необходимая часть замысла, содержания, не только формы.

Нам вспоминается пляска парней в той же сцене в Горьковском театре драмы. Парни топтали клубные доски как {22} кто умеет, с грубоватой и разгульной веселостью, сталкиваясь лбами, радостно взмахивая руками, не заботясь о рисунке. В этой стихийной безыскусности было свое эстетическое «зерно». Точно так же, как в пляске Виктора — Лазарева, насквозь театральной, — свое.

Охлопков свободно комбинирует формы жизни, не нарушая правды и логики жизни. Его приемы выражают приговор, в них меньше описательности, меньше непосредственного изображения. Внешние контуры смещены. Но благодаря этому мы безусловней воспринимаем оценку происходящего. В этом и состоит диалектика реалистической условности, в данном случае вооружившей романтический способ типизации.

Когда-то Охлопкова интересовали темы грандиозной ломки, гражданской войны, революции в сознании огромных масс людей, занятых социалистическим переустройством жизни. Сегодня режиссер по-прежнему ищет героико-монументальное, трагическое, пристально вглядываясь в молодого современника. В его пламенном порыве, юношеском максимализме Охлопков видит много близкого себе как художнику. В спектаклях «Молодая гвардия», «Садовник и тень», «Иркутская история», «Океан» он развивает тему молодой энергии народа, романтического порыва.

Тревога и гордость за молодежь звучат в его «Иркутской истории» — в том открытом, порой подчеркнуто контрастном плане, какой возможен лишь в спектакле Охлопкова и близких ему художников. Романтический замысел вызвал свою меру условности.

Конечно, стиль пьесы Арбузова (как некогда стиль драмы Островского «Гроза» в постановке того же режиссера) переводился в новый «регистр». Это — право театра.

Опыт постановок «Иркутской истории», к которому еще не раз будут возвращаться исследователи, подтвердил истину, что мера условности спектакля предопределяется не только драматургом. Сама специфика театра дает режиссеру и актеру свободу истолкования. Ведь если бы не было качественного различия в природе эстетического восприятия пьесы и спектакля, то, по словам Станиславского, мы не ходили бы в театр, а сидели бы дома и читали. Слово вступает в область совершенно другого вида искусства, где действуют свои законы условности. Опираясь на них, режиссура и толковала столь разно пьесу «Иркутская история».

{23} Вспомним начало вахтанговского спектакля в постановке Евгения Симонова. Обобщенность пролога, путь-мост, уходящий к горизонту, не заключали в себе сложных символов. Взгляд привыкал к штрихам картины, и путь-помост уже не казался метафорой жизненного пути героев, ясно выступало житейское происхождение досок на мосту — промытых дождями, исхоженных, как будто покрытых свежей росой…

Е. Симонов, как и Охлопков, ставил поэтический спектакль, но в содержании пьесы он скорее искал поэзию чувств, чем поэзию событий. И ему не потребовалось «чрезвычайной» условности в постановочном облике спектакля, такой, какую искал Охлопков.

Охлопков привлек в круг выразительных средств символ, ассоциацию, гиперболу. Солнце, которое меняло цвета в зависимости от настроения героев, конечно, было своеобразным сценическим символом. Оно напоминало о примере, уже ставшем «классическим»: о знамени из спектакля «Молодая гвардия», поставленного Охлопковым в 1947 году.

## 3

Режиссерское видение пьесы Арбузова по-своему распределяло условные элементы выразительности в спектакле. Условные формы больше относились к постановочно-режиссерскому облику спектакля Охлопкова. Испытывая влияние мхатовской школы, Охлопков направлял воображение актера на поиски новых достоверных, жизнепохожих штрихов. Символика могла лишь окружать житейски правдоподобного актера, не касаясь игры исполнителя. Вот один из примеров.

Когда Виктор, обидев Валю грубой усмешкой, уходит, Валя остается одна на пустынном берегу Ангары, не замечая, что стоит на коленях. Появляется хор, а Валя по-прежнему в той же позе, в глубокой задумчивости. Хор окружает ее, начинает новую тему, а Валя — на коленях, не в силах расстаться с настроением, охватившим ее после ухода Виктора. На свадьбе Вале говорят: «Совесть твоя чиста», — а она низко наклоняет голову и спускается с площадки на ступеньку ниже. Ее успокаивают, но Валя невольно сходит еще на ступеньку ниже; ей кажется, вероятно, что только она и виновата в грустной, горькой свадьбе.

{24} Эти мизансцены органично и безусловно пережиты актерски, правдивы движения, жесты. Во всем — предельное сходство с подсмотренным в жизни состоянием человека, застигнутого горем. Но режиссерски движения исполнительницы фиксируются в условной, символической мизансцене.

Так герой постоянно соотносится с окружающим, с хором, с голосом режиссера-публициста. Охлопкову нужно это вмешательство в то, что изображает на сцене актер. При этом режиссер-постановщик многое берет на себя, как бы деля с актером задачу образного обобщения.

Разная условность по-разному «окружает» предельно достоверного актера и в других современных режиссерских стилях. «Требование времени, — писал Анатолий Эфрос, — заключается, в частности, в том, что в искусстве тончайшим и точнейшим образом должны сочетаться достоверность, самая что ни на есть подлинная, и полная свобода стилистических и жанровых постановочных, режиссерских приемов»[[7]](#footnote-8).

«Условность и театральность — хорошие помощники только в области внешнего решения спектакля… Что же касается актерской игры, то мне кажется, что даже на фоне условного оформления необходимо играть сегодня еще более реально, еще более психологически тонко, еще более достоверно»[[8]](#footnote-9).

Но значит ли это, что такое соотношение актерских и режиссерских выразительных средств — некое всеобщее правило, чуть ли не черта современного стиля, как можно понять А. Эфроса, «требование времени»? Едва ли это так.

Условный прием может обнаружиться в любом из компонентов реалистического спектакля, в том числе и в области актерской игры. Почему только режиссер имеет полную свободу стилистических и жанровых приемов? Неужели в актерском искусстве этих понятий уже быть не должно?

Наивно представлять себе условность на сцене только так, как она распределена в формуле, не раз встречавшейся в статьях А. Эфроса или О. Ремеза; по формуле этой условным может быть лишь фон и среда актера: декорации, оформление, режиссерские приемы.

{25} Краски сцены сегодня многоцветны, порой неожиданны. Такой уж необыкновенный человек пришел в зрительный зал, он и физик, он и лирик, реалист и фантаст. На современную сцену выходят актеры-исследователи и актеры-романтики, агитаторы и лирики…

Заговаривают о Николае Симонове — и «идеал» лаконичного, сдержанного, нетеатрального актера рушится: все у Симонова размашисто, приподнято, театрально при огромной правде чувств. Живут в его игре, обдуманно живописной, и юрьевские, и ермоловские ноты, слышатся темпераментные удары высоких страстей.

Но вот актер другого театра и другого поколения — Кирилл Лавров. Он пользуется неброскими штрихами, подробно исследует обстоятельства, вдается в глубокий подтекст, применяет своеобразный актерский микроскоп.

А вот Алиса Фрейндлих. Лирическая поэтесса на сцене, она видит своих героинь в поэтическом свете. Ее Таня из драмы А. Арбузова, как сама юность, напоенная счастьем и музыкой, возникает перед нами в легком акварельном рисунке.

Было бы странным судить каждого из этих актеров по одним и тем же законам.

Регламентация приемов реалистической выразительности не принесет пользы. Уже сегодня мы встречаем такие актерские работы, особенно в брехтовских спектаклях, где находят внутреннее оправдание самые дерзкие, казалось бы, еще вчера немыслимые, образные формы.

Взять хотя бы такой актерский прием, как механистичность движений, часто применяемый в сатирических спектаклях с целью осмеяния персонажа. Или — пантомима. Сценический плакат. Фиксация жеста или позы персонажа. Все эти приемы не являются жизнепохожими.

Элементы условно-выразительных средств мы встречаем не только в сатире Евгения Лебедева…

Во внешнем оформлении «Иркутской истории», поставленной Евгением Симоновым, не было «охлопковских роялей». Но в актерском исполнении, прежде всего в игре Юлии Борисовой, условные элементы занимали важное место. Условность у вахтанговцев обнаруживается не только в постановочном искусстве, но и в актерском приеме, иногда даже главным образом в нем.

{26} Когда после сцены «На берегу Ангары» Валя идет в луче света мимо четырех ведущих, каждая их реплика больно ранит ее. С Вали сброшены все «защитные краски», все подражания Кармен и т. п. Она подобна обнаженному нерву. И лицо ее — напряженное лицо — не Вальки, а самой актрисы, думающей о таких, как Валька, драматическое «борисовское» лицо… Когда после свадебного вальса героиня говорит Сергею «как прекрасно!», на ее лице появляется светлая и мягкая, задумчивая улыбка, адресованная не Сергею, а залу. И вновь на какой-то миг возникает облик умной и строгой актрисы — подруги Вали. Это помогает высветлить поступки персонажа со стороны. Именно в этот момент актриса и допускает обнаженную условность в игре, она как бы слегка отстраняется, отчуждается от своего персонажа.

Конечно же, и актер может оказаться вовлеченным в систему условности спектакля. Другое дело, что в основе актерского условного приема лежит подлинность переживаний, правда чувства. Ведь фантазия актера ничего общего не имеет с произволом. «Условность, чтобы быть таковой, должна отзываться правдой на сцене», — считал К. С. Станиславский[[9]](#footnote-10). Подобное высказывание имеется и у В. Э. Мейерхольда, который требовал правды от актера «даже в тех случаях, когда со сцены преподносится что-нибудь неправдоподобное, например гротеск, преувеличение… Видя и понимая, что это преувеличение, зритель подумает: это преувеличено, но это так, это верно… Верно, потому что в образы вложена определенная мысль и именно эта мысль правильно подчеркнута, выпячена, на ее воплощение мобилизованы все средства художественной выразительности»[[10]](#footnote-11).

Ничто не может заставить актеров реалистического театра отступить от «искусства переживания», от правды чувств. Процессы, происходящие в современном советском театре, характерны как раз тем, что законы сценического творчества, открытые Станиславским, торжествуют и в условных формах нашего театра. Разные стили существуют в единстве критерия сценической правды, в единстве метода социалистического реализма.

## **{****27}** 4

Да, разные стили нашего советского театра существуют в единстве, но если мы за многообразие не на словах, то полезно выделить особенности различных стилевых тенденций. Театральная практика все чаще выдвигает вопрос о многообразии типов условности в театре социалистического реализма, о критическом освоении стилевых напластований театральной культуры прошлого и поисков, ведущихся в современном мировом театре.

Не так давно режиссер Рубен Симонов писал, что советский театр развивается ныне по трем путям: Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда[[11]](#footnote-12). Эту концепцию «трех путей» в свое время выдвинул еще Вахтангов. И тогда, в двадцатые годы, она отражала реальную расстановку сил на театральном фронте.

С тех пор условно обозначенные пути много раз перекрещивались и сливались. В ряде случаев они давали синтез неоднородных и неравномерно распределяемых слагаемых, где та или иная стилевая традиция могла занять ведущее место, тесня других спутников.

Мысль Р. Симонова не лишена рационального зерна и для нашего времени: она помогает понять истоки стилей ряда крупных режиссеров современности.

Но время движется вперед. Сегодня невозможно однолинейно-обособленное развитие каждой из традиций. Советские режиссеры наследуют все богатство, накопленное советским театром. Традиции развиваются не отдельно одна от другой, в том неизменном виде, в каком их представляет, например, английский режиссер Норман Маршал, выступивший несколько лет назад с книгой о мировом театре. Маршал сокрушается, не обнаружив в современном советском театре той же системы стилей, что и в двадцатые годы. Он пишет: «Настал конец эры режиссуры. Эра Станиславского, Мейерхольда, Таирова, Питоева кончилась. Сейчас время эклектизма»[[12]](#footnote-13).

{28} Но развивать традиции — значит искать новое. Сегодня может идти речь о синтезе разных традиций и одновременно — о формировании новых стилей, к которым прежнее, пройденное относится лишь как частица исторического опыта, накопленного советским театром.

Обвинения в эклектике несправедливы. Расширяются пределы выразительности, идет отбор, намечаются новые линии развития. Формируются индивидуальные стили, складываются и более общие стилевые течения.

Робко и неохотно говорим мы о тех или иных эстетических качествах, сближающих те или иные индивидуальности, о течениях и различных стилевых тенденциях в современном советском театре. Чаще всего признаем лишь значение индивидуальных манер. Подчас выходит: сколько самобытных имен, столько и течений! То же — и по отношению к понятию условности. В упомянутой статье «Разные есть условности» А. Эфрос писал: «“Условностей” столько, сколько художественных индивидуальностей».

Несомненно, каждый из индивидуальных стилей подразумевает свое решение проблемы условности.

Но разве можно отменить такую категорию, как «тип условности» — то есть более общее качество, присущее разным единичным явлениям? Всякое частное решение условности существует в пределах более общего типа условности.

Различной по типу, а не только по «индивидуальным окраскам» оказалась условность в решениях пьесы «Иркутская история» у Е. Симонова и у Н. Охлопкова. Спектакли принадлежали различным течениям советского театра.

Говорят, что нашим дням несвойствен процесс дифференциации течений, что, напротив, художники ищут синтеза разных стилевых тенденций в искусстве.

Но ведь нельзя уничтожить объективную, «природную» дифференциацию театра на различные типы.

И сегодня стилевые границы бывают не только размытыми, они могут оказаться и весьма четкими, определенными.

Например, А. Михайлова справедливо отмечает, что в одних спектаклях наших режиссеров «способ воплощения жизненного материала… культивирует бытовую достоверность, жизненную атмосферу, тщательно переносит на сцену приметы повседневности». «Представители другой тенденции стремятся выразить правду жизни через поэтическую метафору, {29} которая является для них предпочтительной формой художественного обобщения»[[13]](#footnote-14).

Не все критики, однако, склонны «вычленять» те стилевые поиски, которым свойственно обобщенно-поэтическое осмысление действительности последних лет. На примере книги «В спорах о Станиславском» можно убедиться, что некоторые традиции советского поэтического театра ее автор В. Прокофьев пробует отвести «с порога». Отвергаются традиции, развиваемые Охлопковым. Объявляется «несостоявшейся» вахтанговская традиция.

Между тем жизнеспособность вахтанговской, мейерхольдовской, таировской традиций все чаще становится очевидной. Будущее, как говорится, покажет.

Кстати, о будущем. Иные практики театра, достигнув успехов в стилевом самоопределении, в своих догадках о «театре будущего» бывают несколько односторонни. Олег Ефремов уподобил режиссеров завтрашнего дня… физикам, разлагающим мир на нейтроны и протоны. Георгий Товстоногов сравнивал творческий процесс режиссера будущего с хирургической операцией.

Но хорошо было бы, если бы физики в театре будущего не вытеснили окончательно лириков — дилетантов в области протонов, и зрители не были обречены лишь на хирургическую операцию. «Театр будущего, — по прогнозу Леонида Леонова, — это магическое зеркало, где общество, люди видят себя не конкретно такими, какие они есть, какими сидят в зале. Общество видит себя на сцене в ореоле времени, в историческом разбеге, не только в быту, но и в невидимых инфракрасных, ультрафиолетовых лучах потенциального спектра. В своих исторических функциях, историческом охвате, в своей исторической значимости»[[14]](#footnote-15).

Пусть лучше так, пусть театр-операция, театр-протон не исключат театр — магическое зеркало, или театр-песню, или театр-митинг, или театр-цирк.

Возрождаются традиции, нащупываются новые стили, и каждая стилевая тенденция предлагает свое решение условности.

{30} В наше время, например, распространен спектакль-игра с определенным типом условности.

В спектакле-игре намеренно подчеркивается, что исполнители одновременно и «данность» и преображение «данности». В возобновленной Р. Симоновым «Принцессе Турандот» (1963) Тарталья, представляя публике Турандот, не забывает упомянуть, что Юлия Борисова — исполнительница роли — депутат Верховного Совета. Василий Лановой — принц Калаф, резко отбросив меч, забыв о целом свете, впивается, потрясенный, в изображение Турандот; восхищение его так искренне, что зрительское воображение подсказывает нам необыкновенный лик красавицы. Но вот Калаф как бы случайно показывает залу портрет, а там — веселый шарж на Борисову в роли Турандот.

Актер то прячется за «маску» роли, то обнаруживает себя как творец этой «маски». Адельма (Л. Максакова) страдает и льет «разнастоящие», как того требовал Вахтангов, слезы, вызывая сочувствие. Но затем как-то неожиданно, на полуфразе, актриса снимает трагедию Адельмы фарсовым подвыванием, посмеиваясь над происходящим уже от лица театра.

«Игровой» тип условности, особенно распространенный в спектаклях, близких к комическому или трагическому гротеску, строится на сложных взаимоотношениях актера и роли.

В «Дон Жуане» на сцене Театра комедии (1963) режиссер Николай Акимов обрушивается на «романтику» завоевателей-тиранов; за кулисами гром пушек и грохот барабанов, а на просцениуме иронически настроенные ведущие лихо гарцуют на игрушечных лошадках, помахивают детскими сабельками.

В «легкомысленном представлении» «Божественная комедия» И. Штока на сцене Академического Большого драматического театра имени М. Горького (1962) весьма серьезным оружием режиссера Г. Товстоногова оказываются ирония, гротеск, веселые «игровые» приспособления актеров. Дирижер (Г. Штиль) в знак окончания спектакля запевает высоким «петушиным» голосом, решительно переламывая дирижерскую палочку пополам. Этот жест-трюк, творимый с необыкновенно серьезной миной, завершает комедийное несоответствие между «возвышенным» слогом гимнов, песнопений, всей фразеологией Создателя и Ангелов, с одной стороны, а с другой — насмешливым подтекстом автора, режиссера, исполнителей.

{31} В чем смысл этих приемов, спускающих персонажей «с неба на землю»? Не в том ли, что они помогают увидеть контрасты трагического и комического, возвышенных ахов и охов и грубоватой, «приземляющей» шутки, столкновения искреннего и ходульного?..

Отмечая «игровой» тип спектакля в современном театре, полезно провести одно разграничение, отделить игровую условность от условности, имеющей место в обостренно политических спектаклях, подобных «Карьере Артуро Уи» или тем, что когда-то ставил Мейерхольд по пьесам Маяковского. Акимов никогда не пробовал ставить Маяковского. Несмотря на свою язвительную манеру поддевать пороки, — нигде, даже в сатирическом «Деле», режиссер не становился на путь прямого, призывного разговора со зрителем.

Не признавал условности плаката, театрального «митинга» и Вахтангов. Его «Принцесса Турандот», в 1922 году оказавшаяся со своим «духоподъемным искусством», «жизнерадостной нотой» в центре революционного театра, в то же время была лишена открытой политической тенденции и тех условно-публицистических красок, какие искал Мейерхольд.

«Игровой» тип условности, к которому, как нам кажется, тяготеет Акимов и который присущ многим явлениям вахтанговского театра, далек от условности агитационного уклона, принятой, скажем, режиссурой Брехта, развивающего традиции Мейерхольда, Маяковского, Пискатора.

Правда, и Вахтангов, подобно Мейерхольду, не раз говорил о том, что в его спектаклях актеры подчеркивают отношение к образу. Но в вахтанговском спектакле, где торжествует, как правило, игровая условность, отношение к образу играется с позиций актеров театра.

В поставленной А. Эфросом гоголевской «Женитьбе» (1964), где, несомненно, развивается вахтанговская традиция, исполнители играют неких актеров, которые, в свою очередь, выражают свое отношение к гоголевским персонажам. В «Гибели богов» А. Софронова, поставленной Е. Симоновым (1961), вахтанговцы «играли» в цирк; каждый представлял какой-нибудь цирковой жанр. И в «масках» актеров цирка они судили персонажей, которые выходили на сцену-арену в параде-алле. Американский бизнесмен Купер одновременно являлся настырным и предприимчивым клоуном в огненно-рыжем парике. Английский промышленник Дюрранд {32} напоминал печального белого клоуна (коммерческие дела англичанина плохи). Журналист Брандер был канатоходцем и двигался подрагивающей походкой по воображаемому канату.

Иначе представляли себе отношение к образу режиссеры агитационно-политического спектакля — отношение к образу их исполнители играли непосредственно от лица зрителей, сидевших в зале. Маяковский не приглашал зрителя в среду актеров, как это делал Вахтангов, он торопился вынести свой приговор «в режущей прямолинейности».

Вероятно, следует говорить о специфическом содержании каждого из типов условности, принятых на вооружение нашей сценой, в том числе и о назначении игрового начала для «шуток, свойственных театру».

Материалистическая теория трудового происхождения игры всегда рассматривала игру как содержательный процесс, как одну из форм познания мира. Участвовать в игре — значит и выражать оценку изображаемого. Маркс писал, что человек способен наслаждаться своей деятельностью как игрой физических и интеллектуальных сил. Увлекает и способ игры, и ее содержание.

Сегодня некоторые режиссеры часто начинают спектакль при открытом занавесе или заставляют актеров на глазах у зрителей переставлять декорации, не задумываясь над тем, что все происходящее на сцене, а тем более такие сильно действующие средства, как открытие закулисной «кухни» зрителю, должно быть оправдано идейным замыслом.

Талантливые игровые находки в хорошем спектакле Ленинградского ТЮЗа «Вредный Финик» (1964) оказываются порой интереснее и «умнее» самих персонажей. Стоит актеру потянуть телефонную трубку на себя, как за шнурком на сцену выкатывается целая телефонная будка на роликах. И эта удивительная будка выигрывает в сравнении с блеклым и невыразительным «абонентом».

Советский театр — за многообразие приемов условности. Только чему служит условность?

Борис Равенских по-своему отвечает на этот вопрос в своей «Романьоле». Здесь театр остается театром, воздействующим на зрителей всем спектром сценических красок: и светом, и музыкой, и хореографией. В таком театре формируется тип актера, способного, подобно скульптору, в самой пластике тела передавать мысль.

{33} Движение сюжета здесь строится по другим законам, чем в психологически-бытовом спектакле. Тут возможны и внезапные, условные, почти неправдоподобные переходы от одного места действия к другому. Тут герою достаточно лишь подумать о фронте, как за его спиной уже грохочет война. Тут радость встречи двух влюбленных может быть выражена в неожиданно скорбных позах, в которых сквозит предчувствие того, что за радостью последуют тревожные и печальные события.

Но еще чаще в «Романьоле» появляются помпезные и неодушевленные эпизоды. Их внешняя «оснастка» явно преобладает над мыслью. Эти противоречия растут и во второй половине спектакля, теснят то талантливое и правдивое, что слышалось поначалу. Наступает разрыв между поэтическими формами и их жизненным оправданием.

В эффектах яркого зрелища исчезает мысль.

Романтическая условность в форме спектакля убеждает, когда она порождена особым способом обобщения, накалом чувств, размахом темы.

Вероятно, не так было обязательно вводить «цветочную тропу» в оперетту «Поцелуй Чаниты» в Ленинградском театре музкомедии.

И вряд ли воздействует на сознание зрителей изобилие наплывов в спектакле Ленинградского академического театра драмы имени Пушкина «Чудеса в гостиной». Здесь прием наплыва не агитирует, а иллюстрирует. Вот мирная гостиная. А вот война с ее ужасами возникает на экране, расположенном, над комнатным уютным интерьером. Персонажа заточают в тюрьму — и еще одна иллюстрация, как выглядит он за решеткой.

Стремительно вращающиеся площадки, ультралаконичные детали оформления, дежурные «мертвецы» в подражание Шекспиру, беготня исполнителей по залу в подражание Маяковскому, дьявольски громкий голос автора, ворвавшийся диким стереофоническим воем в уши смятенных зрителей, — все это возводится в закон развития современного театра.

Сегодня защитники обнаженной «условности во что бы то ни стало» утверждают, будто наиболее активное отношение к жизни выражают лишь те режиссеры, те драматурги и театры, которые выставляют условный прием напоказ.

Между тем дело обстоит несколько иначе. Обнажение условного приема, конечно же, не адекватно степени гражданской {34} активности режиссера. «Враги» в МХАТе, спектакль, где торжествовали «формы самой жизни», был не менее активен в гражданском отношении, чем «Оптимистическая трагедия» у Таирова. Но гражданственность проявляется в разных качествах, имеет различную «сверхзадачу». В одном случае сугубо личные, интимные отношения людей достигают гражданского накала чувства, в другом случае гражданственность может иметь публицистический, митинговый оттенок. Природа гражданственности (при равной степени активности) бывает, как известно, различной, вызывая разные формы выразительности. Одна природа гражданской активности вызывает условно-метафорическую образность, и никак иначе режиссер не может выразить общественный накал спектакля, другая природа гражданственности, напротив, раскрывается сполна как раз при отсутствии обнаженно условных средств выразительности. Условный прием — показатель не степени, а природы гражданской активности в театральном искусстве. Не случайно, например, деятели агитационного театра утверждали, что условные средства выразительности им ближе, чем средства углубленно психологического театра.

Но существует ведь и другой характер активного отношения режиссера к теме, выражающий себя и без условного приема. У нас немало спектаклей, где авторское отношение к теме дано косвенно; оно становится понятным в постепенно развертывающемся действии, оно постигается благодаря многогранным и подробно прорисованным психологическим характеристикам.

Вспомним, к примеру, как подчеркивает острогражданскую настроенность театр-студия «Современник» в своих углубленно психологических спектаклях, минуя необходимость обращаться к условному приему.

И даже в спектакле Г. Товстоногова «Поднятая целина» мы встречаем сцены, в которых основными формами отношения театра к теме становятся «непрепарированные» формы самой жизни.

… На стене портрет Буденного. Светит керосиновая лампа. Поутру за оконцем на все лады кричат петухи. Макар Нагульнов (которого играет П. Луспекаев) вслушивается в их пение, восторженно и широко открыв глаза. Ворот защитной рубахи расстегнут. На груди орден. И чудится ему, будто он на смотру дивизий. А тут вдруг входит Щукарь в свисающих шароварах, стучит кулаком по замотанной платком груди, {35} пристает с расспросами, прокашливается долго и натужно. Его вторжение снимает возвышенную настроенность Макара, как бы напоминая о том, что будни, реальные заботы — на повестке дня, и они важны не менее «смотра дивизий».

Сцена у Нагульнова пропитана такой точной житейской наблюдательностью, таким живописным колоритом, что мы и не вспоминаем об условном актерском преображении, которое лежит в основании этих насквозь земных образов.

Театр условен как вид искусства, но ведь это не означает, что в любом из явлений театра должен возобладать условно обнаженный прием. Подчас мы недостаточно разделяем понятия «условность театра» (как вида искусства) и «условный прием» в театре.

## 5

Сводить условность театра только к условному стилю и, еще уже — к приему, к детали, значит вновь сузить понимание реализма, пойти по пути тех деятелей театра, которые обнаруживают узость эстетических позиций и приверженность к пустой моде. Ведь театр не обязан во всех случаях подчеркивать и обнажать условность своего искусства.

Истоками выразительности становятся не «условность», а сходство с обликом будней, жизненная логика, обыкновенные предлагаемые обстоятельства. Изображение предельно приближается к реальной модели.

Чеховские спектакли МХАТа когда-то воздействовали на зрителей благодаря безукоризненной для своего времени достоверности. Вспомним, какое впечатление произвел на В. Топоркова «Вишневый сад», когда молодой актер впервые попал в зрительный зал МХАТа.

В. Топорков отмечал потрясающую отрешенность Гаева — Станиславского от зрительного зала: «Он (Станиславский. — *Ю. С.‑Н*.) весь здесь, среди обитателей вишневого сада. Мне не сразу пришло в голову, что это и есть тот самый Станиславский, настолько я не мог отделаться от мысли, что вижу не актера, а незадачливого деревенского барина Гаева… Станиславский-актер ничем не поразил меня. Я не мог даже определить, хорошо ли это все с нашей, актерской точки зрения. Я просто не мог оторвать от него глаз, он будто заворожил меня. Да и на протяжении всего спектакля никто и {36} ничто меня не поразило. Я только жадно впитывал все, что происходило в этом заброшенном дворянском гнезде. Все это предельно и естественно»[[15]](#footnote-16).

Минувшее десятилетие отличалось разнообразием типов постановок: были спектакли-праздники и спектакли-митинги, спектакли-игры и спектакли-суды… И все же по-прежнему среди всех выделялся наш традиционный тип спектакля «как в жизни», без особых иносказаний, овеянный традицией русского театра, традицией творчески воспринятой, критически освоенной современным театром.

На спектакле «Семья Журбиных» в Ленинградском театре драмы имени Пушкина эффект сращения актера и роли в игре Юрия Толубеева, Александра Соколова, Василия Меркурьева и молодого Юрия Родионова необыкновенно велик. Эти актеры будто избегают явных, видимых форм обобщения; на самом деле они подходят к обобщению своими, трудными дорогами.

Вероятно, рассказ Э. Казакевича «При свете дня», где перемежаются разные повествовательные планы, звучат философские раздумья, мотивы воспоминаний, можно было бы поставить в условной манере. Но что-то заставило режиссера Георгия Лехциева остаться традиционным при инсценировке рассказа в Московском театре имени Ермоловой (1963). Поражает точность, с какой воссоздана жизненная атмосфера первых послевоенных лет в этом спектакле. Не скажем, что режиссер вовсе отказался от обнаженно условных приемов. Но впечатляет здесь прежде всего утонченная и «высокоорганизованная» иллюзия достоверности. Психологически красноречивы приматы обстановки: разнокалиберная мебель, стол, покрытый клеенкой, жесткие стулья с прямыми спинками, на которых и сидят обязательно прямо, напряженно вытянувшись, будто прислушиваясь к сводкам Информбюро; чернеет диск довоенного репродуктора.

На лестничной площадке недвижимо стоит солдат с рукой На перевязи. Солдат всматривается в мальчика, открывшего ему дверь…

Голос по радио сообщает, что спектакль — о солдате и о памяти сердца. Заметим, что Г. Лехциев при этом не вводит стереофонический звук, как обычно в театрах. «Голос автора» {37} не наполняет своим гудением зал. Нет, звук доносится из-за сцены, будто из того самого хриплого довоенного репродуктора-тарелки, что висит в комнате Ольги Петровны.

При всей «модернизации» оформления и некоторой доле открытой условности в отдельных сценах «Поднятой целины», поставленной Г. Товстоноговым, тип спектакля тоже не назовешь иначе как психологический.

Мы называем его так не только для того, чтобы определить особенности его формы.

Остановка лишь на внешних признаках психологически-бытового спектакля и вызывает порой жажду производить всяческие реформы: оголять сцену, возводить на ней конструкцию-символ, отказываться от занавеса, словом, разрушать «традиционное».

Сколько было в течение прошедшего десятилетия бездумных «новшеств»!

Режиссура старательно стирала самобытные краски психологически-бытового представления, не задумываясь над внутренней связью материала, из которого лепится образ, и содержания этого образа. Ведь ясно, что язык «бытовой» режиссуры не безразличен к содержанию, которое он выражает, и связан с объективно-историческим назначением современного психологического, бытового театра. Задачу такого типа театра в общей форме удачно определил Товстоногов: распознавать «людей в процессе вызревания их подвига»[[16]](#footnote-17).

В «Поднятой целине» у Товстоногова мы то и дело наталкиваемся на сцены, где решаются проблемы психологического театра: поэзия подвига открывается ключом прозы, «вызревание подвига» требует не воспевания, а неторопливого и внимательного исследования… Возвышенное в образах коммунистов тридцатых годов становится близким для нас благодаря внутреннему переводу самой природы мышления героев тех лет в современные психологические ракурсы.

Поначалу намеренно прозаичной кажется та сцена в «Поднятой целине», где Давыдов — Кирилл Лавров мечтает о будущем Гремячего Лога. Глухой ночью, распрощавшись с товарищами, он остается один. Он ложится на койку, взяв {38} с тесовой полки ленинскую книгу в темно-красной обложке, подмяв под себя деревенские цветастые подушки, чуть приподняв лицо и устремив взгляд в пространство.

Он мечтает, но как! Смущенно улыбаясь, думает о том, что, может, когда-нибудь колхоз назовут его именем, именем слесарька Семки Давыдова. Смущение — и вместе с тем озорство, что-то от питерского паренька с рабочей окраины.

Как важна здесь эта будничная атмосфера, будто сдерживающая бьющий из подземных недр родник светлой поэзии! С такой улыбкой, доброй и искренней, Давыдов смело мог бы появиться и в сегодняшнем колхозе, люди пошли бы за ним.

А какими средствами воздействует на зал, скажем, Борис Рыжухин в роли Кондрата Майданникова? Тяжко задумался человек в выцветшей буденовке, с натруженными руками, опаленными зноем. Но за этими деталями встают громадные противоречия, терзания миллионов крестьян, расстающихся с вековой привязанностью к своей лошаденке. Не нужны здесь иносказания, символы, аллегории; детали жизни, тонко подстроенная искусством система правдоподобия воздействуют на зрителей безотказно.

Было бы, конечно, неверно отрицать вовсе условный прием в психологически-бытовом спектакле. Вспомним условный поворот круга в последнем акте достовернейших «Трех сестер», поставленных В. И. Немировичем-Данченко, Сегодня эта тенденция особенно очевидна. В «Поднятой целине» у ленинградцев во время партийного собрания гремяченской ячейки меркнет свет и голоса хуторян «отключаются», лишь по жестам мы догадываемся о смысле речей. Изображение как бы застилается дымкой дистанции, режиссер напоминает о временной отдаленности происходящего. Тут условный прием помогает измерить время, сопоставить, вспомнить.

Условный прием помогает всей системе выразительности «психологической» режиссуры — такова очевидная тенденция во многих явлениях нашего театра. В упоминавшемся уже спектакле ермоловцев «При свете дня» раздвигаются стены московской квартиры, и рассказ солдата о боевом командире материализуется: среди мирных, домашних стульев, под потолком квартиры разворачивается беспокойная окопная жизнь, солдаты в серых шинелях мечутся перед глазами Ольги Петровны, стонет раненый комполка, слышатся звуки боя.

{39} Условный прием помогает выразить мысль Казакевича: в тихую жизнь Ольги Петровны, потерявшей «память сердца», ворвалось неопровержимое прошлое, и никуда не уйти от него, не скрыть, не уничтожить.

… Строится пролог «застывшей жизни ребят» на школьном дворе в спектакле А. Эфроса «Друг мой, Колька».

… Во второй редакции «Вечно живых» режиссура «Современника» исключает из финального монолога Вероники патетические слова о Борисе («Ты для меня как легенда…») и вводит постановочную деталь — вечно горящий факел над сценической площадкой.

К условности эффектных постановочных средств прибегли и старейшие академические театры.

Спектакль «Все остается людям» у ленинградцев начинается с пролога-иносказания. Из оркестра на авансцену поднимается девушка в весеннем платье с букетом цветов. Выход с цветами повторяется перед каждой картиной: цветы меняются со сменой времени года, отмеряя срок жизни героя. Крупные багряные и желтые листья украшают осенний букет в последнем акте, когда дни профессора Дронова сочтены.

Метафорически звучат и отдельные мизансцены этого спектакля. Над спящим Дроновым (Н. Черкасов) завистники произносят лицемерные фразы. Кажется, они заблаговременно принялись за сочинение надгробных речей, готовясь расстаться с беспокойным человеком. Он причинил им много неприятностей.

Дронов полулежит на диване, обострились черты усталого лица, повисла расслабленно рука. А над ним звучат монотонно-напыщенные речи.

В современном психологическом спектакле обобщенные формы часто возникают среди подробно повествовательной канвы действия. И все же эти приемы эпизодичны в такого рода спектаклях, где система образов подчинена законам другой театральности — законам достоверной, «натуральной» изобразительности.

Интересно, что условный прием, придя в «театр иллюзии», часто ассимилируется, теряет свое символическое назначение, приспосабливается для решения задач психологически-бытового спектакля.

В этом смысле любопытен спор между режиссером и художником, колеблющимися в выборе между иллюзией и {40} условностью в декорациях к современному психологическому спектаклю. Такой диалог воспроизвел Г. Товстоногов:

«“Океан” пьеса про флот и не про флот. Иллюзорные декорации “привяжут” пьесу только к флоту. Кроме того, они громоздки и неудобны: каюты на военных кораблях очень тесны и невысоки.

Художник. Но мы же вправе преобразить, изменить подлинные размеры кают. Это же сцена.

Режиссер. Да, но есть особая прелесть в тесной и маленькой каюте. Условная театральная каюта будет фальшива, так же как фальшивы избы в операх. В каждую оперную избу без труда можно “встроить” просторную двухэтажную дачу.

Художник. Каюта может быть маленькой, как в жизни, и большой, как в театре. Какая нужна в “Океане”?

Режиссер. Та и другая одновременно. Актеры и я не должны быть стеснены размерами. А зрители должны видеть маленькую каюту. Как в жизни.

Художник. А как же это совместить?

Режиссер. Я предлагаю не строить кают, а изобразить их. Но не живописью, не проекцией, а с помощью фото: повесить фотографию, подлинную фотографию того места, где происходит действие…»[[17]](#footnote-18)

Так театр, отказываясь от наиболее распространенных в современной сценической практике станков, проекций, архитектурных декораций, как будто возвращается к обычному заднику-«перспективе», «всамделишно» изображающему место действия. Он не живописный, а «фотографический».

Однако современный задник в «Океане» — особенный. Во-первых, он предельно уменьшен в размерах. Во-вторых, он представляет собой лишь краткую справку о месте действия. На темном фоне кулис помещены большие фото с изображением лаконичной детали, обозначающей место действия. В первой картине — петергофский фонтан «Самсон», во второй картине — каюта корабля и т. д. Расположение фото условно. Каюта может висеть над головами действующих лиц, она может быть смещена в сторону, как это удобно режиссеру. Условный элемент очевиден в оформлении, и вместе с тем он подчинен задачам фотографически {41} точного воспроизведения признаков «куска жизни». В этих условных фотодеталях, хотя и в урезанном, бегло информационном виде, все же характеризуются подробности жизненной атмосферы, настроения, психологии, характера, быта.

Черный проем сцены в «Поднятой целине» у Товстоногова тоже насквозь условен, но золотистая рама, обрамляющая эту черноту, оказывается, когда привыкает глаз, огромным желтым плетнем, а черный проем — не чем иным, как ночной густотой, в которой стынут заиндевелые хуторские домики. А то в раме из плетня вдруг вспыхнут солнечные донские краски (художник С. Мандель). Как видим, и здесь элемент условной стилизации уходит на второй план, уступая место живописному быту.

## 6

До сих пор речь шла о многообразии приемов режиссуры, о разных типах условности, взятых на вооружение режиссерами различных стилевых течений, в том числе шла речь и о той условности, которая не обнаруживает себя, а находит совершенно самостоятельную форму. Шла речь об иллюзии «жизнепохожести». Но что значит «иллюзия жизни», как не еще один тип сценической условности?

И тут мы возвращаемся к тому, с чего начали статью: всякий театр условен, как вид искусства. Зал разделен на две половины… Исходная, специфическая условность — органическое качество любого театрального представления.

Вот почему в заключение статьи хотелось бы остановиться не на формах условности как выразительного средства определенных стилевых течений в искусстве, а на другом значении понятия условности — условности театра как вида искусства. Это понятие давно имеет свое определение: театральность. На наш взгляд, именно этот широко распространенный в театроведческой литературе термин может быть полезен в данном случае. «Слово “театральность”, — говорил Михоэлс, — действительно принадлежит к категории театральных терминов. Театральности часто приписывается очень много чуждого ей, и уже давно многие из людей театра отошли от истинного содержания этого слова. Никого, например, не смущает определение поэтичности, художественности, {42} музыкальности, но почему-то вызывает споры самое понятие “театральность”. Между тем это понятия одной категории.

Что такое театральность? Это условность сценического языка как любого языка искусства, как любого поэтического языка вообще…

Следует говорить о языке нашего искусства. Я убежден, что все мы, товарищи по работе, люди театра, люди смежных, близких, родственных и далеких искусств, ставя вопрос о театральности, поэтичности, занимаемся поисками языка, языка искусства, который выразил бы постигнутое…

Страсть познать жизнь, раскрыть удивительно богатый и сложный мир — внутренний мир человека — самая великая, самая непобедимая страсть. Она требует точного, гибкого и максимально выразительного языка, или, прибегая к терминам театра, требует театральности…»[[18]](#footnote-19)

Критик Г. Бояджиев в своей книге «Театральность и правда» еще в 1945 году начал полезный разговор о театральности как понятии, обозначающем богатейшие, разнообразные ресурсы выразительности в театральном искусстве. Автор доказывал, что театральность (условность театра как вида искусства) вовсе не монополия какого-то одного направления. Смешно отказывать в театральности, например, лучшим созданиям мхатовской режиссуры.

Советское театроведение впервые органически связывает проявление специфической условности театра как вида искусства — театральности — с духовным, идейным совершенствованием человека, зрелостью его отношения к действительности. Ведь не случайно утеря широкого понимания театральности всегда была связана с бедностью и ложностью содержания спектаклей.

Некая стыдливость, порой проскальзывающая в разговорах об условности и сегодня, досталась нашей критике в наследство от сороковых — начала пятидесятых годов. Именно тогда проникли в эстетику обедненные представления о природе театра. Много говорили о сходстве чувств сценических и жизненных, но забывали об их несходстве. Справедливо писали о «правдоподобии» на сцене, но забывали, что благодаря лишь условному преображению, вымыслу, творческой фантазии актеру доступна правда жизни. Забывали о ленинском {43} положении: «… в самом простом обобщении, в элементарнейшей общей идее (“стол” вообще) есть известный кусочек фантазии (Vice versa[[19]](#footnote-20): нелепо отрицать роль фантазии и в самой строгой науке…)»[[20]](#footnote-21).

А в искусстве?

Николай Черкасов, играя академика Дронова в спектакле Ленинградского театра драмы имени Пушкина «Все остается людям», словно расчленяет сценическое действие ланцетом острой, всепроникающей мысли. Не пассивно отображает, а размышляет как гражданин над поступками своего героя. И нам интересен не только Дронов, но и собственно Черкасов как творец сценического образа. В этой двойственности восприятия всякого подлинно сценического явления заключена своя условность. В. И. Немирович-Данченко и в самом достоверном мхатовском спектакле отмечал нетождественность сценических и жизненных переживаний[[21]](#footnote-22). Не отступая от правды чувств, актер всегда как бы отдаляется от собственного «я», чтобы с более удобной позиции вынести свой приговор над действительностью.

Дистанция между жизненным предметом и отношением актера к этому жизненному предмету по-разному проявлялась в истории мирового театра любых «систем» и стилей. К примеру — актер в маске. Маска была крайним выражением оценочной позиции актера. Это была застывшая оценка на сцене (маска трагическая, комическая). Само же действие, поступки словно прятались за маской. Голос, жесты, тело актера служили маске-оценке. А в некоторых видах восточного театра дистанция для оценки увеличивалась даже за счет того, что мужские роли исполняли женщины, женские — мужчины. Конечно, на то имелись причины, вытекавшие из социально-исторических условий существования театра того времени. Однако не только феодально-деспотические законы властвовали над этим явлением, но и творческие, специфические законы театра, иначе формы восточного театра, о которых идет речь, не дожили бы до наших дней. Актеры преднамеренно ставят себе преграды в подражании природе, ибо оказывается, что в ряде случаев понять жизненный предмет легче, воспроизведя его в опосредованном, преображенном {44} виде. И хотя веления разных исторических эпох требовали и предельно сокращать дистанцию между изображением и натурой, все же специфическим для театра всегда являлось то, что на глазах у зрителей, при их непосредственном участии, взаимодействовали два неразрывных элемента — жизненность и условность.

Это «колебание… двух различных ощущений», как справедливо пишет исследователь В. Кожинов, «вообще необходимо для полноценного восприятия спектакля»[[22]](#footnote-23).

Станиславский в своих спектаклях (за исключением спектаклей, подобных «Женитьбе Фигаро») предпочитал скрывать от зрителя условное, игровое, театральное. Но как теоретик в своей системе он не мог не признавать театральность как таковую, как условность театра — вида искусства. Он утверждал специфически двойственную природу сценического действия, говорил о дистанции от «вы» до «не вы», вводил специальный термин «актеро-роль».

А французский режиссер Луи Жуве писал: «Актер существует и действует на сцене в положении между “быть и казаться”, между отказом от своей личности и самоутверждением, в состоянии явного или скрытого самоконтроля…»[[23]](#footnote-24)

Пантомима — весьма условная форма театрального искусства, но и ей присуща своя естественность. Пантомимический жест «может быть выражен скупо или расточительно, он может уподобиться танцевальному движению или быть карикатурно преувеличенным, но он должен быть легко расшифрован и понят… Лишь осмысленный жест уместен в реалистической пантомиме… И жизненный жест лежит в основе сценического жеста»[[24]](#footnote-25).

«Двойственность», служащая, как утверждал когда-то Коклен, «характерною чертой актера», проявляется в разных формах и в разной степени. Например, в театре Брехта «искусный акт самоочуждения мешает полному, доходящему до самозабвения, вживанию зрителя в действие и создает великолепную дистанцию по отношению к происходящим событиям»[[25]](#footnote-26). Режиссура мхатовского спектакля «Три сестры» стремилась, {45} вероятно, к обратному, хотела сократить дистанцию между актером и ролью, а вместе с тем — между зрителем и действием; зрителю казалось, что он «в гостях» у трех чеховских сестер. Но и там и тут непременным качеством сценического исполнения является видимое, как ни в одном искусстве, взаимодействие между создающим и создаваемым, образующее условную сферу театра. В этой сфере и таятся неисчерпаемые возможности выразить свое художническое и гражданское отношение к изображаемому на сцене.

Потому-то условность тесно связана с проблемой гражданственности художника. Надо ли особо оговаривать, как важно исследовать эту связь?..

Сценическая рампа пролегла между сценой и залом. Вот первая условность театра. Но существует, как известно, и другая граница, разделившая разные понимания самой театральной условности. Когда-то, на заре советского театра, А. В. Луначарский, приветствуя первый «коммунистический спектакль» — «дерзкую, мажорную» «Мистерию-буфф» Владимира Маяковского, противопоставил ее театральному «сюсюканью перед рабочими» и «кривляниям футуристов».

По одну сторону баррикад оказалась условность в первом «коммунистическом спектакле», агитировавшем за революцию, по другую — условность «футуристических кривляний».

Стараясь обосновать свои «новации», сегодня понятием условности спекулируют модернисты. Это понятие они выдают за новый творческий метод, заменивший собой якобы метод «традиционного» (читай — реалистического!) искусства. Условность в искусстве они рассматривают как противовес жизненной правде. Буржуазные искусствоведы, например Кляйв Белл[[26]](#footnote-27), пробуют найти абсолютную художественную форму, называя ее «условным стилем». Проблему условности они отрывают от реального содержания живого процесса действительности, от ее многообразия.

В. И. Ленин писал об условности в процессе познания: «Исторически условны контуры картины, но безусловно то, что эта картина изображает объективно существующую модель»[[27]](#footnote-28). Искусство условно, но оно отображает все-таки {46} безусловную, объективную реальность. Разность, подвижность условных контуров образной картины жизни не являются случайностью, объективные законы связывают многообразие искусства с многообразием самой действительности. Подлинная современность характеров, свойственная ряду удачных постановок последних лет, пробудила к жизни и специфические качества театрального искусства, заставила его природу «раскрываться» в бесчисленных вариациях, сочетаниях, взаимопроникновениях. Когда театр не боится остроты конфликтов, их глубины и новизны, тогда и встает перед деятелями театра как бы внове вопрос о том, как служит условность на сцене человеку.

# **{****47}** Р. БеньяшРежиссер оживает в актере

Оживает ли? Как же так?

Разве не положено ему раз навсегда исчезать в актере? Или, если уж следовать классической театральной формуле, «умирать» в нем?

Ведь именно так определил назначение режиссуры один из ее великих мастеров и реформаторов Владимир Иванович Немирович-Данченко.

«Режиссер умирает в актере» — сказал он однажды. И с тех пор эта крылатая фраза, родившаяся в пылу полемики, стала надежным щитом для бескрылых. С тех пор появилась дополнительная возможность, с наибольшей для {48} своей репутации безопасностью, оправдывать художественную ограниченность и бедность режиссерской палитры, С тех пор стало как-то удобнее прикрывать отсутствие индивидуальности программным тезисом и возводить в принцип безликость.

Едва ли Немирович-Данченко мог думать, что его изящный и острый парадокс в горькие для нашего искусства годы станет одной из защитных формул режиссерской скудости. Что эту формулу будут без малейшего юмора внедрять в приказном порядке. Что ею попытаются зажимать рот таланту и поощрять унылый шаблон. Что, как всякая канонизированная творческая мысль, она превратится из открытия искусства в одну из его помех.

Немирович-Данченко за это не отвечает.

Он спорил не с активностью режиссерской мысли, а с ее деспотией. Не с единством воли, пронизывающей спектакль, а с грубым подавлением личной инициативы. Не с глубиной и цельностью общего режиссерского решения, а с насильственным вколачиванием в него живого актера.

Один из основателей Художественного театра и мудрый проводник новых его идей, Немирович не признавал преднамеренной, демонстративной режиссуры, напоказ выкладывающей свои замыслы независимо от личности артиста или даже вопреки ей. Он не любил театра, где одухотворенный человек превращался в неодушевленный предмет, в механический придаток композиционного сооружения. Он верил в законы органической жизни на сцене и твердо был убежден, что они устареть не могут. Потому что не может устареть или остановиться сама жизнь, в каждом спектакле своя, в каждом спектакле новая.

Во имя этой органической жизни на сцене Немирович, вслед за Станиславским, шел на любое самоограничение. В постоянной борьбе с театральными штампами, внешней игрой, притворством Немирович искал «жизнь человеческого духа». Ради нее он был готов на прямое ущемление своих режиссерских прав. Даже на то, чтобы, если понадобится, умереть в актере.

Но ущемление было мнимым. В лучших своих спектаклях Немирович становился полновластным хозяином сцены. Отступая в тень, был особенно виден. Растворяясь в актере, не исчезал, а рождался вторично.

«Умирая», каждый раз воскресал заново.

{49} Так было, например, в прощальном сценическом шедевре Немировича-Данченко, в его удивительных «Трех сестрах».

Нет, не исчез он ни в Тузенбахе Хмелева, ни в Ольге Прозоровой — Еланской, ни в Чебутыкине — Грибове. В каждом из них с абсолютной прозрачностью был высвечен четкий и смелый поэтический замысел постановщика. Он жил в каждой сцене этого замечательного спектакля, во всей его лирической тонкой атмосфере, в светлой печали тональности, в каждой актерской удаче.

При этом режиссер не старался взнуздать всех исполнителей на один лад. Напротив, чем вольнее и раскрепощеннее жили на сцене актеры (вот уж о ком не скажешь: играли!), тем яснее ощущалась в них общая идея спектакля. Она возникала в особой, очень «штатской» интеллигентности хмелевского Тузенбаха. В его милой, немного смешной идеальности. В его трагическом разладе с реальностью.

А как светилась режиссерская настроенность в грибовском Чебутыкине! В решительности, с какою второй, драматический план характера был открыто выведен на первое место, заслоняя и даже покушаясь на смешное в Чебутыкине.

А Ольга — Еланская! Пожалуй, особенно в Ольге, больше всего в ней, сверкнула новизна режиссерского прочтения пьесы. Проникновенная душевная строгость к себе. Благородство, ни разу ни в чем не подчеркнутое. И необыкновенная доброта, скопленная внутри, но избегающая заметности. И поразительная, мужественная духовная сила, вся растворенная в других.

Это и многое другое, что было в том далеком спектакле и что врезалось в память среди самых дорогих театральных впечатлений, так полно выразилось актерами не только в соответствии с режиссерской волей, но и благодаря ей, в слиянии с ней, режиссером подсказанное и вместе с ним осуществленное.

Да, стоило «умирать» в актере, чтобы на каждом представлении «Трех сестер», в каждом из лучших исполнителей оживать заново. Оживать чуть более мудрым и молодым. Оживать в том, что составляет главное оружие режиссера, его опору и силу, его плоть и духовную сущность, его творимое и творящее начало, — в живом актере.

{50} Ни одно искусство не показывает человека так наглядно, так пластически осязаемо, как искусство театра. Не в этом ли его незаменимость, его стойкая жизнеспособность? Сколько раз предрекали ему окончательную гибель, а он живет. Живет, несмотря на всех своих могучих соперников. Несмотря на растущее влияние кинематографа и на то, что телевидение обладает счастливой возможностью доставлять зрителю на дом почти все, чем дарит театр.

Но вот ведь: почти все, а не то же самое! Потому что ничто никогда не сравнится с процессом, возникающим в час спектакля, между залом и сценой. С тем духовным обменом, который происходит в театре и в котором обеим сторонам отведена одинаково важная роль. Стоит охладить или ослабить этот процесс взаимообмена, и искусство театра сразу теряет свою ни с чем не сравнимую притягательность, свою заразительную власть, свою силу воздействия.

Вы попали на спектакль, где все подчинено одной только бытовой достоверности. Костюмы действующих лиц вполне натуральны. Обстановка комнаты может быть целиком перенесена в мебельный магазин и куплена новобрачными, обставляющими квартиру. На сцене все происходит с абсолютной жизненной достоверностью. Как в жизни, тщательно и долго моют руки перед обедом, едят суп, над которым поднимаются клубы настоящего пара, закуривают папиросу, вынутую из смятой пачки «Беломора». В этом спектакле артисты избегают открыто театральных преувеличений, не наигрывают и во всем стараются походить на обыкновенных людей.

Но «обыкновенных» людей, сидящих в зале, почему-то не радует такое сходство. Они мало смеются, совсем не плачут, иногда снисходительно улыбаются, а чаще всего натурально скучают.

Но попробуйте высказать авторам спектакля свою неудовлетворенность. Скажите, что их работе недостает глубины чувств, оригинальности мысли, жизненной полноты, смелости и самостоятельности общего решения. Они возмутятся. С горячностью, которой, увы, так явно не хватало на сцене, вам будут доказывать, что все потери произошли от тяги к жизненной правде. Что отказ от выпуклой формы, театральности, определенного постановочного приема — не случайность, а последовательное желание оградить исполнителей {51} от фальши, дать свободу их внутренним импульсам, предоставить все логике живого человеческого чувства.

И уж, конечно, режиссер такого спектакля не преминет вспомнить, что великие учителя призывали «умирать» в актере, а выполнить это священное правило театр считает себя обязанным.

Но вот вы попали на другой спектакль. Прямо противоположный первому. Во всяком случае, по внешним признакам. Наклонный сценический станок весь, до конца, просматривается из зрительного зала. На заднике разрываются зигзаги молний или стремительно мелькают знакомые кадры кинохроники. Почти без отдыха (уж не в оперный ли театр вы вошли ненароком?) играет музыка. Исполнители, отлично понимающие, что за каждым из них стоит не просто человек, а целое жизненное явление, ведут себя соответственно такой высокой задаче. И все вместе как будто и красиво, и крупно, и значительно, и, не в пример предыдущему спектаклю, приподнято над натуральностью быта. А спектаклю не хватает того же самого: глубины чувств, оригинальности, искренней взволнованности и прежде всего внутренней правды и емкости.

Авторы этого спектакля тоже будут уверять вас (уже в несколько иной последовательности), что все здесь служит человеку. Что подчеркнутая условность обстановки высвобождает внутренний мир исполнителя. Что все вспомогательные средства воздействия привлечены только для того, чтобы поддержать тему артиста. И опять, совсем как в прошлом случае, режиссер будет убеждать вас, что он разрушил плен бытовых подробностей только ради актера, что ради него он очистил плацдарм сцены и, предоставив свободу актеру, сам согласился умереть в нем.

Но и в спектакле, неукоснительно преследующем частную бытовую правду, и в спектакле, явно стилизованном под элегантный модерн, актеру приходится одинаково плохо. Наивная и модная подделка под современность не меньше (хотя и не больше), чем рабское подражательство жизни, притупляет воображение исполнителя, примиряет со штампом, воспитывает ремесленное равнодушие.

Стоит ли искать, если можно наверняка проехать на уже бывшем и опробованном? Нужно ли подвергать себя риску первооткрывательства, если использованный мотив вполне согласуется с общим звучанием спектакля?

{52} Декларация актерских прав ничего не стоит, если идея спектакля и его решение не могут разбудить фантазию исполнителя. Заведомая подчиненность артисту так же мало плодотворна, как его слепое подчинение. В обоих случаях режиссер не столько умирает в актере, сколько умерщвляет его. А значит, умерщвляет и самую основу жизни театра.

Можно сочинить замысловатое оформление сцены. Можно высадить на ней правдоподобный плодовый сад или создать среду атомной лаборатории. Можно дать дом в разрезе, как на проектном чертеже, а можно ограничиться плакатом, на котором будет написано углем слово «дом». Само по себе это не определит ни меры достоверности, ни степени театральности.

Сам по себе тот или другой изобразительный принцип еще ничего не значит. Он обретает силу и смысл только в соприкосновении с живым человеком. Только актер одушевляет мертвые предметы сценической обстановки: от связи с ним зависит, будут ли они органической частью его существования либо останутся безмолвным театральным реквизитом.

Смешно отнимать у режиссера выразительную власть света, музыки, архитектурных линий, цветовых соотношений. Но бессмысленно опираться только на них. Мысль режиссера переходит за рампу в том случае, если она пропущена сквозь живой строй чувств исполнителя, слилась с ним, стала неотъемлемой его принадлежностью. И хотя восприятие спектакля определяется сложным комплексом выразительных средств — от пространственного решения до звукового аккомпанемента, зритель в театре следит за одним: за судьбой живого человека.

Это с ним нераздельно живет зал во время действия. Ему достаются чувства, еще не охлажденные ни временем, ни постепенным анализом. Ради него, этого живого, интересного, в чем-то узнаваемого, а в чем-то нового человека и приходит зритель в театр.

Нравиться в театре может порой и не самое хорошее. Иногда восхищает броское, искусственно красивое, эффектное, даже откровенно фальшивое. Не надо закрывать глаза на то, что мелкое еще способно развлечь, случайное — посмешить, примитивное — пощекотать нервы. Как высоко ни поднялась общая культура зрителя, она не является чем-то {53} раз навсегда достигнутым и абсолютным. В театр идут люди с разными настроениями и разными вкусами.

Разве не видим мы, как часто еще, подходя к цветочному киоску, покупатели выбирают для себя искусственные цветы. А тут же, совсем рядом, стоят в ведрах свежесрезанные растения. Люди, которые предпочли мертвую стружку живому цветку, идут и в театр. Обидно ориентироваться на них.

Бывают спектакли остроумные, интересные, по-своему даже талантливые. Мы смотрим их и восхищаемся мастерством диалога, красочностью декораций, изобретательностью сценической конструкции. Но, уходя из театра, тотчас забываем о том, что видели. Такие спектакли не выходят за пределы внутритеатральной сферы. Время их влияния не более длительно, чем время представления. Их герои не переступают через рампу, чтобы переселиться в наше сознание. Мы не обратимся к ним за советом и не станем сверять с ними свои поступки. Их местожительство определено внутри очерченного сценического круга. Их деятельность ограничена театральной площадкой. Они ничем не дополняют наших представлений о жизни, а иногда даже разрушают их.

Но как только на сцену выходят живые люди, со своим внутренним миром, с неразрешенными жизненными вопросами, существующие в атмосфере нынешнего дня, температура зала резко меняется. Тысячи зрителей, независимо от их возраста, занятий, опыта и личных свойств, включаются в жизнь, показанную со сцены. Они объединены общим для всех чувством. Стремятся к одному и тому же исходу. И, пережив его, испытав боль за чужую судьбу или вздохнув облегченно, уносят со спектакля нечто гораздо более важное, чем простая развязка драматического сюжета.

Режиссер в самом представлении уже не участвует.

Все, что он почувствовал в пьесе, исследовал, сочинил, перевел в пластически осязаемую действительность, он вручает зрителям через посредство актера. Произведение режиссера, как и всякого художника, направлено и адресовано зрителю. Но к созданному режиссером добавляется, а иной раз и перестраивает его, живой нерв актера. Статуя существует в том виде, как ее завершил скульптор. К восприятию зрителя добавляется только его собственное чутье, воображение, способность проникнуть в явление искусства. Но само явление остается принадлежностью художника, его неизменной частью и существом.

{54} Судьба режиссерского произведения складывается иначе.

Со своим детищем он расстается в вечер премьеры, хотя именно в этот вечер и решается его участь. Какие бы накопления ума и таланта ни вложил режиссер в спектакль, тот все равно начинает жить своей, как будто уже и независимой от воли режиссера жизнью.

Все на нее влияет — от непреложных закономерностей искусства до самых нелепых случайностей. Но в центре жизни спектакля остается актер. Если он болен, выбит из колеи, просто расстроен, — все отразится на течении спектакля. Что бы ни испытывал за кулисами режиссер, он уже бессилен изменить градус исполнения.

Если актер внезапно отошел от задуманной мысли, переменил тональность, пропустил важную краску, пережал тонкую психологическую пружину, режиссер не может вернуть утраченное, переосмыслить произнесенное, остановить или возвратить к исходной позиции ход представления. Оно вышло из-под его власти, во всяком случае на данный вечер.

Режиссер может плакать от отчаяния, закипать от гнева, яростно бунтовать, взывать к душе исполнителей или делать суровые административные выводы. В будущем это может возыметь реальные последствия. Но сегодняшнее представление все равно будет соответствовать возникшей творческой температуре исполнителей. Это закон театра, его абсолютная непреложность.

И притом все, что произойдет с исполнителем во время представления, все, решительно все, от чего завяжется (или не завяжется) его контакт со зрительным залом, будет прямым и непосредственным следствием режиссерского замысла. Ощутимым плодом того, что хотел, взрастил, осуществил режиссер.

Спектакль уже как будто и оторвался от режиссера, существует сам по себе, а в нем все: ритм действия, природа чувств, свежесть и точность психологических мотивировок, мера человеческой значительности и новизны — все окажется нужным и придет в согласие как итог режиссерской работы.

Вероятно, поэтому кто-то из деятелей театра в своей статье назвал двадцатый век веком режиссуры. В известной степени это логично. Уровень театральной культуры прошлого, даже при самом ярком созвездии актерских талантов, все-таки оставался на другой шкале. Едва ли можно считать случайностью, что так часто спектакль или целая театральная {55} труппа группировались вокруг одного, пусть самого выдающегося артиста, а остальные только дополняли его или даже служили для него более или менее выразительным фоном.

Такие случаи бывают и теперь, Но они воспринимаются как обидные отклонения от нормы искусства.

Конечно, большой талант сам по себе обладает притягательной силой и заразительностью. Он может увлечь, покорить, заставить смириться ненадолго с несоответствием творческой среды, в которой вынужден существовать. Но в конце концов эта вынужденность прорвется. Ощущение разнобоя, несообразности составных частей, нестройности целого вызовет досаду — и далеко не у одних только специалистов. Перемены, которые совершаются постепенно в восприятии зрителей, пожалуй, больше всего свидетельствуют о сдвигах в театральной жизни.

Кажется, совсем еще недавно зритель не задумывался о режиссуре спектакля. Он шел смотреть пьесу, и его волновал сюжет. Либо он шел смотреть любимых актеров и радовался встрече с ними. И то и другое осталось. Осталась (и довольно часто проявляется еще) и непритязательность, готовность ограничиться близлежащим, изведанным.

Удивительно совсем не это. Удивительно то, что рядом все больше и больше сказывается тонкая избирательность зрителя. Что уже не только передовые критики, сторонники современных выразительных средств, но и зрители голосуют за театр, в котором естественность одерживает победу над наигрышем, интригующая броскость заменена интеллектуальностью, а гастролерство считается криминалом. Все чаще зрители отдают свои привязанности театру, существующему как целое. И наряду с интересом к талантливым артистам проявляют глубокий, обостренный интерес и даже любовь к режиссерам.

Режиссер в театре становится не просто организующим началом, но и ориентиром для зрителей. И они выделяют его всеми доступными им способами. Не случайно исчезла проблема кассовости для театров со своим почерком, со своим лицом. А ведь и то и другое определяет в театре режиссер.

Да, все более заметной и значительной становится роль режиссера в театре. Именно он определяет направление коллектива. Он — стилевой барометр, центральная нервная система театра. И если уж пойти по этому, откровенно говоря, банальному пути сравнений, то надо помнить: нервная {56} система управляет всеми органами движения, но бесполезна без них. Просто не существует.

Мысль режиссера тоже не существует, пока она не приведена в действие всем живым организмом театра. Самое оригинальное театральное решение сухо и умозрительно, если не идет дальше внешнего рисунка спектакля. Идея спектакля выпирает назойливо или уныло декларативно, если не пропущена сквозь всю жизнь произведения.

Режиссерская мысль остается бесплотной, если она не обрела органичного существования в исполнителях. Она становится искусством, только когда осуществляется в привольной игре живой натуры, в переливающемся свете человеческой личности. Когда мысль вся, целиком воплощена в исполнителе.

Когда режиссер оживает в актере.

Иногда это бывает заметно с первого взгляда.

В Москве, в учебном помещении на улице Вахтангова, родился спектакль «Добрый человек из Сезуана».

Впрочем, слишком мало сказать, что родился один спектакль, хотя бы и брехтовский. Спектакль действительно родился, но вместе с ним, одновременно, неожиданно родился театр.

У театра этого первое время не было помещения (если не считать учебной сцены), не было текущего счета и финансового плана, не было артистов, а были только ученики. И было искусство.

Искусство-то было как раз потому, что артисты-ученики отлично понимали своего учителя — режиссера. А режиссер, артист вахтанговского театра Юрий Любимов, который до того вовсе не слыл режиссером, сумел заразить своих неопытных исполнителей собственным представлением о том, каким должен выглядеть со сцены Брехт.

И мне кажется, что не только сумел заразить, но и самую неопытность, наивность, относительную непрофессиональность труппы, бывшей в его распоряжении, заставил служить своему замыслу. Или еще, что тоже возможно, особенности исполнительского состава включил в свое режиссерское решение.

На оголенной до пустоты сцене только один герой выделен крупным планом. Правда, у него нет голоса. Но от его {57} имени говорят все другие, и это кажется совершенно естественным. Этот герой — Бертольт Брехт.

Точнее, его портрет. У него таинственная улыбка и глаза зоркие, хотя и… чуть не сказала «незрячие». Но какие же они незрячие, если сквозь квадратные стекла очков в вас просто впивается этот проницательный и острый взгляд? Вероятно, самое главное даже не то, что он впивается в вас, хотя и это важно. А то, что этот взгляд объясняет поведение остальных исполнителей, по первому признаку очень странное.

И вот все, что они делают, вплоть до вещей, казалось бы, разрушающих житейскую логику, получает дополнительный и по-своему оправданный смысл: требовательный и усмехающийся центральный герой спектакля заставляет увидеть мир его глазами. А чтобы нам удалось разглядеть получше, он не прочь вывернуть знакомый нам мир наизнанку.

При таких обстоятельствах странно требовать, чтобы вещи оставались на своих местах и располагались в привычной последовательности. С одной стороны, все будто на самом деле. Соотношения между людьми и их поступками сохраняют свою нормальную силу: вовсю разгулялась несправедливость и слабый угнетает сильного, наступают на человека корысть, жестокий, не знающий спуску эгоизм. Все так, как происходит в жизни.

Но, с другой стороны, чтобы это получше увидеть и оценить, правильнее чуточку отойти в сторону и посмотреть с расстояния, как говорил сам Брехт, — остраниться. И вот молодые, неопытные, не побоюсь сказать, несведущие исполнители как раз с наибольшей искренностью очуждаются (тоже термин Брехта) от своих героев, чтобы со всем жаром юности тут же их объяснить или заклеймить, если уж они этого стоят.

И в каждой такой оценке, состоялась ли она в песне на просцениуме или в горестном танце водоноса (танце, вполне заменяющем пространные излияния стыда от того, что богам негде переночевать), — во всем был виден режиссер. Он не прятался за кулисы. Он стоял на виду (хотя и не буквально, конечно: на сцену он вышел только поклониться в конце спектакля), он каждую минуту обращался за согласием к залу. А спектакль, в котором соединились все средства современного синтетического театра и неудержимый задор {58} шумной, плебейской улицы, вовлекал в свой отнюдь не простой круг разных людей, сидящих в зале.

Повторяю, вовлекали их непризнанные, неопытные, часто наивные исполнители. Но эта наивность придавала правду и подлинность затеянной вслух театральной игре.

И постепенно весь зал вдруг тоже попал в число участников игры. И как-то не стал замечать переходов, которые совершали те, основные участники игры на сцене. Показалось вполне логичным, что актер, под аккомпанемент гитары рассказывавший так интимно о том, какой это спектакль, сейчас, отбросив гитару и как-то особенно изогнувшись, стал на наших глазах водоносом и, отчаянно жестикулируя, попытался передать тревогу водоноса в быстрых телодвижениях. А телодвижения, соединяясь в потоке, как-то сами собой превращались в нелепый, но патетический и искренний танец.

И танцы, все время прерывавшие действие, и песни, казалось, введенные в текст пьесы со стороны, и целые мимические сцены не разрезали восприятие, а, наоборот, в своей совокупности настраивали на ту эмоциональную волну, какой добивался режиссер. И я одновременно видела, что задал режиссер исполнителям в каждой сцене, и волновалась так, как будто виденное было не сочиненным театральным приемом, а тем куском жизни, о котором столь откровенно «нарочно» повествовал спектакль.

Я, например, определенно сочувствовала водоносу. Худенький, быстроглазый парнишка в стареньком свитере, где дыр больше, чем самого свитера, стал мне куда более симпатичен, чем боги, до которых мне вообще не было дела. И я запомнила, что водонос несколько раньше, пока он еще был не водоносом, а лицом от театра, успел высказать свое отношение к этим ограниченным и великопостным богам, пожелавшим спуститься на землю, но не способным понять происходящее на земле. А все-таки, когда водонос в своей пляске показал, как ужасно, что богам негде ночевать, его отчаяние будило сочувствие.

Все действующие лица, а не только этот обаятельный водонос, открыто изображали то своих персонажей, то комментаторов со стороны. С детской верой в «правдошность» изображенного страдали, мучались, отчаивались, а потом, откровенно обнажая задачу, тут же передразнивали тех, кого показывали. Передразнивали, даже не притворяясь, а так и {59} заявляли своим поведением: вот как мы их имитируем! Похоже?

И ведь было похоже, хотя не оставалось сомнений, что это наивная имитация, а не перевоплощение.

Но и перевоплощение при этом тоже состоялось.

Искренняя вера в необходимость и обязательность того, что совершается на сцене, делала актеров не просто активными участниками театральной игры, а как бы ее авторами, сочиняющими ее сейчас, на наших глазах, чтобы лучше убедить в том, что им кажется сегодня самым существенным. Время от времени они подходили к центральному герою спектакля Брехту и с истинной тревогой, с пылкостью, не охлаждаемой тем, что перед ними только портрет писателя, с ярой гражданской страстью обличали земные порядки, при которых человеку некуда податься.

И тут (как и везде) становилось очевидно, что вся игра, вся кажущаяся ненатуральность поведения помогает прояснить недобрые законы натурального мира. Мира, где человек, одержимый жаждой добра, вынужден покупать право на добро содеянным злом.

Как трагичен парадокс Брехта!

И с какой художественной силой и последовательностью он предстал в спектакле Любимова!

Предстал убедительно, открыто, страстно, потому что раскрыт в каждом исполнителе. И в каждом соединились строгая, до мельчайшего музыкального движения, до выверенного жеста, подчиненность режиссеру — и полная непосредственность, наивная увлеченность своей игрой. Словно все тонкости синтетического театра: точнейшая отсчитанность ритмов, почти хореографически затверженная пластика слились с площадной стихией непреднамеренной игры.

Но, может быть, это редкостное соединение потому только и стало возможно, что профессиональный (хотя и неопытный) режиссер работал с еще неумелыми учениками?

Но вот я увидела этот спектакль позднее, когда он уже перебрался с учебной сцены в Московский театр драмы и комедии, ставший вместе со студией основанием нового театрального коллектива. Некоторые из первых исполнителей были заменены, и не могу сказать, что во всех случаях равноценно. А в роли Янг Суна, безработного летчика, выступил талантливый молодой артист Н. Губенко.

{60} Трудно было представить себе, что эта роль так значительна, и человечна, и противоречива. Вместо заурядного расчетливого обольстителя (каким был, например, персонаж ленинградского спектакля «Добрый человек») или неплохого парня, одного из многих, наравне с другими достойного похвалы, Губенко показал характер глубоко драматичный. Янг Сун у него человек, яростно одержимый любовью к своей профессии. Вынужденный отстаивать свое право на нее всеми средствами, вплоть до подлости, он от этой подлости так страдает, что кажется, убьет себя или рухнет под тяжестью гневного самообвинения. Он не дает себе отпущения ни на минуту. Он увлекает за собой, но сам стоит на краю пропасти. Он обманывает, но непоправимо обманут сам.

Казалось бы, эмоциональность и сгущенность нервной энергии некстати в спектакле-притче, спектакле-игре. Но нет. Вклад Губенко, как и игра юной Славиной — бессменной героини постановки, углубляет спектакль, ни в чем не разрушая. Усиливает, а не разрывает единство. Приподнимает, нисколько не угрожая стилистической слаженности.

Нет, Губенко не спорит с режиссерским решением и не заслоняет его собой. Он существует в общем ключе спектакля, не перебивая его своим «я», не выпячивая себя и никого рядом не подминая. Сила и драматизм его внутреннего мира ни в чем не схватываются с замыслом Любимова. Напротив, личность исполнителя, как это и должно быть в театре, помогает наиболее убедительно и крупно досказать то, что хотел выразить режиссер.

Конечно, чем крупнее актер, тем больше вырастают масштабы спектакля. Но настоящая мощь артиста проявляется не в подавлении остального, а в том, чтобы остальное возвысить своим присутствием до себя. Это возможно в спектаклях, где ощутима активная режиссерская мысль.

Нельзя представить себе Пирейский театр греческой трагедии без Аспасии Папатанассиу, его ведущей и, не побоюсь сказать, великой актрисы. Но образ Папатанассиу неотделим от строгого и безупречно точного построения спектаклей, поставленных режиссером Димитриосом Рондирисом.

Кто-то справедливо назвал Папатанассиу душой трагедии. Но тогда все остальное — плоть и жизнь этой души, ее нерастворимая оболочка.

{61} Тот, кто видел Папатанассиу, едва ли мог устоять перед таинственной властью маленькой хрупкой женщины с лицом, словно высеченным из грубого камня, с темными непропорционально большими глазами странного треугольного разреза.

В Электре — Папатанассиу, казалось, ничто не отвечает нашим представлениям о героине античной трагедии. В простом хитоне пепельно-лилового цвета, не то трауре, не то рубище (и уже в этом ее одеянии, не говоря о выборе актрисы, видна мысль режиссера), она выглядит самой скромной из всех.

Как, неужели эта типичная женщина из народа и есть знаменитая дочь царя Агамемнона? Бессмертный и возвышенный идеал искусства древней Аттики?

Но уже с первого ее появления, а может быть и раньше, с самого первого звука голоса еще за сценой вы безраздельно отдаете себя в ее власть. Пожалуй, нет слов, которые могли бы передать силу и обаяние ее голоса чистейшего тембра и глубочайшего наполнения. Низкий, рокочущий, зовущий, он покоряет и гипнотизирует. Как будто в хрупкой фигурке спрятан могучий орган и производит на свет звуки необыкновенной, неслыханной красоты. Этот голос — нежная музыка и приказ к повиновению. Стон раненой природы и зов к мести.

Вот уж кто не думает о том, чтобы распределить силы, сберечь себя для кульминационного аккорда! Папатанассиу не то что тратит себя всю, без остатка. Ее пребывание на сцене — процесс непрерывного самосжигания. Ее нерв пронзает вас током. Ее глаза, тоскливые, умоляющие, гневные, исступленные, буквально преследуют вас.

В ней все от природы, от земли, суровой и щедрой. Она играет высочайшую трагедию. Но ее горе просто и доступно, как горе любой матери, потерявшей своих сыновей. Это горе афинской простолюдинки, французской рыбачки, знакомой нам русской крестьянки. Когда Папатанассиу в «Электре» играет эпизод с урной, в которой, как она думает, заключен пепел ее любимого брата Ореста, кажется, все горе мира сосредоточено в обжигающем взрыве ее боли.

Горестен звук ее падающего на землю тела. Нарастает плач, похожий на порыв ветра. И обессиленно сникает этот пораненный голос. И вдруг — ошибка! Урна, которую она прижимала к себе, как живого ребенка, обманула. Орест жив. Каким светом пробивается первая радость сквозь дрожь {62} рыданий. Так иногда в опадающих струях дождя возникает предчувствие солнца.

В Электре — Папатанассиу нет ничего царственного. Напротив. Движение ладони, которой она смахивает с бледного лица слезы, простонародно. Она царит силой чувств. В ней все опровергает величественность. Но она великая, в этом нельзя усомниться.

В ней все подчинено музыкальной партитуре спектакля, разработанной безукоризненно точно. Но чувства, темперамент, внутренние движения актрисы совершенно свободны и выливаются без всяких ограничений.

Так что ж? Может быть, режиссер здесь совсем ни при чем и ему просто повезло, что в спектаклях, под которыми поставлено его имя, занята одна из выдающихся актрис современности?

В самом деле, разве не всегда были и будут великие актерские таланты? Разве не суждено им перекрывать остальных, вырываться за границу, проложенную спектаклем, пронзать зрительские сердца своим высоким искусством! А разговоры о том, что артист немощен без режиссера, что в нем, артисте, одушевляется режиссерская мысль, это дань моде, какое-то там современное шаманство, не больше? Талантлив актер — есть искусство. Неталантлив — и ни из какого тюбика искусства не выжмешь.

Что ж? Есть некоторый резон и в таких, охлаждающе трезвых рассуждениях. Очевидно, что вложить талант и гражданскую совесть в пустую душу актера-ремеслекника режиссер бессилен. Очевидно и то, что талант такого масштаба, такой могучей силы, как у Аспасии Папатанассиу, сумел бы вырваться и заявить о себе в любых условиях, в любой театральной труппе. Но очевидно и то, что без совпадения режиссерских намерений и индивидуальности актера, без поддержки всего спектакля, без раскрытия темы, которая отвечает настроениям зала, ничей талант, даже самый уникальный, не сказал бы так много и так удивительно современно, как это происходит, если спектакль весь становится откровением искусства.

И случай с Папатанассиу не опровергает этого, а подтверждает особенно явно.

Ведь как бы великолепно, поразительно, уникально ни было дарование актрисы, воздействие ее искусства не может быть объяснено одним масштабом природного таланта. {63} Важно еще, о чем она говорит со зрителем, какие грани сегодняшнего обнаруживает в древней трагедии. Здесь источник успеха театра. И он прямым путем ведет к режиссеру.

Посмотреть искусство другой страны интересно. Увидеть возрожденную традицию древнегреческой трагедии любопытно и поучительно. Но самый честный познавательный интерес не имеет ничего общего с горячим волнением, испытанным на спектаклях Пирейского театра.

Там все похоже на наши наивные представления о театре древних греков и все опрокидывает их. В том и заключается тайна искусства наших гостей, что, показывая древнюю трагедию, они говорят о вечном в человеке. Возрождая традицию, извлекают из-под нее живую душу человека, о ней думают и к ней обращаются.

Спектакли греков идут в одной декорации, точнее, даже не декорации, а декоративной установке. Строгая колоннада, сбегающая широкими ступенями в зал, очень похожа на иллюстрации из театральных учебников. На сцене обязательный для древнегреческой трагедии хор. Четырнадцать девушек в едином строго музыкальном ритме составляют пластический и звуковой аккомпанемент действию. Но хор, как и все в этих спектаклях, выходит за пределы простого сопровождения главных героев. Отношение хора к происходящему полно глубокого и интимного смысла.

Четырнадцать девушек на сцене — это воплощение мук Электры («Электра», на мой взгляд, является наибольшим торжеством Рондириса), ее скорби, раздумий и решений. Хор — отзвук Электры и ее нравственная опора. Ее дополнение и источник ее силы. Ее пластически осуществленная мысль и пластическое выражение духа.

Красота без красивости — это принцип спектакля. Красота сценических построений заключена в их обязательной целесообразности. Ни одного движения, не вызванного строгой необходимостью. Бессильно опущенные руки хора — сомнение. Наклон поверженных тел — скорбь. Руки, взметнувшиеся, как крылья в полете, — призыв к действию. Сплетение рук, их неразрывная цепь — единство воли, готовность к борьбе.

Смысл борьбы, ее осознанная необходимость и ее близкое нам содержание — вот то основное, что определяет нужность и современность пирейских спектаклей. И это содержание, программно открытое режиссером Рондирисом, {64} проведенное им через все звенья спектаклей, направляет и искусство Аспасии Папатанассиу.

Не роковая месть — источник одержимости ее Электры, а тяжелая обязанность покарать убийцу. Не слепой гнев, а ненависть ко всяческой тирании. Не власть рока, а личная ответственность за любую несправедливость.

Электра Папатанассиу живет под бременем своих обязанностей. Ее не отпускает сознание, что именно она, она сама должна восстановить справедливость. А до тех пор пока она не совершит положенного, ей не дано ни минуты покоя. Может быть, ей и жаль преступников, ведь один из них — ее мать. Но и на жалость Электра Папатанассиу не имеет права. Ей выпала роль судьи, и она будет судить, как бы тяжело ни давалась ей эта трудная историческая роль.

Насильственное убийство, которое совершает Электра, — жертва во имя избавления от насилия. Смерть матери — плата за предательство.

С предательством Электра греческого спектакля не примирится ни во имя покоя, ни во имя сострадания.

— А мне одна лишь пища: дух свободный!.. — эти слова Электры, которыми Папатанассиу даже на незнакомом языке тревожит вашу совесть, режиссер Рондирис легко мог бы поставить эпиграфом ко всему спектаклю.

Рондирис создал спектакль повышенной гражданственной настроенности и абсолютно современной мысли. Он провел идею сквозь все инструменты слаженного театрального оркестра. Аспасия Папатанассиу стала его материализованным духом. Его поэтической сутью. Его душой.

Мощью своего огромного и удивительно человечного таланта актриса не затмила режиссера и не «убила» его. Она оживила его для нас. И от этого сама стала богаче.

Далеко не всегда задачи, поставленные режиссером во время рождения спектакля, прочитываются с такой очевидностью. Далеко не всегда открытие, сделанное режиссером в том или ином сценическом характере, различимо невооруженным глазом. Спектакли, о которых только что шла речь, при всем их несходстве, даже несопоставимости, оказались в этой статье соседями только по одному признаку: по явности режиссуры.

{65} Можно было бы сказать, что они сходны по степени внешней прочитываемости. Но режиссура Рондириса и, судя по спектаклю «Добрый человек из Сезуана», режиссура Любимова отнюдь не внешняя. Она именно явная. И потому сравнительно легко просматривается. Даже в таких гениальных исполнителях, как Папатанассиу. Так же легко просматривается режиссерская мысль в спектаклях театра Лионского предместья де ла Сите, поставленных Роже Планшоном.

В этих спектаклях, и больше всего в «Жорже Дандене», при звонком галльском юморе, задорном изяществе, шумном демократизме французских окраин, отчетливо сквозила решительная и новая мысль режиссера. Она заставила нас всех, а не только исполнителя роли Дандена, посмотреть совершенно иными глазами на человека, над которым два столетия смеялись зрители разных стран и разной общественной формации.

Над Данденом Дебари и Планшона никто смеяться не станет.

Он настолько глубже, умнее, человечнее, чем его знатные и ничтожные родственники, что смеяться хочется над ними. Да и смех-то этот не радостный, а горький, от сознания несправедливости торжества Сотанвилей.

Когда в финале комедии побежденный Данден становится на колени перед женой, которая его обманула и сделала виноватым, вы ловите себя на чувстве острого негодования. Вы не хотите, не можете примириться с тем, что самый достойный из всех пригнут к земле обстоятельствами, которые бессилен побороть или презреть.

«Ты этого хотел, Жорж Данден!» Эту фразу мы запомнили с детства и полагали в простоте душевной, что она означает, будто Данден по своей вине остался в дураках.

Спектакль Планшона начисто отвергает такое примитивное понимание. Отвергает, не насилуя великого комедиографа, а прочитывая его наново. И свое прочтение убедительно аргументирует всей системой театральных средств.

Не для создания дополнительного пейзанского колорита режиссер строит на сцене солидный дом с рабочими пристройками, навесами, грубым крестьянским инвентарем. Потертые козлы, рубанок, сбруя и хомуты — все это свидетельства трудовой жизни хозяина. Масло в кадке сбито его руками. Стога зрелого, полновесного сена собраны при его участии. Он, Данден, труженик, рачительный хозяин, {66} производитель ценностей, которые пожирают корыстные сотанвили и наглые клеандры. Тем более драматично, что именно они одерживают верх.

Смиряясь с их властью, Данден сдается. Он опускается на колени, понукаемый женой и ее родителями, неохотно, медленно, тяжело. Это его поражение, и он отдает себе в нем отчет. Подчиняясь своим мучителям, он обрекает себя на рабство. А рабство — это духовная смерть.

Мысль режиссера недвусмысленна. Свою оценку происходящего он показывает открыто и убедительно.

Данден стоит на коленях. Угрюмая обреченность в его массивной и понурой сейчас фигуре. А глаза тоскливо смотрят на большую колоду с брошенным поперек топором. Следуя за этим затравленным взглядом, вы отчетливо понимаете, что рабочее место для колки дров превратилось в плаху. На ней Данден отрубает голову своей свободе.

Прекрасная режиссерская метафора! Обобщенная, смелая, точная!

Но она достигает цели только потому, что это трагическое финальное соотношение сил было заложено в схватке человеческих характеров. Характер Дандена абсолютно неожидан и абсолютно реален. Если бы Жак Дебари не успел убедить нас в том, что его Данден лучший, умнейший, самый человечный из всех действующих лиц, его вынужденная покорность ничтожествам не показалась бы трагичной. И только когда мы вместе с актером пережили трагедию его героя, совершилось на наших глазах чудо театра: колода и топор, предметы повседневного обихода, приняли для нас очертания лобного места.

Но сама по себе метафоричность спектакля, если она не подготовлена и не выражена в героях, ничего решить не может. Создание микроклимата спектакля, его поэтической среды очень важно, но в том случае, когда вытекает из общей идеи и совпадает с «жизнью человеческого духа».

Несколько лет назад талантливый режиссер А. Шатрин, уже завоевавший расположение ленинградцев спектаклем «Никто» (до того Шатрин поставил два или три интересных спектакля в Москве), осуществил на сцене Ленинградского театра имени Ленинского комсомола постановку «Горькой судьбины» Писемского.

{67} Когда-то у Стрепетовой драма Лизаветы прозвучала гражданским обвинительным актом: трагедия простой русской женщины в пору расцвета актрисы составляла один из коренных вопросов русской действительности. Ни до Стрепетовой, ни после нее пьеса Писемского не имела сколько-нибудь значительного успеха. И вот почти через столетие со времени первого триумфа «Горькой судьбины» советский режиссер решил воскресить пьесу.

Бывает, годы вносят в сценическое истолкование пьесы существенную поправку. Именно так случилось с предвоенной постановкой «Трех сестер» в МХАТе. С «Электрой» в Пирейском театре (а греческий фильм «Электра» принес и еще новое и тоже современное толкование этой темы). С «Жоржем Данденом» у Планшона. С «Горем от ума» у Товстоногова. Но во всех этих театральных работах открытия режиссера донесены до нас не только и даже не столько новизной облика спектакля, сколько новизной человеческих отношений.

В «Горькой судьбине» Шатрина новизна оказалась искусственной.

В «Горькой судьбине» режиссер раздвинул интерьер, расширил место действия и в прямом и в образном смысле. В черный бархат, составляющий основную фактуру оформления, режиссер и художник вписали немногословные детали быта. Подвижная легкая конструкция дала ощущение простора, глубины. Была печальная и горькая красота в условной деревне, выстроенной на сцене театра.

Над раскосыми рядами ссутулившихся домишек, над низкими горбатыми крышами невидимая за облаками луна освещала белый силуэт сельской церкви, Круто разбежалась вниз срезанная у рампы дорога.

И еще не примятая белизна пути, и легкий след лунного света на нем, и одинокая фигура женщины, рухнувшей поперек дороги, и разметавшиеся от плеч концы платка, похожие на крылья распластанной птицы, — все это, с чего начинался спектакль, звучало как музыкальное вступление к большой человеческой драме.

Но вот драма была доиграна. Спектакль подходил к финалу. И снова, как в молчаливом прологе, возникала та же картина. Снова падали из-за туч бледные отсветы. Снова пароксизм отчаяния швырял на землю одинокую женщину. Но теперь пустынную дорогу заполнили мужики, провожавшие {68} Анания. Его могучая фигура, закованная в кандалы, высилась впереди, как укор. А у ног его билась в покаянных поклонах Лизавета, та самая, которую чуть не до смерти забил за ее любовь Ананий и ребенка которой он убил.

Режиссер всем своим решением утверждал, что исступленное горе женщины вызвано сознанием вины, что порыв раскаяния, а не безвыходное трагическое одиночество, бросил ее на дорогу.

Все, что происходило на сцене между поэтическим вступлением к спектаклю и его финалом, помогало такому выводу.

Режиссер вполне справедливо хотел найти объяснение «горькой судьбине» не в личных качествах героев, а в окружающей их действительности. С этой целью он сгустил изображение «темного царства» до красок щедринской сатиры. Но главная идея спектакля может быть донесена только, если она реализована в центральных образах. А именно в них проявилась расплывчатость режиссерского замысла.

Стремясь показать закономерность трагедии Анания, Шатрин явно сместил тему Лизаветы. Но при этом он, вольно или невольно, лишил реальных противоречий и образ Анания.

Мужественный, человечный, награжденный повышенным чувством собственного достоинства, Ананий в исполнении актера П. Усовниченко обладал духовным превосходством над остальными действующими лицами. И только одно оставалось необъяснимым: то, что именно этот благородный и во всех ситуациях хранящий достоинство, мягкий и душевный Ананий совсем недавно, своими руками, зверски убил младенца и едва не отправил на тот свет жену.

Пусть он не виновен в том, что действует, как палач. Тут можно принять логику режиссера. Но режиссер не объясняет, как жизнь сделала Анания и жертвой и палачом, а только героизирует его. А это разрушает поэтический смысл спектакля.

Для Лизаветы Ананий, который вытоптал ее большую любовь (впрочем, любви в спектакле явно не хватает), убил ее ребенка и при этом истязал ее по праву сильного, олицетворяет неумолимую власть хозяина ее жизни, ее страшной, горькой судьбины. Чем больше героизирован был в спектакле Ананий, тем большее недоумение вызывал образ Лизаветы.

Ее играла талантливая и искренняя актриса Н. Ургант. Но режиссер отнял у нее все, что могло составить поэтическое {69} зерно роли. Обнажив ничтожество помещика, которого любит Лизавета, режиссер принизил и ее любовь. Всячески подчеркивая незаурядность Анания, противопоставил ей заурядность Лизаветы. Лишив ее героического начала, обрек на внутренний компромисс. А в результате проиграла не только Лизавета, но и спектакль.

Отодвинув Лизавету на второй план, лишив ее самостоятельной драматической темы, режиссер тем самым изъял из пьесы даже тот народно-освободительный мотив, который в прошлом веке выдвинул «Горькую судьбину» в ряд явлений прогрессивного искусства. Ведь борьба Лизаветы за свое чувство — это борьба за душевную независимость, за освобождение личности, поруганной жестокими законами действительности. Этот мотив был главным в исполнении Стрепетовой.

Может быть, эта тема, как и вся трагедия Лизаветы, принадлежит прошлому? Но какую же другую, более современную тему выдвинул в пьесе режиссер Шатрин?

Он решил опоэтизировать жизнь дремучей старой деревни? Пробраться сквозь глушь и произвол к сердцу народной России? Ведь эта задача читалась во всем обрамлении спектакля.

Да, в обрамлении. В аккомпанементе. В изобразительной метафоре. Но не в трактовке действующих лиц. Не в человеческой сути. Не в живых характерах. И мысль режиссера, как бы он ее ни определял, не проникла в спектакль. Осталась поэтическим тезисом. «Умерла» в актерах. А может быть, даже не столько «умерла», сколько была разоблачена исполнителями, проявилась в них странным, причудливым сдвигом.

Актеры в этом не виноваты. Виновата умозрительность замысла. Его несовпадение с человеческой природой характеров. Его несовременность. Его неорганичность и искусственность. То, что, при всей последовательности внешнего рисунка, для него не находилось опоры во внутреннем строе произведения. Два эти начала не могут существовать в спектакле параллельно. Их единство — первое условие цельности сценического произведения.

У героев «Воспоминания о двух понедельниках», пьесы Артура Миллера, поставленной Георгием Товстоноговым, были усталые глаза, бледные губы и лица мертвенного {70} зеленоватого цвета. Тем же странным зеленоватым светом, будто просочившимся из небытия, было облито помещение большой упаковочной секции склада автомобильных деталей, где происходило действие пьесы.

В торговый склад мистера Игла, каким мы видели его на сцене, не проникало солнце. Там не было установок с искусственным климатом, а дневной свет застилали густо замазанные стекла. Новейшие достижения цивилизации служили не потребностям человека, а только увеличению оборотов человеческих рук. И хотя в стену был вделан большой электрический вентилятор, а туалет снабдили специальной осветительной системой, их назначением было не облегчить людям жизнь, а только подчеркнуть ее неодолимый автоматизм.

Туалет, над дверью которого механически загорался при входе и сам гас свет, был один на всю секцию, общий для мужчин и для женщин, и стоял на виду у всех, свидетельствуя о пренебрежении к естественным чувствам застенчивости. А включавшийся через ровные промежутки времени электрический вентилятор издавал такой скрежет, что казался гигантской бормашиной, выдалбливающей человеческий мозг.

По понедельникам, ровно в девять, сюда поднимались служащие склада, снимали обычный костюм и надевали рабочие куртки с вышитой на спине эмблемой фирмы «Игл и компани». С этой минуты они сами становились принадлежностью фирмы, ее механическими деталями.

Они приходили сюда и в четверг, и в пятницу, и во все остальные дни недели. Но именно в понедельник, после одного дня перерыва, они особенно ощущали едкую власть автоматизма.

Из этого мрачного, серо-черного помещения, с узкой галереей, нависшей, как угроза, казалось, не было выхода. Тюрьма, в которую добровольно заключили себя действующие лица пьесы, не вселяла надежд на лучшее. И даже за окном, которое с таким трудом отмыли служащие склада, открывалось не «высокое небо», не «облака, которые, перегоняя друг друга, неслись бы над нашими головами», как мечтал герой спектакля Кеннет, а обыкновенный бордель с обыкновенными шлюхами.

Публичный дом, безжалостно выдвинутый режиссером в качестве опознавательного знака действительности, дополнял картину двух понедельников, трагический концентрат {71} жизни двенадцати служащих большой фирмы. Но все эти выразительные подробности сами по себе не стоили бы ничего. Они только помогали ощутить замысел, ясно и точно вложенный в характеры персонажей.

Все в спектакле было пронизано трагизмом людей, у которых отнято будущее. И все свидетельствовало о непрерывной, судорожной борьбе за сохранение человеческого в человеке. Для этого был сгущен театральными средствами драматический фон спектакля: непроницаемость глухих стен, напряженная монотонность музыкальных лейтмотивов, холодный и резкий свет. И для этого так подробно были прослежены внутренние движения людей, невысказанные вслух мысли.

«Где мне спать сегодня и что мне есть завтра — вот о чем мне приходилось думать всю жизнь», — говорит Кеннет. И день за днем осушают в его восприимчивой натуре жизненную влагу. Осушают постепенно, капля за каплей. Всего восемь месяцев отделяют второй понедельник от первого. Но что стало с Кеннетом (его превосходно и по-новому для себя играл В. Стржельчик), с его светлыми прозрачными глазами, юношески чистыми линиями подбородка, звонким и свежим голосом?

Восемь месяцев бесплодной и однообразной работы! Тридцать две недели, тридцать два унылых, одинаково безнадежных понедельника понадобилось для того, чтобы лишить Кеннета сопротивления и надежды.

Память Кеннета хранила тысячи строк стихов. «Утренние часы принадлежат поэзии», — радостно говорил он. И вот даже стихи от него ушли. С горящими глазами, легко, увлеченно, захватив всех своим светлым даром, начинал Кеннет читать стихи Уитмена:

О, капитан! Мой капитан! Закончен рейс опасный.
Пробились мы сквозь ураган, и небо снова ясно!
Народ приветствует тебя. Одержана победа!..

Что-то помешало, забыто слово. Кеннет относится к этому спокойно. Забытое слово вернется. С улыбкой немного смущенной, но и задорной, он начинает строфу сначала, молчаливо поощряемый одиннадцатью товарищами. Быстро произнес первые строчки, как будто отмахнулся от них, подошел к тому же месту и… снова осечка. Начал еще раз, уже пугающе торопливо, и снова пауза на прежнем слове.

{72} Путаясь, лихорадочно спеша, все набирая темп, он пробует снова и снова, и опять спотыкается. Еще, еще, еще. Почти в забытьи он ищет дорогу к ушедшему слову. Но слово исчезло, перестала срабатывать память. Внезапно осунувшийся, смятый, с гаснущей на губах виноватой улыбкой, Кеннет — Стржельчик тяжело поднимался с колен, придавленный грузом своей беспомощности. И казалось, что именно в эту минуту он сдавался перед жизнью.

Уже не было невероятным, что он, улыбчивый менестрель, пойдет служить сторожем в психиатрическую лечебницу, где хорошо платят, но где, задержавшись, неминуемо очутишься по ту сторону решетки.

Другого будущего для Кеннета нет.

Себя и своих сослуживцев он называет заживо погребенными. Чем более внимательно и подробно режиссер знакомит нас с каждым из этих людей, чем полнее исследует душевный мир каждого, чем больше позволяет узнать его потенциальную ценность, тем острее заставляет пережить их жизненный крах.

Из всех действующих лиц спектакля театр был безжалостен только к одному. Мистер Игл в трактовке режиссера походил на бездушную куклу, на автомат с оболочкой человека. Остальные герои спектакля — люди, оскорбленные и раненные бесчеловечной действительностью, но люди.

Режиссерская мысль прошла через всех исполнителей. Именно потому она перекинулась за рампу.

Даже в спектаклях с острой и законченной театральной формой главным для Товстоногова и его единомышленников остается актер, живой человек на сцене, в сложных противоречиях, взаимосвязях, сомнениях и поступках.

Новизна товстоноговского «Горя от ума» состоит вовсе не в том, что спектакль «укрупнен» откровенно торжественным театральным приемом. И не в том, что, минуя бытовые подробности, режиссер доводит до обобщенного символа схватку враждующих сил. И не в том даже, что враждебный герою мир принял конкретные и устрашающе зримые очертания.

Словно пропущенные через внутреннее зрение Чацкого, проносятся перед нами на сцене его противники. В мигающих кругах фосфоресцирующего, призрачного света, под {73} угрожающий аккомпанемент диссонирующих музыкальных аккордов проезжают перед Чацким (и перед нами, конечно) «какие-то уроды с того света», застылые живые мертвецы. Оцепенелый и зловещий хоровод неодушевленных лиц, на которых для полной обнаженности замысла надеты бледные маски, слепки с собственных гримов.

Так явно реализованный в пластическом образе «мильон терзаний» Чацкого мог быть в спектакле (думаю, что в первом появлении он должен быть, а во втором, пожалуй, и не обязателен), но допускаю, что мог и не быть. Во всяком случае, не в нем состоит существо режиссерского замысла. И вообще не в постановочной остроте приема, хотя он и вытекает из основного решения. Самое принципиальное и существенное в той человеческой новизне, с какой увидены и воплощены три главных героя спектакля: Чацкий, Софья, Молчалин.

Быть может, острота дискуссии вокруг Чацкого объяснялась на первых порах жизни спектакля тем, что, споря с хрестоматийной традицией исполнения Чацкого, актер С. Юрский (конечно, с участием режиссера) спорил в какой-то степени и с самим Чацким. Но полемическая крайность постепенно ушла, а суть нового осталась. Остался вместо примелькавшегося красноречивого оратора, патетического героя-любовника — юный мечтатель, наивный и саркастичный, мальчишески проказливый и мудрый, наступающий и ранимый, — живой человек, талант, во всем неожиданный, остро и глубоко чувствующий, соединяющий личную боль с болью за свою родину.

А в пару к этому Чацкому родилась в спектакле Софья — Доронина. Не вообще барышня, нечто воздушное в голубом, а личность. Умная, смелая, по силе чувств равная Чацкому, но, не в пример ему, ограниченная эгоистической своей любовью.

Да и Молчалин у Лаврова ничем не походит на своих предшественников. Затаенный честолюбец, маленький Наполеон, он ведет свою жизненную игру с далеким прицелом. И даже крушение, которое он терпит в доме Фамусова, послужит ему полезным уроком.

Сложность отношений этих троих, первородность их переживаний, накал борьбы — вот что превращает затверженную комедию в произведение, которое вместе с режиссером прочитываешь на спектакле будто впервые.

{74} И в этом, и в других спектаклях, о которых шла речь, спектаклях человечных, психологически тонких, актерских в лучшем смысле этого слова, режиссерское прочтение пьесы не только очевидно. Оно так рельефно, что вырисовывается как бы в увеличительном стекле. Режиссер словно помогает нам вести подробную съемку его намерений и всем ходом спектакля приближает нас к своей творческой лаборатории. И актер уже кажется нам прозрачным сосудом, в котором отчетливо видна личность артиста, но видна и перелившаяся в него, ожившая в нем режиссерская мысль.

Кто из нас не испытал на себе воздействия просветленно грустной тональности «Трех сестер» в предвоенном спектакле Немировича-Данченко? Эпиграфом этого спектакля, его тонким поэтическим ключом могла бы стать пушкинская строка: «Печаль моя светла». И этот ключ долго казался единственно точным, единственно чеховским. Но тем-то и отличается вечное от временного, что оно, оставаясь неизменным, движется вместе с действительностью. Созданное однажды, вбирает в себя то, что отличает нынешний день от вчерашнего. Написанное классически ясно и сжато, таит загадку, которую каждая новая эпоха разгадывает по-новому.

Чехов Товстоногова не элегичен и уж никак не печально тих. Он скорбен до трагизма и до жестокости горек. Оказывается, драматург Чехов может быть и таким: беспощадным, сгущенным и одновременно очищенным.

Поразительна эта очищенность ленинградского спектакля, его строгая графичность, его доведенная до символа обобщенность и вместе с тем — точность. Уже во внешнем облике произведения отчетливо проявляется замысел его автора. На сцене создана не бытовая квартира Прозоровых, а условная жизненная сфера. Ни павильона, ни стен, ни потолка. Ощущение пустынности достигается глубиной, почти беспредельностью уходящего в сырую мглу пространства. Бесконечный серый горизонт из легкого тюля создает впечатление безвоздушности, прозрачности, отторгнутости от живого.

Ампирная мебель, часы с грустным звоном, посуда на именинном столе — все натурально, подлинно, вещно. Но вещные предметы, вписанные в общую среду, создают странное соединение уюта и непрочности, устоявшегося быта и зыбкой неустроенности. Высокие стволы берез, возникающие в дымчатом свете за тюлем и незаметно тающие в нем, непринужденно {75} свободны. Но на этих голых березах уже никогда не вырастут листья. Как никогда не вернутся надежды, безжалостно разрушаемые всем ходом жизни чеховских трех сестер.

В начале спектакля все светло, пробегают по красному дереву солнечные зайчики, звенит под потоками солнца циферблат старинных часов. В последнем действии неприкаянны, зябки, согнаны ветром люди, природа, вещи. Серый день, серые садовые кресла, серые беззащитные березы, над которыми уже занесен топор Наташи. И где-то вверху, на мокрых черных канатах, как виселица, поникли старые, погорбившиеся качели. Мимо них идет на свою роковую дуэль барон Тузенбах.

Он «ушел совсем, совсем, навсегда», — говорит Маша о гибели Тузенбаха. И в том, что он погиб бессмысленно и бесцельно, спектакль обвиняет не только бесчеловечное время, но и всех этих очень интеллигентных, очень человечных людей, населяющих милый, украшенный живыми цветами дом Прозоровых.

Показав в первом акте поздравительный пирог, присланный Протопоповым, режиссер как бы вводит в спектакль новое действующее лицо. Огромное сооружение из крема, глазури, сахарных завитушек и вензелей вторгается в дом крикливо и угрожающе прочно. Но протопоповщина не единственный и, может быть, даже не самый страшный враг героев спектакля. Другой враг, куда более тонкий, трудно распознаваемый, почти неуловимый, — они сами. И этот тайный враг опознан и выведен на сцену впервые.

В самом деле: как могло случиться, что на глазах у всех, не маскируясь, не таясь, в течение трех актов подготовлялось и теперь осуществилось убийство хорошего человека? И не просто хорошего — чудесного, быть может, лучшего, одареннейшего из всех?

Ведь вот же, читали пьесу, страницы помнили наизусть, плакали, прощаясь с Тузенбахом, которого гениально играл Хмелев, и не задумывались о том, что все действующие лица пьесы, включая прекрасных трех сестер, — невольные соучастники преступления. А Товстоногов с разящей беспощадностью поставил вопрос о вине всех, кто причастен молчанием. И эта тема (их много в полифоничном спектакле БДТ), такая близкая нам всем, делает спектакль истинно современным. И не столько художественным языком спектакля, при {76} всей его новизне, сколько этим вторым, скрытым содержанием.

Ему во всем отвечают характеры действующих лиц.

Самое страшное, что все эти люди, которые деликатны от природы, безупречно воспитаны, искренне любят друг друга и не отступают от нравственной дисциплины, по существу равнодушны. Стена разобщенности стоит между ними. Каждый живет сам по себе, непонятый и не способный понять. И каждый погибает в одиночку. Исключение составляет разве что Тузенбах в исполнении С. Юрского.

Молодой, нескладный, по-немецки аккуратный в одежде, он разливает вокруг себя доброту. Он чуть-чуть смешон со своим постоянным воодушевлением, безответной любовью, наивной и застенчивой чувствительностью. Но перед дуэлью его мешковатая штатская фигура в узком черном пальто становится внезапно значительной. Он предвидит гибель и идет на смерть без позы, неподкупный ни в чем, никого не предавший.

Он уходит ровным, почти деловым шагом, бросив издалека незначащие слова о кофе, который забыл выпить. Но вас охватывает пронзительная щемящая боль. Вы понимаете, что это у него, именно у него душа, как дорогой рояль, ключ от которого потерян и уже безвозвратно. В простоте и сосредоточенной замкнутости обычно нелепого и смешного Тузенбаха проявляется его душевное величие.

Обратный процесс совершает в спектакле Ирина Э. Поповой.

Юная, пронизанная солнцем, она вся настежь открыта свету жизни. Кажется, весь мир подвластен ее щедрой радости, ее свободной непринужденности, ее счастливой мечте о будущем. Но время гасит мечты, тускнеют надежды, тускнеет и сама Ирина, И вот уже она, примятая сознательным душевным компромиссом, уходит в себя, становится нечуткой, спускается на первую ступеньку к страшному чебутыкинскому «все равно».

Опустошающее человека бессилие, которое только подкарауливает Ирину, уже пригнуло к земле Андрея Прозорова. Веселый, добродушный, трогательно веселый и даровитый, он у О. Басилашвили полон смелых планов. И он — первая и самая явная жертва протопоповщины. Все понимая, всему зная цену, он безропотно подчиняется власти Наташи. И вот, уже сброшенный с арены борьбы, он, покорно вдавив {77} в плечи красивую голову, возит по саду колясочку. Туда и обратно. Туда и обратно. Опустившийся человек, очень похожий на Федю Протасова. Такой же чистый и такой же беспомощный. «Участвовать на дуэли и даже присутствовать на ней безнравственно», — говорит он. Но на его глазах Соленый идет убивать, а он все так же покорно везет коляску, приминая к земле следы убийцы.

И даже Маша Дорониной, натура ярко талантливая (не потому ли ее неожиданное решение вызвало так много споров?), во всем щедрая, дерзкая от таланта, даже она, поглощенная своей драмой расставания, ничего не пытается сделать для спасения Тузенбаха. А ведь она больше других знает цену Соленому.

И он необычен в остром, рискованно резком рисунке К. Лаврова. Он весь, как натянутая струна. Режиссер дал ему статично определенные позиции. Он либо стоит за роялем, настороженный, готовый к отпору, либо замирает в распахнутых дверях, как угроза. Его повороты всегда внезапны, как у охотника, подстерегающего дичь. В этом сгущенном до маски характере свои сложности и своя боль, — боль неполноценности. Режиссер показывает, как незаметно сознание своей неполноценности приводит к мании уничтожения тех, кто мешает или хотя бы просто превосходит. Здесь схвачена режиссером и воплощена артистом одна из тайных пружин возникновения зла.

Драма Прозоровых, по режиссерской мысли, — в их готовности смириться со злом, в их бессилии перед ним. Актеры облекают эту мысль многослойной и многоцветной плотью.

Да, бывает режиссура и только внутренняя (она внутренняя и в «Горе от ума», и в «Электре», и в «Жорже Дандене», не говоря уже о «Трех сестрах», — спектаклях разных, но опирающихся на актера). Только внутренняя потому, что она как бы и не проявляется вовне. Она почти не поддается фиксации. Она настолько уходит в глубь актера, что ее можно и не заметить. Настолько запрятана внутрь, что ее приходится угадывать, а не обнаруживать. Но и в этих спектаклях режиссура присутствует не меньше, а иной раз и больше.

В этом нет никакого противоречия.

В спектаклях, лишенных ощутимой конструктивной формы, видимой на глаз выстроенности, особенно много значит атмосфера сценической жизни. Тот воздух спектакля, который {78} как будто вовсе неуловим, который нельзя потрогать или запечатлеть на фотографии. Но от него больше всего зависит волна зрительного восприятия.

Внутренние акценты, ритм, непосредственность и импровизационность чувств, их сопряженность, — как трудно разложить их на составные части, определить, выделить, найти близкую словесную формулу. Но они образуют все вместе среду той плотности и напряжения, где актеру легко дышать, легко существовать с наибольшей естественностью. Именно в такой среде актер как бы сам собой сбрасывает всякую шелуху театральности и становится живым современным человеком в живой современной жизненной обстановке.

Но только кажется, что такой процесс происходит сам собой и не требует режиссерских открытий. В спектаклях, где спрятана форма, где она растворена в людях, действующих на сцене, роль режиссера не ослабляется, а получает дополнительное значение. Иной раз, когда режиссер будто и не участвует в том, что творится на сцене, когда течение спектакля кажется предоставленным своему случайному ходу, так все в нем естественно, свежо, непосредственно, — обнаруживается, что эта мнимая неподготовленность и есть результат самой тонкой, самой драгоценной и последовательной работы режиссера.

Такие спектакли есть и у Товстоногова. Например, «Пять вечеров» или «Моя старшая сестра». Такие спектакли есть и у «Современника», у Анатолия Эфроса, у Львова-Анохина.

У каждого из них могут быть спектакли более и менее удачные. Спектакли с осуществленными замыслами и с замыслами, которые воплотились далеко не полностью. Но все они ищут новой театральности, не явной, не бросающейся в глаза, не ощутимой из зала.

И в их опытах, во всяком случае, лучших из них, дополнительные средства воздействия минимальны, а главные задачи решаются через живую душу актера.

Вот Львов-Анохин поставил в Московском театре имени Станиславского спектакль «Материнское поле» по повести Чингиза Айтматова. Это вовсе и не пьеса в обычном представлении. Она и не сценарий, В ней нет сюжета, противоборства разных людей, столкновения или, как говорил Белинский, сшибки характеров. Это монопроизведение, по сути дела, монолог одного действующего лица. Да и термин «действующее лицо» тоже, пожалуй, здесь неуместен. Если все-таки {79} необходимо искать определение жанра, то я бы, пожалуй, назвала его исповедью одной души.

Вот уж что видно в этом необычном спектакле, так это душа Толгонай, которую с предельной сдержанностью манеры и с безграничной щедростью чувств раскрывает перед нами артистка Л. Добржанская.

Как она проста и понятна, эта женщина средних лет, с проседью в гладкой прическе, в черной плюшевой безрукавке и мягких стоптанных сапогах! И какой может она быть поэтичной.

В ней скромность соединяется с высокой патетикой, а одухотворенная мысль — с жизненной конкретностью. В ней нет ничего от театра, но она сама становится театром, театром поэтическим и гражданским.

Там, за ее спиной, режиссер построил прозрачный, голубоватый куб, — его не назовешь декорацией. Иногда он кажется стеклянным, а иногда, наполненный светом, становится уже не фоном, а овеществленной мыслью, внутренним миром. На него время от времени проецируется тень яблони, или синеватый срез гор, или созревшее поле. И люди, тоже время от времени, появляются на сцене и как бы вводят в круг своей жизни Толгонай. Она участвует в этой жизни, она даже ее главная пружина. Но входя в эту реальную жизнь, она прерывает свой монолог и снова возвращается к нему. И уже та, реальная жизнь оказывается только добавлением к ее внутренней жизни, на которой сосредоточен весь интерес зрительного зала.

Эти переключения от исповеди о жизни к самой жизни совершаются так естественно, что переход неуловим. В образе Толгонай придирчивый глаз, мне кажется, не найдет ни одного шва. А ведь актриса свободно орудует десятилетиями, становится молодой и стареет.

Как она стареет! Не пригибаясь к земле, не волоча ноги, не гася жизнь в серых, умных глазах. Она стареет от горькой складки у губ, от мудрости, от внутренней тишины.

Режиссер построил ее раздумья как диалог с землей и Землю реализовал в действующем лице, в женщине, которая сидит у рампы и отвечает короткими репликами на мысли Толгонай. Мне это показалось единственно спорным в решении, во всяком случае, необязательным. Ведь тема земли, природы, вечной материнской природы живет в самой {80} Толгонай. Когда Добржанская говорит людям, потерявшим близких:

— Не плачьте, никто не плачьте!.. — это и есть голос земли, мудрый голос вечности.

Он не нуждается в оправдывающих обстоятельствах. Обобщение — и обобщение образное — в нем самом, а не в дополнительном образе. То, что призвано усилить, способно только ослабить; то, что должно укрупнить, может только ограничить масштабы.

Но, к счастью, такого усиления в спектакле больше нигде нет. Режиссер дальновидно скромен. В этой скромности, сознательной и последовательной, и состоит смелость его замысла. Актриса, очень большая и очень современная, чутко уловив природу замысла, расширяет его масштабы до крупного поэтического обобщения.

А вот Эфрос порой достигает поэтического обобщения с актерами совсем молодыми, еще не развернувшими своих возможностей. Поставленные Эфросом на сцене Центрального детского театра пьесы Розова — совсем особая театральная сфера, предельно приближенная к жизни не только по содержанию, вложенному в спектакли, но и по способу его сценической передачи.

Казалось, это сами исполнители сочинили пьесу о своей жизни, и теперь искренне, доверчиво рассказывают о себе со сцены.

Спектакли подкупали своей невыстроенностью (то есть кажущейся невыстроенностью, потому что она-то и требовала самой тонкой кладки строительного материала), хрупкостью и «настоящестью» среды, полнейшей непринужденностью.

Конечно, и в этих спектаклях были исполнители большего и меньшего дарования, индивидуальности яркие или скромные, но все вместе они составляли нечто единое. Все говорили на одном, очищенном от театрального штампа языке.

Уровень исполнения мог быть разным, но способ жизни был один, до документальности, до хроникальной точности соответствующий самой жизни.

Радовало и то, с какой убежденностью раскрывал режиссер душевную красоту человека, нередко скрытую за невзрачной внешностью, нравственную стойкость, непримиримость к корыстному и злому. И это восприятие действительности, свое отношение к ней режиссер, минуя всяческие {81} театральные эффекты, вкладывал в актеров, часто неопытных, но уж зато наверняка не банальных.

И, как всегда бывает, когда театру чужда гастрольность в системе игры, некоторые роли по смелости и глубине исполнения поднимаются до гастрольного уровня, не разрушая ансамбля, а прочнее цементируя его. Так, например, произошло с А. Дмитриевой, крупно и убийственно точно сыгравшей пионервожатую Иванову в поставленной Эфросом пьесе Хмелика «Друг мой, Колька».

Сухость, равнодушие, бюрократический формализм, страшные и сами по себе, еще страшнее, когда проявляются в человеке, призванном воспитывать. Иванова Дмитриевой была страшна. Тем более страшна, чем более обыкновение и обыденна. В ее выпрямленной спине, в четкой маршевой походке, в постоянной деловитости и начальственном амикошонстве с детьми было что-то пугающе привычное. Она обескураживала своей уверенностью в том, «что такое хорошо и что такое плохо», подавляла своей выверенной житейской логикой.

Но была одна сцена, где режиссер, а вслед за ним актриса обнажали свою затаенную ненависть к трезвой приспособленческой морали. Это была сцена исключения Кольки из пионеров.

Огромный голый стол стоял в центре. Безмолвно застыли ребята из совета дружины. Растерянно смотрит на весь этот торжественный и неправедный обряд Колька. А прямо против него, за столом, как страж порядка и его надежная опора, неподвижно сидит пионервожатая Иванова. Сидит сосредоточенно, строго, в сознании важности происходящего. Можно подумать, что она осуществляет государственное дело.

Она преисполнена ответственности, и это, пожалуй, самое устрашающее в ней. Доверьте ей суд над людьми (а мало ли было таких судей в трудные годы), и она будет упиваться данным ей правом. Сейчас она выстукивает пальцами барабанную дробь. И в ритм этой дроби шагает по прямой маленький карьерист Новиков, который отнимает пионерский галстук у своего товарища.

Невыносимо долго длится эта дробь и этот унизительный суд, и уже настоящий барабан за сценой подхватывает стук пальцев, превращая исключение Кольки в акт гражданской казни.

{82} Превосходная, сильная режиссерская деталь. Она выросла из сути характера, созданного Дмитриевой и Эфросом. Характера, далеко выходящего за пределы частного случая. Характера точного, обобщенного и художественного, в котором проявилась гражданская мысль режиссера.

Но, может быть, режиссер просто воспользовался данными актрисы, совпал в своих поисках с характерными особенностями натуры, пошел по линии типажности?

Достаточно посмотреть ту же Дмитриеву в другом спектакле Эфроса, и станет ясно, что это не так.

Она играет главную роль в пьесе Розова «В день свадьбы», поставленную Эфросом уже на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола. И во многом, как мне кажется, определяет успех этого спектакля. Ее исполнение роли Нюры становится не просто удачным, но программным (как и великолепное исполнение роли ее отца Соловьевым), Наиболее близким замыслу режиссера и обогащающим его.

Как эта Нюра достоверна, подлинна! Похоже, каждый день встречаешь такую на пути. Веселая, разбитная, честная, не ломающая головы над проблемами «быть или не быть». Вкалывает свое у станка, активно выполняет общественные обязанности, выступает на профсоюзных собраниях. А в праздники ходит на танцы и смеется непритязательной шутке.

Кажется, весь ее нехитрый душевный мир просвечивает насквозь. Человека зря не обидит и своего зря не отдаст. Желания ее просты и обыкновенны, да и вся она самая что ни на есть обыкновенная.

Хочется ей выйти замуж за порядочного человека. Хочется любви нормальной, чтоб была семейная жизнь, как у всех. И когда приходит такая любовь и реальная перспектива семейной жизни, Нюра — Дмитриева не скрывает радости. К свадьбе она готовится обстоятельно и радуется тоже обстоятельно, вслух, чтобы все видели. А Нюре — Дмитриевой совсем не безразлично, видят или не видят ее радость. Этот мотив сыграет свою роль в драматизме финальной сцены.

Нюра так долго ждала для себя счастья, что мечтает выложить его всем: пусть чувствуют, одобряют, может быть, и позавидуют. И чтоб никто не сомневался в том, как ей хорошо, она лихо отплясывает русскую. Весело стучат ее красные каблучки. Шелуха семечек, которые она лущит не переставая, отлетает в сторону.

{83} Праздник — так праздник. Пусть все будет прочно и легко, как эта вечная, лихая, не какая-нибудь там новомодная и вымученная, а народная пляска.

Но легко этой Нюре не будет. Ее счастье, замешанное на неправде, неосуществимо. Режиссер с самого начала спектакля повесил по обе стороны портала два свадебных наряда: мужской черный костюм и белое подвенечное платье с фатой. Они висят на плечиках, ненужные и неживые, символ свадьбы, которой не бывать.

Конечно, режиссер вправе наглядно выразить мысль. Но так ли уж это ему необходимо, если все, ради чего он ставил пьесу, с такой силой самоотдачи и с такой поэтической трепетностью выражено актрисой?

Последняя сцена у Дмитриевой — кульминация, ее полное торжество.

Все готово, все происходит как по писаному, все отвечает мечтам невесты, и только самой ей не по себе. Точно найдена здесь печальная механичность обряда, торжественный автоматизм Нюры, ее пассивный напор. Она-то уже поняла, что все в этой свадьбе неладно, раз нет любви жениха, раз свадьба совершается вопреки его чувству. И, понимая, все равно не может отказаться: слишком мечтала. А там, внутри, идет какая-то работа, что-то сверлит, скрежещет, что-то, что хочется подавить и с чем нельзя совладать. И чем настойчивее этот внутренний процесс, тем пассивней, безжизненней и старательней все, что полагается делать невесте в час свадьбы.

И вот последнее. Подвыпившие гости кричат: горько! Наклоняется к невесте жених. Прикоснулся губами, служебно, осторожно. Надо ответить, положено, хочется, — годы ждала этой минуты — и… не смогла. Уклонилась. Еще раз потянулась навстречу губам, уже коснулась их, и опять поняла: не может. Разорвав кажущуюся безжизненность, бросилась в пропасть, побежала, отреклась от мнимого счастья. И вместе с неловкостью, обидой, боязнью того, что подумают, стряхнула с себя и заурядность и обыденность. За обычным открыла высокое, за будничным — огромное поэтическое напряжение.

В этом проявилась личность актрисы, ее человеческий пафос, ее современность. Все то, что помог ей высказать режиссер.

{84} Личность художника! Какое большое значение придается ей в современном театре! Все чаще и чаще мы ловим себя на том, что идем в театр за тем, чтобы узнать мир актера, его мысли, его духовную сферу. Все меньше и меньше привлекает нас артист просто хороший, мастерски владеющий профессией, способный умело и ловко натянуть на себя личину любого героя.

Но не менее приедается и артист иного типа: тот, кто твердо усвоил, что в современном театре не полагается играть, и кто из спектакля в спектакль повторяет себя с небольшими вариациями. Как будто бы просто, как будто без фальши, как будто естественно. Но естественность эта равняется элементарной арифметике, тогда как человеческая натура требует для своего выражения даже не алгебры, а высшей математики души. Тончайших психологических ходов. Смелых неожиданностей. И, главное, неповторимого своеобразия личности.

Можно иронизировать по поводу современного стиля игры. А можно укрываться за этим не слишком определенным понятием. Но никуда нельзя уйти от действительных процессов живого театра.

В сознании зрителей совершился сдвиг. Мастера театральных трюков, живописные герои — декламаторы, иконописные красавцы вынуждены потесниться. Любимыми становятся те артисты, которые приносят с собой на сцену неповторимое своеобразие натуры, свою человеческую тему, свое отношение к действительности.

Для выявления этих бесценных качеств нужен талант. Но один, без почвы и питательной среды талант, даже если ему удается блеснуть сразу, все равно начинает чахнуть. Мы знаем десятки артистов, сверкнувших в первом дебюте и не оправдавших ожиданий.

Сколько прошло перед нами обещающих, и сколько из них так и не выполнило обещаний. Сколько было подающих надежды, но так ничего и не сделавших в искусстве.

Судьба актера, меньше чем любого другого художника, зависит от него самого. То есть и от него, конечно. Но не от него одного. Иногда и совсем не от него.

То, что театр — искусство коллектива несомненно. Актер — часть коллектива. Он может бесконечно много, если коллектив помогает ему. И он почти бессилен, если творческие условия существования враждебны его индивидуальности. {85} Судьбу актера решает направление его театра, его уровень, его художественный микроклимат. Но все это в театре образует режиссер.

Еще не так давно бытовало в театральной среде противопоставление театра режиссерского и театра актерского. Теперь такое деление кажется просто анахронизмом. Чем ярче выделяется фигура режиссера, тем больше вокруг него актерских удач. Чем более определенен режиссерский почерк в театре, тем большая свобода предоставлена актерской индивидуальности. В театре, где все исполнители говорят на одном языке, языке, выработанном режиссером, особенно видны достижения каждого артиста.

Это может кому-то не нравиться, кого-то раздражать; в конце концов, жизнь берет свое. Нельзя не видеть, что труппа Центрального детского театра за последние годы открыла себя в новом качестве. Это случилось в спектаклях режиссера Эфроса. Первые его спектакли в Московском театре имени Ленинского комсомола, быть может, не так безукоризненны по ансамблю — ансамбль еще только начинает складываться, — но они для этого театра стали своеобразной «новой волной».

«Новая волна», очень близкая к актерской индивидуальности руководителя театра-студии «Современник» Олега Ефремова, причина такого явного успеха этого коллектива. Коллектива, который, при всех колебаниях творческой амплитуды, так признан и так любим зрителем.

Едва ли можно считать случайностью, что артисты «Современника», артисты Эфроса, артисты Товстоногова такие желанные гости в кино. Ведь кино особенно чувствительно к наигрышу, к актерству, в дурном смысле этого слова.

Режиссер-художник притягивает талантливых актеров и тянется к ним. Смешно думать, что талант такой редчайшей индивидуальности, удивительной современности, как Смоктуновский, мог остаться незамеченным, неоцененным. Этот гениальный дар раньше или позже, но обязательно проявил бы себя. А все-таки первое пробуждение этого дара (и может быть, до сих пор самое абсолютное его выявление) произошло при творческой встрече его с Товстоноговым в Большом драматическом театре, Смоктуновский, по собственному признанию, заново родился в «Идиоте». Но и постановщик этого спектакля продвигался к глубинам Достоевского с помощью фонаря, светившего в Мышкине — Смоктуновском.

{86} Папатанассиу говорила, что все, что она имеет, ей дал режиссер Рондирис. Спектакли Рондириса без Папатанассиу, вероятно, лишились бы главной притягательной силы.

Режиссер, если он художник, а не холодный, расчетливый профессионал, понимает, что его главная сила в актерах. Он бережный их собиратель. Он отдает им себя, не заботясь о том, чтобы что-то припрятать. Отдавая, он все получает назад. Тратя, не сокращает накоплений, а увеличивает их. Он гаснет от встречи с актером-ремесленником и загорается от встречи с актером-личностью.

Но актеры-художники, актеры-творцы, в свою очередь, не могут мириться с ремесленным благополучием. Они тянутся к режиссерам, умеющим слышать жизнь и слышать индивидуальный пульс исполнителя. Эти актеры хотят жить в театре по стрелке нашего времени и хорошо знают, что стрелку больше всего направляет режиссер. Можно ли представить себе Сергея Юрского, с его обостренным гражданским чувством, в театре, где артиста используют по раз навсегда установленному рангу амплуа или типажности? Он задохнулся бы в таком театре или бежал из него без оглядки.

Но не случайно и то, что быстрый и во многом неожиданный расцвет Юрского произошел в театре Товстоногова, где нет предвзятости в подходе к актеру, где каждый новый спектакль заново открывает актерскую личность, и нередко в полярном к прошлому направлении.

В творческом театре, в театре современном по существу, а не по стилю «модерн», непредвзятость сценической манеры всегда соответствует непредвзятости жизненных построений. Высвобожденность из пут внешней театральности согласуется с импровизационным способом жизни. Богатство режиссерской мысли не ущемляет личности актера, а раскрепощает ее.

Горький как-то сказал, что дело искусства раскрывать не факт, а психологию факта. В театре этой задаче прежде всех служит режиссер.

В спектакле могут рассматриваться факты как будто и не очень значительные. Режиссер обязан раскрыть психологический процесс, сопутствующий факту. В его спектакле не только все должно подчиниться «жизни человеческого духа»; каждая, самая незначительная, на первый взгляд чисто бытовая подробность обязана служить разгадке человека.

{87} В спектаклях такого рода режиссер ограничивает свои возможности тем, что сумеет вложить в актера. И расширяет свои возможности всем безграничным богатством натуры актера.

Если в процессе подготовки спектакля не наступает минута взаимного зажигания, не возникает вспышка, спектакль остается мертвым, как бы оригинально он ни был задуман.

Если режиссерская мысль не воспламенит артиста, судьба спектакля предрешена: он не станет живым явлением искусства.

Если режиссер не переселился в актеров частицей своей души, ничто не объединит исполнителей.

Режиссер, не способный зажечь актера, может быть ювелирным мастером; художником он не станет.

Режиссер, которого не одухотворяет артист, не создаст спектакля, способного потрясти души.

Пусть актер оживляет режиссерскую мысль. Пусть режиссер оживает в актере. Важно ведь, чтобы жил полноценно спектакль на сцене.

А для этого умирать не нужно. Для этого нужно жить.

# **{****88}** С. ВладимировО творческой режиссуре

Работу режиссера над спектаклем принято изображать как ряд регламентированных этапов: от замысла, заранее, целиком в голове сложившегося, — к его планомерному воплощению на сцене. Постановщик читает пьесу и работает с драматургом, он формулирует идею будущего спектакля, сочиняет его образное решение, вместе с художником и композитором придумывает живописное и музыкальное оформление, разрабатывает с актерами внутренние линии характеров, строит мизансцены, расставляет режиссерские акценты, наконец, выпускает спектакль на публику, В подобной железной последовательности предстает {89} процесс создания спектакля и в солидных трудах, скажем, в неоднократно переизданной книге Н. Горчакова «Работа режиссера над спектаклем», и в популярных пособиях для самодеятельных коллективов, типа сборника «Как поставить спектакль» (1962) или брошюры О. Ремеза «Ты — режиссер» (1964).

Если все будет сделано правильно, то и получится правильный спектакль.

Теоретическая мысль совершенствовала схему. Но необходимость такой идеальной формулы режиссерского творчества сомнению не подвергалась.

Последнее время в статьях о режиссуре — а пишут их чаще всего сами режиссеры — уже не ощущается этой веры во всемогущество и непреложность универсальной режиссерской методики.

«Штамп мой — враг мой!» — так назвал А. Эфрос свою статью в сборнике «Режиссерское искусство сегодня» (1962).

Сборник этот — последнее слово режиссерской мысли. От аналогичных изданий недавних лет («Вопросы режиссуры» — 1954, «Мастерство режиссера» — 1956) он отличается не только тем, что рядом с заслуженными мастерами сцены здесь выступают А. Эфрос, О. Ефремов, Б. Львов-Анохин — представители нового поколения режиссуры. Во многом изменилась сама тональность, направленность статей. Это менее всего книга готовых рецептов и категорических рекомендаций. В ней живые раздумья, горячие споры.

За последние годы несказанно обогатилась творческая палитра режиссера. Временные и пространственные сдвиги, наплывы, различные приемы, разрушающие иллюзию правдоподобия, прямой разговор со зрителем — все эти и многие другие формы ведения действия, от которых порядком отвык театр, возвратились в его арсенал. Активно формируя сценическую обстановку и атмосферу действия, перемещая временные и пространственные планы, монтируя и сопоставляя сценические куски, режиссер получил свои, особые средства выражения, как бы независимые от актера.

Между тем в статьях только что названного режиссерского сборника вовсе нет такой уж уверенности в неограниченном всемогуществе режиссера, будто бы по своему произволу распоряжающегося всеми средствами современной театральности. Взоры режиссеров обращены к актеру. От актера ждут особой творческой инициативы — и не только {90} в создании собственной роли, но и в формировании общей художественной концепции спектакля, то есть в сфере, казалось бы, целиком подвластной постановщику. Эта тема прямо или подспудно возникает в статьях сборника «Режиссерское искусство сегодня», с ней связаны многие тревожные раздумья авторов.

Пожалуй, только в одной статье, статье О. Ефремова, звучат уверенные, категоричные ноты. Но он торопится чуть ли не упразднить режиссера, проводит резкий водораздел между «Современником», как коллективом студийного типа, и театрами, где определяющим является индивидуальный почерк режиссера. «Театр единомышленников, — считает О. Ефремов, — может быть исключительно “актерским”, а не “режиссерским” театром, как бы талантливо ни заявлял себя режиссер в его спектаклях»[[28]](#footnote-29).

Вероятно, О. Ефремов не писал бы так безапелляционно, если бы знал, что через какие-нибудь два года преобразованный Московский театр драмы и комедии, новый молодой «театр единомышленников», покажет спектакли явно «режиссерские».

Современный спектакль не может не быть «режиссерским», то есть целостным, единым в своей идейно-художественной направленности. О. Ефремов этого и не отрицает. Речь идет о различных принципах и путях создания внутреннего единства, связи, взаимодействия: в них суть режиссуры спектакля, независимо от того, кому именно принадлежала в данном случае решающая роль в творческом процессе.

Говоря о режиссуре, мы не всегда отделяем хлопотливую и неблагодарную деятельность лица, занимающего соответствующую должность в штатном расписании театра, от режиссерского искусства в собственном смысле слова. Между тем подлинная режиссерская концепция спектакля, объективно выраженная в реальном сценическом действии, а не только в замыслах и пожеланиях постановщика, не всегда, а главное — не только дело рук того, кто значится режиссером.

Известно, что работа режиссера в театре домхатовских времен состояла преимущественно в простой разводке актеров по готовым, типовым мизансценам. Впрочем, без разводки {91} не может обойтись и современный театр, хотя само это слово изгнано из пособия по режиссуре.

«… Первая же репетиция сразу на сцене. Актеры ходят с тетрадками, плохо понимая еще, в чем дело вообще в этой пьесе, а режиссер уже показывает: “При этих словах вы направо к столу, а вы налево в кресло, а ты, Костя, в глубину к окну”».

Так вспоминает В. И. Немирович-Данченко в книге «Из прошлого» репетицию актеров Малого театра. В отличие от многих, писавших о том, какую скромную роль играл тогда режиссер, он показал еще, как же все-таки при этом рождалось творческое зерно спектакля.

«Ермолова все еще смотрит в тетрадь. Однажды, войдя на сцену на репетицию, она говорит своим низким грудным голосом, негромко, словно самой себе: “Сегодня я попробую третье действие”. Это значит, что она дома разработала свой замысел и хочет проверить. Она репетирует третье действие наизусть, бросает искры своего могучего темперамента. Кругом загораются, поднимается интерес к пьесе, возбуждается желание подтянуться. В перерыве ее хвалят, более молодые восхищаются, целуют руку, — она ее скромно вырывает, — пьеса начинает становиться на рельсы. Актеры с искренней или показной любовью дают друг другу советы, сочиняют новые удобные мизансцены. Роль режиссера здесь впереди, у рампы, на стуле около суфлера, окончилась; он никому не нужен, ему удобнее уйти в глубину и заняться “народной сценой”… Актеры наладят пьесу сами»[[29]](#footnote-30).

О том же, но применительно к более поздним временам Малого театра, рассказывал Ф. Н. Каверин:

«Я видел репетиции замечательных “стариков”, когда они сговаривались между собой, как им лучше сыграть такое-то место в пьесе. Это было необыкновенно интересно. Договорившись, как пойдет сцена, они тут же пробовали ее, отбирали найденное, закрепляли то, что удавалось»[[30]](#footnote-31).

Режиссер по обязанностям своим наметил внешнюю канву так, как это было принято в пьесе подобного плана. Новое, своеобразное для данного драматургического произведения, {92} для данного спектакля открыли актеры. Они-то и должны по праву считаться подлинными режиссерами спектакля.

На режиссерском месте мог сидеть умный, понимающий, тонкий художник с безупречным вкусом и творческим темпераментом, с острым отвращением к театральной мертвечине. Такой, скажем, каким был Федотов, режиссер того же Малого театра, постановщик спектаклей с участием Станиславского в Московском обществе искусства и литературы. И все-таки в его силах было дать лишь самое общее толкование пьесы, намекнуть на возможные сценические решения. Режиссер не обладал методом, позволяющим ему с большей или меньшей уверенностью привести актеров к желаемым результатам. Пока это был хранитель сценического опыта, традиций, талантливый изобретатель сценических эффектов и иллюзий, администратор, организатор репетиционного процесса.

Режиссура могла стать творчеством лишь тогда, когда постановщик оказался способен не только выдвигать художественные задачи, но и последовательно осуществлять их через актера. Для этого за режиссерский стол — такова была логика исторического развития — должен был сесть актер. Актер, который определенным образом осмыслил свой опыт, ощутил потребность в осознанной системе творчества. Выполнить эту миссию было суждено К. С. Станиславскому.

Самостоятельным художником режиссер стал тогда, когда приобрел власть над актером.

Творческая инициатива перешла к одному лицу. Спектакль начал формироваться как единство высшего порядка, целостное во всех частях, сосредоточенное в своей идейно-художественной направленности. Произошедший сдвиг открывал новую эпоху в развитии сценического искусства. Но он вел и к новым противоречиям. Очень скоро режиссеру дано было почувствовать, какую гигантскую, непосильную ношу он на себя взвалил.

«Вы никогда не узнаете, если не испытаете этого сами, — писал Станиславский в 1906 году Леонидову, — сколько крови, и нервов, и здоровья, и душевных мук, и разочарований стоит сидение режиссера за его столом на репетиции. Скажите по совести: много ли актеров найдется в труппе, которые могут или умеют работать самостоятельно? Много ли образов и созданий приносят они самостоятельно на сцену, без участия фантазии режиссера? У нас даже стало аксиомой такое {93} мнение, в высшей степени комичное: “В нашем театре это нормально; так и должно быть”. Неправда, это ненормально, чтобы один работал за десятерых» (т. 7, стр. 348).

Как не похожа эта картина режиссерского труда на то, что рассказывал Немирович-Данченко о репетициях мастеров Малого театра…

Режиссура из вспомогательной театральной профессии превратилась в искусство. Но значит ли это, что процесс необратим, что работа режиссера уже более не может опуститься до уровня ремесла? Само по себе главенствующее положение режиссера в театре не делает его художником, так же как талант не выдается вместе с дипломом о прохождении курса режиссуры. Необходимо творчество. В сценических отношениях должны вновь и вновь воссоздаваться, театрально сгущаясь, реальные жизненные связи, непрерывно изменяющиеся, текучие. Иначе открытия Станиславского, воспринятые как готовые и универсальные приемы, превращаются в новые шаблоны режиссерской разводки. Режиссер теряет власть над душами актеров. Актерское и режиссерское в спектакле оказываются порой наглядным образом разорванными, разъединенными.

Чем определялось, например, сценическое решение пьесы Г. Гауптмана «Перед заходом солнца», поставленной А. Музилем на сцене Академического театра драмы имени Пушкина?

Если исходить из формальных признаков режиссерского построения спектакля, то главным, решающим окажется антагонизм двух лагерей, борьба детей, охваченных жадностью, ханжеством, тщеславием, с отцом — воплощенной человечностью и благородством. Во всяком случае, этой задаче подчинена сценическая характеристика большинства действующих лиц, планировка сцены с ее разграфленным на шахматные клетки планшетом, группировка мизансцен, подчеркивающая контраст черных и белых фигур игры.

Если же основываться на образе Маттиаса Клаузена, созданном Н. Симоновым, то средоточием драматических коллизий предстанет внутренний мир героя. Времена смещаются в его душе, разрывая цельность и устойчивость бытия. Вводя в музыкальное оформление спектакля темы Г. Малера, режиссер лишь дублирует внутреннюю линию переживаний актера, не обогащая, а, напротив, сглаживая трагическую остроту чувств. Душевные коллизии Маттиаса — Симонова не находят опоры в отношениях героя с другими лицами. Хотя бы {94} потому, что в данной сценической трактовке дети Маттиаса ни в какой мере не представляются его порождением, разрыв с ними не означает отказа от чего-то своего, от самого себя, и поэтому никак не должен приводить к трагическим последствиям.

Н. Симонов может один на сцене вести свою линию переживаний. Исподволь подготавливая мощные эмоциональные взлеты и взрывы, актер целиком сосредоточивается на своей роли, обходясь без прямого общения на сцене. Таков тип актера, такова эта школа большого и тонкого мастерства, где «вечное» — источник «современного».

Гораздо чувствительнее художественные потери для целого, когда на сценическое одиночество обречена, скажем, такая актриса, как А. Фрейндлих.

В спектакле Ленинградского театра имени Ленсовета «Таня» (режиссер И. Владимиров) А. Фрейндлих играет главную роль. Открывается занавес. Перед нами комната молодых супругов, которую, как предполагается, Таня хочет превратить в уютное гнездышко, отгороженное от большого мира. По ходу действия зритель должен убедиться, что героиня слишком узко и ограниченно понимает смысл своего существования, обедняет себя, стараясь целиком отдаться своему чувству к Герману. Однако независимо от воли режиссера и, насколько можно судить, даже вопреки ей, отношения действующих лиц получают на сцене обратный смысл. Люди, окружающие на сцене Таню — А. Фрейндлих, никак не могут заставить нас поверить в превосходство своих жизненных позиций, своего духовного уровня, в то, что они живут более богатой и насыщенной жизнью, чем Таня. Они оперируют очень правильными словами, получают соответствующие театральные характеристики вполне положительных героев, но не подкрепляют всего этого самым главным — конкретной правдивостью существования в каждой точке действия, внутренней творческой активностью. Зато Таня живет на сцене удивительным богатством чувств, подробно и естественно в любом своем движении. Мир человеческих чувств не кажется такой уж второстепенной сферой жизни. Время через живую и чуткую творческую душу актрисы вносит важную поправку в концепцию пьесы. Режиссер же добросовестно излагает вычитанную у драматурга мысль, расцвечивая свой рассказ то мелодраматичными, то комедийными эффектами.

{95} Случается, что не только центральные герои, но и исполнители сугубо второстепенных ролей в силу особой интенсивности творческого существования на сцене как бы выбиваются из ансамбля и даже оказывают видимое воздействие на общее звучание спектакля, на его режиссуру.

Зрители «Грозы», поставленной В. Эренбергом на сцене Академического театра драмы имени Пушкина, неожиданно для себя обнаруживали, что среди знакомых еще со школьной скамьи персонажей есть одно лицо, которое раньше как-то не замечали. Действительно, кто помнит в «Грозе» Глашу? Эта маленькая роль «девки в доме Кабановой», как сказано о ней в списке действующих лиц, содержит всего несколько чисто служебных реплик.

В исполнении И. Лепешенковой, для которой это была одна из первых ролей после театрального института, Глаша зажила на сцене самостоятельной и полной жизнью. История театра знает немало мастерски сделанных сценических эпизодов, когда в небольшой выход вкладывается масса выдумки, наблюдательности, таланта, создается выразительная сценическая маска, демонстрируется эффект перевоплощения, одним штрихом очерчивается яркий характер. Ничего подобного не было в данном случае. Напротив, рядом с сочными работами признанных мастеров театра эта маленькая девочка со своим ломким, срывающимся от звонкости голосом казалась особенно слабой, невооруженной. Просто на сцене присутствовало существо, которое самым искренним и заинтересованным образом воспринимало происходящее, на все внутреннее реагировало, может быть, с большей верой и остротой воспринимало перипетии судьбы Катерины, чем сама исполнительница главной роли. И. Лепешенкова вносила живую, человеческую ноту в спектакль сгущенной театральности и приподнятых эмоций.

Нечто подобное повторилось в спектакле того же театра «Платон Кречет» (режиссеры Л. Вивьен и И. Горбачев), где И. Лепешенкова получила роль пионерки Майи Берест.

Когда-то, в середине тридцатых годов, эта пьеса А, Корнейчука была поставлена на сцене Академического театра драмы Б. Сушкевичем полемически обыденно. Главная роль была отдана актеру, который числился, по счету старых амплуа, «простаком», даже «комиком», но никак не «героем» и не «любовником».

{96} Сейчас пьеса интерпретировалась как торжественный гимн человеку, его таланту и вдохновению. Режиссеры не избегали открытого пафоса. Уже в первой сцене актеры выходили на авансцену и под звон каких-то гигантских «часов эпохи» поднимали бокалы по случаю дня рождения Платона Кречета. Окружающие не сдерживали своих чувств, говоря о нем. Цветущая ветка яблони заглядывала прямо в окно кабинета Платона. Когда он брался за скрипку, звучал целый оркестр. Его гневные раздумья обрамлялись всеми эффектами театральной грозы. Дважды повторялся на сцене разработанный во всех подробностях ритуал встречи Платона, возвращающегося из больницы.

Правда, в спектакле не было соответствующего героя. Добродетели и подвиги Платона Кречета оставались номинально обозначены, но в актерском решении не было ничего, что заставило бы убедиться: да, это действительно талантливый, вдохновенный, живой, обаятельный человек, заслуживающий того, чтобы ему поклонялись и его воспевали.

Зато Майя предстала у И. Лепешенковой во всей активности неуемной натуры. Слова Майи «будьте активней» не звучали комической декларацией в устах юной пионерки. Актриса на деле, всем своим сценическим бытием подтверждала эту позицию своей маленькой героини. Она жила в роли с абсолютной искренностью, действенно реагируя на все происходящее вокруг, вкладывая во все полную меру молодого энтузиазма. Такая Майя переставала быть эпизодическим лицом, одной из красок спектакля. Ее живая интонация смягчала риторику в строе спектакля и иной раз даже заставляла верить, что талантливый и прекрасный Кречет действительно присутствует на сцене.

В спектакле была нарушена, казалось бы, незыблемая субординация ролей. В театральных мемуарах рассказывают немало курьезных историй о том, как статист пытался проявить себя в ничтожной роли и как плачевно для него это кончалось. В данном случае речь идет не только о степени разработанности второстепенного образа, но и о творческой активности актера, выходящей порой за пределы изображаемого характера.

Разрушается ли при этом стилистическое единство спектакля? Да, несомненно. Но ведь формальная целостность спектакля сама по себе не может стать целью. Абсолютная безукоризненность ансамбля и стиля подозрительна: не возобладали {97} ли здесь форма и привычка над живой мыслью, навыки мастерства над творчеством, поиском, борьбой? Разве художественное равновесие действительно восстановится и стилистика спектакля обретет первозданную чистоту, если зарвавшегося не по чину актера поставят на место и все актерские индивидуальности приведут к общему знаменателю! Скорее в спектакле будет еще меньше живого содержания, упадет его творческий потенциал.

Плохо, когда пути режиссера и актера расходятся. Но всегда ли это чистый просчет, недоразумение, ошибка? Нет ли тут симптомов внутренней перестройки ансамбля, изменений самого характера взаимодействия актеров на сцене? А значит, и принципиальных сдвигов в режиссуре?

Режиссура — это связь. Связь людей, характеров, судеб на сцене. Художественная ее природа проявляет себя в сценическом действии, смысл которого выходит далеко за пределы буквального содержания изображаемых событий, суммы поступков действующих лиц и реализуется в движущемся, развивающемся образе спектакля, в его «сверхзадаче».

Режиссер может с помощью различных приемов и приемчиков, помимо системы внутренних связей, передать свое понимание пьесы, проявив бездну выдумки, деликатно, ненавязчиво. Однако «сверхзадача» здесь превратится в «поверх-задачу», творчество — в ремесло. Конечно, режиссер обнаруживает себя в этой системе акцентов, он как бы прямо разговаривает со зрителем. На самом деле создается лишь иллюзия творческой независимости режиссера.

Опыт современного театра снова и снова убеждает, что изобретение постановочных приемов, не затрагивающих внутренней сути существования актера на сцене, дает режиссеру лишь призрачную видимость самостоятельности, не превращает его труд в искусство. Решает характер связи людей на сцене. Связи меняются, становятся более активными и многозначными или, напротив, стираются, обезличиваются. На наших глазах многие весьма добротные формы общения теряют свою художественную значимость, перестают играть роль той творческой сцепки, через которую и создается режиссерское единство спектакля.

{98} На сцену вышли два человека. Два актера, два персонажа. Они встретились, столкнулись. И как действующие лица данной пьесы, и как актеры данного ансамбля. Что же в их взаимодействии составляет суть сценического эпизода?

Вот как разворачивается встреча двух действующих лиц в спектакле Академического театра драмы имени Пушкина «Друзья и годы» (режиссеры — Л. Вивьен и В. Эренберг).

Костанецкий — В. Петров сидит за столиком в привокзальном буфете. Появляется Платов — И. Горбачев. Он шагает через всю сцену, мимо пустых столиков, не замечая друга, подходит к буфетной стойке и заводит оживленный разговор с буфетчиком. До сидящего за столиком Костанецкого доносится знакомый голос. Он вслушивается, привстает, вглядывается, узнает, бросается к Платову. Разыгрывается бурная, радостная встреча.

Все это исполнители проделывают с несомненным мастерством, по всем правилам актерской науки, четко, подробно, не пропуская ни одного из логических моментов действия: «оценка», «пристройка», «движение». Но внутренний смысл возникающего между актерами общения малоконкретен. Это встреча друзей «вообще», с радостными вскриками, объятиями, похлопываниями по спине и плечу, встреча, ничем, по существу, не отличающаяся от других. Обо всем, что произошло за время, пока друзья не виделись, зрителю будет доложено потом, в ходе диалога.

В пьесе Л. Зорина «Друзья и годы» несколько бывших школьных товарищей на протяжении ряда лет снова сталкиваются в разных обстоятельствах. Встречи друзей, разделенные годами и происходящие большей частью нежданно-негаданно, должны стать важным структурным моментом режиссерского решения. В спектакле Театра драмы имени Лушкина эпизоды встреч разработаны подробно и затейливо, но без необходимой конкретности и внутренней активности отношений персонажей. Оттого красочные детали получают привкус тягостной театральной фальши. Два человека вышли на приподнятую, ярко освещенную площадку сцены и некоторое время притворялись, что они друг друга не замечают, А затем довольно похоже, естественно сделали вид, что заметили и узнали друг друга. Все это весьма правдоподобно. Но слишком ничтожен реальный эффект этой игры двух взрослых людей на сцене, слишком скромно содержание ее при столь большом количестве деталей и подробностей. {99} Для того чтобы мы не только увидели искусно разыгранную встречу друзей, но и ощутили драматическую суть столкновения именно этих людей, именно в этот момент их жизни и именно в этих жизненных, исторических обстоятельствах, нужна совсем иная степень активности актерского существования на сцене, И она возникает сегодня на сцене многих театров.

Встречей двух близких людей начинается спектакль «Вечна живые» в театре-студии «Современник». О. Ефремов возобновил спектакль в 1960 году. И на первых представлениях начальная сцена строилась всякий раз как бы импровизационно. В одном случае Вероника — А. Покровская садилась в кресло спиной к зрителю, а когда из глубины сцены появлялся Борис — В. Заманский, отворачивала кресло от него. В другой раз при выходе Бориса она вставала и переходила на диванчик в центре сцены. На следующем представлении актриса сидела лицом к зрителям, спиной к герою, Наконец, она с самого начала устраивалась на диванчике, и входящий актер, по-видимому, неожиданно для себя заставал кресло пустым. Словом, не было как будто прочно закрепленной мизансцены. Но с переменой рисунка внутренний эффект, эмоциональная суть встречи двух персонажей и двух актеров оставались неизменными. Варьировались детали. Но живое взаимодействие героев возникало всякий раз с прежней точностью и силой. «Внутренняя мизансцена» оставалась постоянной.

У В. Розова вступительная сцена «Вечно живых» была более развернута, имела явно экспозиционный характер. Двое любящих — она, еще совсем девочка, и он, уже зрелый, сложившийся человек, — были заняты сравнительно безмятежной пикировкой. Они перескакивали с одного предмета на другой, попутно вводя зрителей в курс событий. Становилось понятно, что недавно началась война: игра идет вокруг шторы, которую нужно приспособить к окну для затемнения. Но в отношениях героев обстоятельства войны не были отражены, пока не выяснялось, что Борис записался в ополчение, сегодня вечером должен прибыть на сборный пункт. Драматический ход, в общем типичный для пьес о войне, особенно написанных во время войны (первая редакция «Вечно живых» относится к 1943 году). Но, в отличие от многих других драматургов, Розов перенес ситуацию из сферы внешних {100} обстоятельств (мирное безоблачное утро — и вдруг война) в сферу внутренней жизни героев.

В спектакле «Современника» все начинается по-другому. Вероника одна. Она ждет, ждет уже давно, опаздывающего, застрявшего где-то на заводе Бориса. Когда он приходит, девушка показывает, что сердита и обижена. Оттого кресло и поворачивается к двери то так, то этак.

Бывает, занавес уже открыт, актеры двигаются по сцене, разговаривают, а собственно действия еще нет, спектакль, строго говоря, не начался, идет раскачка, затянутая экспозиция к экспозиции.

На сцене «Современника» действие прямо возникает в активном столкновении характеров, без экспозиционного разгона. По-видимому, именно момент импровизации помогает актерам «взять с места».

Человеческие отношения на сцене приобрели особую конкретность. Исторические обстоятельства — война — наглядно отозвались в сути этих отношений, так что внешне иллюстративные детали, вроде игры со шторой, собственно, и не понадобились.

В спектакле «Современника» время сказывается в тревоге, с какой Вероника ждет Бориса, в лихорадочной остроте ощущений, в ускоренном темпе внутренней жизни, в боязни потерять хотя бы минуту, в том, как безуспешны попытки отвлечься от окружающего, уйти в мир прежних забот и мечтаний. Все как будто то же самое, что и в первом варианте пьесы. Но только сжатое до предела в душевной энергии актерских переживаний.

Конфликты времени раскрываются в живой диалектике человеческих отношений. Данный круг идей, данное художественное содержание могут быть переданы только в реальной жизни человеческого духа на сцене. И здесь бессильны режиссерские метафоры, наплывы, монтаж, выстроенные мизансцены, игра вещей, приемы театральной публицистики, вполне достойные сами по себе. Здесь может действовать только актер, живущий на сцене полной мерой чувств.

Режиссерское единство спектакля образуется из непрерывной цепи внутренних связей, отношений, взаимодействий.

В пьесе «Два цвета» следуют один за другим такие эпизоды. Шпанистый парень Глухарь просит прикурить у рабочего Мелешко. А тот издевательски дает ему деньги на спички. Потом Глухарь глумится над юношей в очках, заставляет {101} его поднять с земли монету. При иллюстративно-описательном подходе каждый такой эпизод разрабатывается самостоятельно, как различные стороны характеристики персонажей.

Зритель может убедиться в превосходстве рабочего Мелешко над Глухарем, посмеяться над одураченным парнем. Потом зрителя возмутит поступок хулигана. В спектакле «Современника» оба сценических куска находятся во внутренней связи. Глухарь (Е. Евстигнеев) бросается на юношу в очках потому, что его вдруг так, походя, ради шутки унизили. Глухарь был миролюбиво настроен, пытался неуклюже сплясать цыганочку, доверительно просил прикурить. После шутки Мелешко руки его сжимались, вытягивались из рукавов большого не по росту пиджака, он рыскал по сцене, ища разрядки, и натыкался на юношу в очках.

Спектакль поставлен не о том, что есть на свете нехорошие хулиганы и решительные молодые люди, которые их не боятся. Не так понимаются здесь характеры. Как и в «Вечно живых», речь идет о разных способах самоутверждения личности. Примитивная, еще не проснувшаяся к жизни, но по-своему сильная натура Глухаря, как его трактует Евстигнеев, пробует утвердить себя, подавляя достоинство других. Шурик Горяев утверждает свою личность, до конца отдавая себя людям, живя без компромиссов, уступок, страха. И другие герои тоже, каждый по-своему, добиваются права быть самими собой. Это и определяет взаимоотношения. Относительная неудача Ефремова в роли юриста Родина, исполненной далеко не в масштабах таланта актера, объясняется тем, что этот персонаж оказался выключенным из общей системы отношений людей на сцене. Его спокойное равнодушие противостоит активности Шурика, И только. У него нет своей внутренней линии самоутверждения, своей, особой жизненной активности. Ведь и равнодушие — тоже способ утвердить себя. В данном случае Ефремов-актер разошелся с Ефремовым-режиссером. Но это исключение лишь подтверждает правило.

Строя сценическое действие, Ефремов не противопоставляет персонажей так, чтобы каждый воплощал те или иные полярные тенденции, а создает живую, развивающуюся систему отношений.

Показательно в этом смысле сценическое решение пьесы «Четвертый». Его центральный персонаж, по общепринятой {102} классификации, должен быть отнесен к разряду отрицательных. В нем готовы видеть законченное выражение буржуазного индивидуализма. В спектакле Ленинградского Большого драматического театра этот человек в трудную минуту окидывает мысленным взором свое прошлое так, что его поступки последних лет становятся цепью разоблачений себялюбца. Движение действия заключается в том, что цепь удлиняется и удлиняется.

Подобное было бы невозможно у Ефремова. Превращаясь в объект поучительного обличения, герой драмы выводится из активного взаимодействия, из драматической борьбы. В «Современнике» режиссера интересуют не только ошибки героя, хотя он не собирается ему ничего прощать. Для него важны моменты, когда герой борется и пусть не до конца, но противится силе жизненных обстоятельств. Спектакль не становится печальной историей падения человека. Это — активная борьба за него. Трое из экипажа боевого самолета, погибших на войне, вызваны к жизни в памяти товарища, и они выходят на сцену не для того только, чтобы обличать его: они помогают ему найти себя и именно потому так к нему беспощадны. Четвертый — не просто заблудившийся человек. Недаром он спорит с друзьями, утверждая, что они, пришедшие из прошлого, из войны, не могут его судить, ибо ничего не понимают в сегодняшнем трудном времени. Речь идет не просто о слабом человеке, а о времени, о состоянии мира, об исторических обстоятельствах, которые опустошают душу и лишают человека чести, достоинства.

Как бы ни были различны постановочные решения Ефремова, их неизменно определяет диалектика человеческих связей. Спектакли Ефремова воздействуют не столько зрительными — живописными или графическими образами, сколько внутренним тематизмом, близким к тематизму музыкального порядка. Здесь нет жестких мизансцен, нарочитых в своей заученной отделанности, нет столь частой на сцене многозначительной замедленности действия, подчеркнутой режиссерской расчлененности кусков. При кажущейся небрежности, импровизационной легкости рисунка у Ефремова последовательно и точно развивается эмоциональная линия. Драматическая тема пробивается сквозь обыденный, иногда намеренно сниженный поток жизни, она рождается в борьбе с силами зла, ненависти, равнодушия, тупости, оттеняется {103} трагическими мотивами и, наконец, выходит на поверхность в своем полном звучании. Спектакли Ефремова, как правило, завершаются приподнятым финалом, выразительной сценической концовкой, где сливаются линии и мотивы действия.

Если режиссерское решение предполагает особую конкретность, остроту, активность жизни актера на сцене, то, естественно, встает вопрос о внутренних источниках творчества, о психотехнике, позволяющей достигать высокой подлинности и силы переживаний. Тональность спектакля зависела от того, как сильно и искренне с самого начала завязалось общение актеров. Возникла некая импровизационная свобода мизансцены, в сущности, очень точной по своему внутреннему содержанию. В общении актеров был момент реальной борьбы. Актеры не только видели и слышали друг друга на сцене, они как бы реально сталкивались, творчески соревновались.

Актеры выходят на подмостки не для того, чтобы проиллюстрировать мысль автора и режиссера, еще раз повторить логику доказательств уже решенной другими теоремы. Они каждый раз заново ведут свой творческий эксперимент, свой художественный анализ жизни, доказывая истину в самом последнем, сегодняшнем, конкретном ее выражении, Они идут к одной цели, но именно как коллектив, где есть общность идейных и художественных устремлений, единомыслие и вместе с тем соревнование, без которого невозможно двигаться дальше, по-настоящему решать жизненные и творческие задачи. Реальность отношений героев в изображаемой жизни имеет основой реальные творческие взаимодействия актеров на сцене, в которые по-своему втягивается и зритель. Активное творчество на сцене не может питаться одними представлениями о характерах изображаемых героев согласно тексту пьесы. Оно требует предельной жизненной наполненности. Актер не может оставить за порогом театра то большое и малое, чем живет сегодня. Из этого материала и формируется его сегодняшнее сценическое состояние. Отсюда и возникает осязаемая реальность собственного бытия актера на сцене.

Ефремов опирается на современные постановочные принципы. Динамика и непрерывность действия, высокая «плотность монтажа» театральных элементов, когда все — и перемена декораций, и движение занавеса — входит в это {104} действие, словом, новейшие достижения современного постановочного искусства им подхвачены.

Но не уровнем постановочной техники прежде всего определяются новые творческие черты режиссерских работ Ефремова. Они — в особых принципах активизации актерского творчества, в особой природе существования актера на сцене, находящейся в полном соответствии с идейно-художественными задачами, с самим предметом сценического показа. Острота и насыщенность жизненных отношений в сценическом действии и делают спектакли Ефремова по-настоящему современными, позволяют показать человека в его конкретности, простоте, обыкновенности и вместе сложности, противоречивости, драматизме.

Творческий характер его режиссура приобретает тогда, когда постановщик и за режиссерским столом мыслит и творит прежде всего как актер. Недаром во многих спектаклях «Современника», например в тех же «Вечно живых» или «Четвертом», так много значит образ, сыгранный на сцене постановщиком-актером.

В той или иной мере это относится к каждому из исполнителей. Принцип ведения действия таков, что режиссерское единство спектакля активно формируют не только постановщик, но и актеры. Они не могут решать свои, даже самые маленькие роли, не сопрягая их со всей системой отношений на сцене, то есть не проделав для себя некой режиссерской работы. Актер не может быть пассивен сам и не может позволить оставаться пассивным своему партнеру, ибо вне живого, реального общения у него нет другого способа что-либо выразить: средства чисто описательной, словесно-информационной характеристики отняты у актера в данном случае.

Именно в этом смысле и говорил О. Ефремов об «актерской» природе искусства «театра единомышленников».

Но вряд ли можно считать плодотворным само противопоставление «актерского» и «режиссерского». Скорее речь должна идти о существенных сдвигах в современном сценическом искусстве, о переменах в самой основе идейно-художественного единства спектакля, то есть в его режиссуре.

В «Современнике» сценические отношения обрели живую реальность. Здесь сердца бились не врозь, горячая кровь {105} бурлила в системе драматических связей, а связи были предельно напряжены: большей жизненной нагрузки, идейного наполнения они уже не могли бы выдержать.

Возникала потребность в иных, более емких средствах театрального сгущения жизни. Проявилось это прежде всего опять же в актерских созданиях. Стройность ансамбля нарушается не только в театральных коллективах, которые в силу исторических причин объединяют актеров разных навыков и школ, но и в «театре единомышленников» — в «Современнике».

Уже в «Вечно живых», первом спектакле театра, рядом с актерами, жившими на сцене точной мерой жизненной достоверности, появлялась театрально гиперболизированная, подчеркнуто гротескная фигура Нюрки-хлеборезки в исполнении Г. Волчек. В одной из последних статей о «Вечно живых» говорится: «В этом месте спектакля зрителя, уже привыкшего к прозрачной плавности актерского изложения, встряхивает, как на ухабе, и он готов объяснить все: Волчек переигрывает. А дело тут в другом. Театр дал актрисе, которая недавно доказала свои режиссерские возможности, самостоятельно срежиссировать свою роль внутри спектакля, построенного по совершенно иным эстетическим законам»[[31]](#footnote-32).

Итак, роль «самостоятельно срежиссирована» актером, да еще по «иным эстетическим законам», чем весь спектакль…

Случай отнюдь не исключительный в практике «Современника».

Явно выбивается из общей стилистики спектакля «Моя старшая сестра» (режиссер Б. Львов-Анохин) Колдунья в исполнении Л. Ивановой, тоже ветерана «Современника». Элементы сгущенной характерности приобретают здесь другой смысл, чем в случае с Нюркой-хлеборезкой, сыгранной Г. Волчек. Они обнаруживают себя как нечто внешнее, постороннее, взятое напрокат. Человек захотел быть красивым, быть «как все», и позаимствовал прическу, «грим» из заграничного фильма, воспользовался примером популярной актрисы. Но явная маска ничего не скрывает. Сквозь нее контрастно проступают черты живого страдания, духовной убогости, растерянности, {106} одиночества этого существа. Бесконечно жалея и мучаясь, актриса беспощадна к своей героине.

В пьесе душа Колдуньи пробудилась от встречи с искусством. Колдунья пришла к Наде Резаевой и помогла той преодолеть отчаяние, найти силы, чтобы продолжать поиск, В спектакле Л. Иванова не хочет окружать сентиментальным ореолом эту ситуацию. Слепота, душевная запущенность, внутренняя несамостоятельность обнаруживается не только в ее страшной маске, но и в том, с каким тупым непониманием, вульгарным смехом зрительницы, воспринимающей искусство как потеху, слушает она монолог Лауры из «Каменного гостя». В отличие от Нюрки-хлеборезки, это не столько сатирический, сколько щемяще-трагический образ. Но и здесь актриса выходит за пределы стилистики спектакля, а отчасти и характера, созданного А. Володиным. Она как бы пересоздает образ, свободно и самостоятельно творя его, доводя эпизодическую, в сущности, фигуру до степени самобытного сценического типа, емкого в своем жизненном содержании. Целостность ансамбля в спектакле несколько страдает. Но это следствие живого творческого процесса, а не просчетов. Актерская инициатива не может ограничиться рамками режиссерской задачи. Значит, возможно изменить и самую систему режиссерского единства.

На совсем других основаниях, чем, скажем, в «Вечно живых» О. Ефремова, возникает художественная целостность спектакля «В день свадьбы», поставленного А. Эфросом на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола. Актеры как бы изнутри взрывают каноническую структуру характеров, создавая относительно автономные образы-типы, подобно тому, как это было с Нюркой — Г. Волчек или Колдуньей — Л. Ивановой. Они уже не укладываются целиком в сюжетные отношения пьесы, в конкретность предлагаемых тут обстоятельств. Речь идет, разумеется, о принципах, а не о результатах, которые не могут не быть различны у каждого из исполнителей. Салов В. Соловьева, Нюра А. Дмитриевой в обобщенности, типичности, самобытности далеко отрываются от остальных персонажей, хотя среди них Василий Л. Круглого, Женя А. Збруева, Майя М. Струновой и другие — перечень можно было бы расширить — достаточно значительные сценические создания. Каждый свободен в выборе красок, приспособлений, индивидуальной пластики. Но эти различные и явно индивидуальные актерские решения не {107} колеблют режиссерского единства спектакля, ибо оно основано на особого типа сценических связях.

Финал второй картины. На переднем плане Нюра — А. Дмитриева. Она растеряна, разбита, оглушена тем, что узнала об отношениях своего жениха Михаила и Клавы, измучена борьбой. Только что прошли напряженные диалоги, которые она вела поочередно с Николаем, Михаилом, Василием, Ритой. На заднем плане идут две старухи, Сергеевна и Петровна. Идут через сцену, слегка сгорбленные, но очень устойчивые, непреклонные в своей устремленности. Слышен тревожный пароходный гудок, он нарастает, превращаясь во все заполняющий гул.

— Почему он так гудит? — кричит Нюра, ни к кому, собственно, не обращаясь.

Одна из старух сразу же отвечает, не останавливаясь, не поворачиваясь к воображаемой реке, как это делают в десятках других театров, не прикладывая руку ко лбу, чтобы лучше увидеть этот предполагаемый пароход, который якобы предупреждает гудком идущую ему наперерез лодку. Старухи продолжают двигаться так же прямо, непреклонно, не поднимая головы.

Это не есть привычный сценический диалог, разработанный со всем возможным правдоподобием, как это было в приведенном выше эпизоде из спектакля «Друзья и годы». Нет тут и внутренней актерской сцепки, пронизывающей спектакли «Современника». Задан вопрос, и на него прозвучал ответ. Но реального общения, тем более его имитации, не предполагается. Есть общение творческое. Каждый существует, действует, произносит слова в соответствии с логикой образа. Старухи день-деньской жарили, парили, готовили еду для свадебного пира, не подозревая о драме, разыгрывающейся в доме, или, может быть, не желая ее замечать, принимать в расчет, — эти старухи олицетворяют какую-то неумолимую силу, неизбежность вечных законов бытия. Жизнь все равно движется дальше, как бы ни складывались при этом человеческие судьбы. Нюра погружена в себя, мучительно стараясь преодолеть открывшуюся ей сложность обстоятельств. Гудок она воспринимает как внутренний гул и едва ли слышит ответ, едва ли понимает его смысл. Персонажи обменялись репликами, но каждый говорил о своем, по-своему. Эпическое спокойствие старух и внутренняя тревога героини образуют драматический контраст. Сама же {108} сюжетная ситуация, то обстоятельство, что в лодке, пересекающей Волгу под носом парохода, плывут Михаил и Василий, торопятся в город, чтобы видеть Клаву, не становится самым важным. Режиссер не акцентирует эту ситуацию, не делает главным драматическим эффектом эпизода.

Человеческие поступки и движения на сцене не укладываются в рамки сценического правдоподобия.

Вот первый выход Жени — А. Збруева. Его разбудили, вытолкнули из сеновала, где он спал. Актер вышел, поднял руки, как бы заслоняясь от солнца. Но это не просто жест человека, который закрывается от слишком яркого света или потягивается, хотя и то и другое здесь есть. Его руки совершают почти что танец. Они как бы рисуют окружающий мир — солнце, небо, деревья. В их движении — избыток молодых сил, радость бытия. Такая пантомима повторяется и в сцене с Олей, когда руки девушки ищут близости, а Женя отстраняется, оттягивает минуту молчаливого объяснения, боясь, что оно произойдет как-то между прочим.

Свой образ действия, своя пластика, связанная так или иначе с внутренней сутью, есть у каждого из персонажей.

У Салова — В. Соловьева непрекращающийся поток мелких, дробных движений. Он словно не может остановиться, успокоиться, сосредоточиться на чем-то одном. В поле его внимания сразу несколько дел, он боится что-нибудь упустить, забыть. Важное и мелкое, повседневные заботы и неожиданные философские прозрения занимают его непрерывно, без всяких переходов и остановок. На сцене он постоянно что-то поправляет, устраивает. То поднимет какую-нибудь бумажку, то отогнет угол половика, то подвинет стул. Стулья стоят у свадебного стола, и одни персонажи их сбивают и роняют, а другие упорно и терпеливо водворяют на свои места.

Внутренние состояния и отношения выражены на сцене активно и далеко не всегда соответствуют мере житейского правдоподобия. Слишком решительно и настойчиво Майя обнимает, прижимает к себе Василия, отстаивая свои права на него. Потом она убегает от него по диагонали сцены, но так, словно привязана невидимой веревкой, и Василий возвращает, притягивает ее обратно. Робкий Михаил наступает на Василия, требует, чтобы он позвал Клаву, оттесняет его на самый край сцены. Нелли «играет» с куклой. Игра состоит в том, что девочка методично выворачивает кукле ноги. {109} Нюра берет у Клавы заветные сиреневые бусы, нравящиеся Михаилу, берет решительно, грубо, бесцеремонно, в ее жесте нет ощущения самой вещи, ее ценности, значимости.

Отобранность, театральная концентрированность движений предельно простых и выразительных сочетается с многозначностью и многоплановостью сценических характеров, не укладывающихся в однолинейные оценки.

Какова, например, Нюра, главная героиня драмы В. Розова?

И. Вишневская пишет о ней: «Вот кто достоин счастья, вот ради кого можно писать стихи, слагать песни, безумствовать, забывать о сне, вот кому можно довериться в жизни. Необыкновенная душевная ясность отличает этого человека; не в пример напряженному, скованному Михаилу Нюра — Дмитриева не знает никаких обессмысливающих догм, ей неведома ложь, которую называют святой, она естественна во всем — в любви, в бурно вспыхивающем стремлении защитить свое счастье и, наконец, в принятии самого страшного для нее, но тем не менее тоже естественного, последнего решения»[[32]](#footnote-33).

Все это, может быть, и верно, но никак не исчерпывает характера, созданного А, Дмитриевой. Таково внутреннее зерно этого человека, глубоко спрятанное, заслоненное множеством противоречивых и не столь уже прекрасных черт. Актриса абсолютно беспощадна к своей героине. В ее Нюре пока преобладает все-таки душевная грубость, негибкость. Она бестактна в своем счастье. Торжествуя победу, она уже готова наставлять других. Она растеряна и эгоистична в момент, когда все рушится, зло и агрессивно отстаивает свои права.

И все же это не значит, что И. Вишневская совсем неточна в своей идеализированной оценке Нюры. В том-то и дело, что характер здесь не поддается однозначному определению. Он сложное и противоречивое целое.

Общность всех этих разнородных сценических созданий возникает из единства подхода к жизни. В каждом из персонажей так или иначе открывается тот же мир противоречий, что и в ситуации главных героев. Каждый в зародыше таит ту же драму, бьется над теми же проблемами. В этом {110} источник режиссерской целостности спектакля при всем различии и многообразии пластических решений, форм, актерских стилей.

С. Михоэлс так определил различие между сферами творческого влияния актера и режиссера:

«Мир актера — в мире его образности, в мире замкнутой человеческой личности… Раскрытие этого замкнутого мира — огромная актерская задача, которой может для актера хватить на века. Но остается еще мир, мир всего спектакля, в котором гармонически звучит образ данного актера. Это идейный образный мир всего спектакля, его дыхание, его аромат. Вот здесь — работа режиссера»[[33]](#footnote-34).

Разумеется, это противопоставление относительно. Драматический характер не есть нечто постоянное, всегда равное себе. Он может проявить себя только в структуре действенных отношений пьесы, обнаружить себя лишь в столкновении с другими характерами. Но все-таки именно характерами. Ибо характер представляет неделимую единицу сценического искусства.

Актер как бы закован в образе-роли и взаимодействует, общается с партнером, со зрителем через созданный им характер, лишь путем свойственных природе этого характера приспособлений. Однако способ создания сценических характеров, их жизненная содержательность и соответственно сам тип аналогии между личностью актера и духовным миром персонажа меняются. Вплоть до того, что эта аналогия может быть обнажена, открыта, ничуть не вопреки природе сценического реализма. Не предпосылки ли это особой творческой системы режиссерского единства спектакля?

На сцене «Современника» актеры живут и действуют, естественно, отделенные от зрительного зала условной «четвертой стеной», обращаясь к зрителю в ходе действия не прямо, а лишь косвенно, изнутри характеров. Однако эта «стена» между залом и сценой становится как будто особенно прозрачной и проницаемой. В зале и на сцене устанавливается одно и то же атмосферное давление, временами грань между театральным действием и жизнью, между актерами {111} и зрителями словно бы совсем исчезает. Это почт ощутимо в кульминациях, в выразительных сценических точках спектаклей О. Ефремова.

В спектакле «Продолжение легенды» завершающий выход актеров включен в действие. Участники спектакля идут снизу из оркестра, поднимаются по лестнице, один за другим, со сравнительно большими интервалами. Похоже, что их очень много, что сами строители гигантской электростанции в своих рабочих костюмах выходят на сцену. А когда они останавливаются — это уже актеры. Актеры, но точно такие же, как те молодые рабочие, которых представляли живущие той же полной и трудной жизнью современные ребята.

Вот завершающий аккорд спектакля «Два цвета». Обычно эта массовая сцена получалась в театрах чисто описательной. Хулиганы убили Шурика Горяева. Они спасаются бегством. Мечутся по сцене, бегут то в одну сторону, то в другую, разбивают фонарь, прячутся. Милиционеры гонятся за преступниками. Начинают сбегаться люди, они собираются у тела Шурика, В спектакле «Современника» нет подобной иллюстративно-событийной разработки финала. Возможно, что все эти действия или их элементы совершаются и здесь. Но они не расчленены. На сцене множество народу, по-видимому, все актеры, которые заняты в спектакле или находятся в театре. Без грима, в своих костюмах. Создается картина всеобщей сумятицы, беспокойства. Продолжается она лишь мгновение — и вдруг все на сцене останавливается, замирает-Возникает неподвижная, немая скульптурная композиция горя и гнева. В мертвую паузу врывается страшный, нечеловеческий, рвущий душу крик Кати. Это почти запрещенный на сцене прием. Крик предельно натурален, без всякой театральной сглаженности, художественной «облагороженности». И сразу же, пока зритель не успел понять, кто и где закричал, в зале или на сцене, актеры поворачиваются лицом к рампе, начинают публицистический финал.

Коллектив участников спектакля органически, таким образом, входил в прямое соприкосновение со зрителем. Опорой для этого послужила особым образом построенная массовая сцена.

В группировке театральной толпы режиссер, казалось бы, более всего свободен и самостоятелен. Однако и здесь он не может вырваться из круга сценических связей и отношений, присущих данной сценической системе.

{112} Режиссер театра домхатовских времен именно в работе над «народными сценами» мог чувствовать себя относительно независимым, статистами-то он распоряжался безраздельно. Сдвиги в режиссуре Малого театра конца девятнадцатого — начала двадцатого века дали себя знать именно в повышении культуры массовых сцен. Но и тут господствовали традиционные приемы и «секреты». В конечном счете толпа играла подчиненную, служебную роль, на ее фоне должны были наиболее выгодно и эффектно выступить основные герои.

Художественный театр дал совсем иную трактовку «народной сцены». От этнографической, национальной, социальной типажности толпы он шел к разработке индивидуальных характеров, придавая каждому, даже десятистепенному участнику сцены некую биографию, жизненную судьбу, до мелочей обоснованную линию поведения. Только в первом акте поставленного В. И. Немировичем-Данченко «Юлия Цезаря» полтораста персонажей получили свои характеристики. По замыслу постановщика, создавался многоликий и цельный образ римской толпы, являющейся средой политических схваток, — то есть одним из действующих лиц спектакля.

Открытия К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко на многие десятилетия вперед определили режиссуру «народных сцен». Менялись место и роль коллективного героя в драме. Толпа превращалась на сцене в революционный народ, классово дифференцированную массу, обретала лирическую трактовку, выдвигалась в качестве главного, центрального действующего лица. Менялись приемы характеристики. Но исходные режиссерские принципы оставались незыблемы. Графическая или живописная организация групп. Обобщающая социальная характеристика, возникающая из конкретных действий каждого участника. Фрагментарная трактовка выдвинутых на сцену фигур, позволяющая создавать иллюзию огромных масс людей, участвующих в событиях. В спектакле МХАТа «Бронепоезд 14-69», поставленном К. С. Станиславским, митинг разворачивался на колокольне, возвышающейся над невидимой зрителю массой дальневосточных партизан.

К сожалению, не часто встречаешься сейчас в театре с подлинно творческим решением массовых сцен. И здесь отложились свои типовые приемы. Нарочито поставленные бои с придуманными комбинациями и эффектными падениями в «Ромео и Джульетте» или «Сирано де Бержераке»… {113} Смехотворные в своей театральной напыщенности, церемонно вышагивающие по заранее заданному режиссером рисунку гранды в «Дон Карлосе»… Добросовестно подобранная, искусно сгруппированная живописно-скульптурная толпа в спектаклях о современности. Выведенный режиссером на сцену и действующий в соответствии с продуманной партитурой вспомогательный состав, даже усиленный актерами, воспринимается сегодня как наименее одухотворенный элемент спектакля. Искусственно подогретые темпераменты, наигранные страсти массовки не вяжутся с все более конкретной в своей подлинности игрой актера. Режиссер единовластно формирует народную сцену, управляет групповыми переходами, но ему редко удается вдохнуть жизнь в эту инертную массу.

Финальная сцена спектакля «Два цвета» в «Современнике» обнаруживала новые принципы режиссуры. Они дают возможность расковать внутренние ресурсы актеров, по-иному раскрывают диалектику коллективного и индивидуального в образе массы на сцене. Открытия эти получили свое продолжение в нашем театре.

Заключительная картина спектакля «В день свадьбы», поставленного А. Эфросом на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола… Гости собираются на свадьбу. Ждут молодых из загса. Сцена заполнена народом. Однако, вопреки ожиданию, участники «массовки» не получают типажных характеристик, не делятся на социально-бытовые группы. Нельзя сказать, что вот это пожилой рабочий, несущий начало народной мудрости, это представитель общественных организаций, а это кумушка-сплетница, пришедшая на свадьбу посудачить, позлорадствовать, набраться новостей. Нет, это просто актеры, актеры театра, вышедшие на сцену без грима, в повседневных костюмах.

Почему бы им не изображать гостей? Чем они отличаются от тех людей, которые могли прийти на свадьбу в дом Салова? Они не образуют живописных и композиционно расчлененных групп. У них нет партитуры «целесообразных» в бытовом смысле действований. Актеры переступают с ноги на ногу, топчутся на месте, делают небольшие переходы в несколько шагов. Создается впечатление беспокойной, нетерпеливо ожидающей массы. Из нее вырываются отдельные реплики. Очень разные. Сочувственные, насмешливые, злые, равнодушные. Возникают споры, сталкиваются мнения. Но {114} кто именно произносит те или иные слова, не так уж важно. Важно же, что это многообразная, противоречивая, но коллективно действующая сила драмы. Не массовидный фон, живой антураж, сценическая среда для главных персонажей, но хоровое, народное начало в спектакле. Присутствие этого хора на сцене, его оценка придает происходящему значение события, общественного действия. Свадьба, домашний праздник воспринимается как важнейший момент объединения двух людей, двух сердец, двух душ в союз, требующий высокой правды и чистоты. Решается вопрос о человеческой судьбе, счастье, жизни.

Так рядом с актерским образом появляется еще коллективный образ, хор, с которым исполнитель роли внутренне связан.

В «Современнике» актер обнаруживал свое «я», «отстраняясь» от героя только в определенных, обычно финальных точках действия. Очевиднее всех раздвоенность бытия на сцене актера-человека и актера-роли выступала в спектакле «Четвертый». Но там театр столкнулся с не совсем привычной для него драматургией. Пьеса эта — развернутый в драматическое действие внутренний монолог героя, его спор с самим собой. Последовательность происходящего определяется логикой мысли человека, вспоминающего и мучительно решающего свой вопрос, а не реальной связью событий. Декоративная конструкция, не несущая никакого изобразительного начала, остается постоянной. Меняются места действия, меняются взаимоотношения между персонажами. Реальная ситуация, в какой мы находим героя. Внутренний спор «Четвертого» с самим собой, превращающийся на сцене в напряженный диалог с погибшими во время войны друзьями, тремя членами экипажа самолета, на котором он летал в годы войны. И картины конкретных событий прошлого, воскрешенные его памятью. Вот три основных плана действия, В каждом из них свой внутренний темп. Переключение из одной плоскости отношений в другую свершается на наших глазах. Актер выходит на сцену как бы вне образа, наполненный мыслями, связанными с происходящим, но без «маски» одного из участников драмы. В нужный момент он сразу включается в линию отношений лиц на сцене. И так же мгновенно из них выходит, когда персонаж выпадает из круга размышлений героя. При этом все переходы основаны на чисто внутренних переключениях из одних предлагаемых обстоятельств {115} в другие, почти без всяких внешних приспособлений, актерских красок, элементов характерности.

Актер словно приоткрывает свое лицо, обнаруживает себя как участник молодой группы художников, которые средствами сценического искусства сейчас, здесь, в контакте со зрителями ищут ответ на важный, волнующий всех вопрос.

Между тем родился театр, где принцип коллективного субъекта действия определяет саму природу спектаклей, их режиссерскую концепцию. Это Московский театр драмы и комедии на Таганке.

В каждом спектакле Ю. Любимова существует особый сценический образ — выразитель коллективного начала игры. По аналогии с античным театром, его вернее всего было бы назвать «хор». Это коллективный герой. Коллективный, но не безликий. Творческие и человеческие индивидуальности не стираются в общем сценическом бытии актеров, живущих в спектакле едиными чувствами и порывами, спаянных единым восприятием жизни. Коллективный сценический образ не становится массовидным. У него реальные исторические корни, конкретная жизненная основа.

За плечами актеров — сегодняшняя юность. В хоровом герое открываются общие черты поколения, только вступившего в жизнь. У молодежи позаимствовал театр свои пластические формы, взял песни, ритмы, интонации. Но любимовцы перенесли на сцену не только черты облика, манеру поведения, характерность коллективного быта, возведя их в степень эстетически обобщенных театральных форм. Они ухватили главное: мировосприятие молодого современника. Может быть, чрезмерно слитное, концентрированное, ограниченное в своем аналитическом и историческом подходе к явлениям действительности, оно отличается чуткостью жизненных реакций, синтетически выражает противоречивую сложность среды, высокое чувство человеческого достоинства, ясность, прямоту, бескомпромиссность. Такой предстает молодость в образе коллективного сценического героя спектаклей Ю. Любимова.

Подобный герой впервые появился в «Добром человеке из Сезуана», студенческом спектакле, перенесенном потом на сцену Театра драмы и комедии. Каждый актер, в том числе и те, кто не является выпускником Училища имени Щукина и введен в спектакль позже, существует здесь {116} прежде всего как участник этого хора, того коллектива, который разыгрывает пьесу Брехта в формах некоего уличного, народного театра, с помощью самых примитивных средств и приемов, прямо на мостовой, превращая уличный фонарь в дерево, попавшиеся под руку столы — в полки табачной лавки Шен Те.

Этот актер, скажем, играет в спектакле роль водоноса Ванга. Водоноса в этом уличном театре откровенно представляют, актер не перевоплощается в своего героя. Как и у других действующих лиц, у него своя, условная театральная пластика: несколько характерных движений повторяется в одном рисунке, в одном убыстренном ритме. Вот ему перебили руку, она висит, как плеть, ее приходится класть на колени, перекидывать через плечо. Ванг приспособился и к этому. Цикл движений усложнился, но их характер, их ритм остались прежними. Театральные приспособления и приемы не заслоняют человека, исполняющего роль. Нет, не просто актера А. Эйбоженко. Но сценического персонажа, одного из участников этого уличного спектакля. Во всяком случае, брехтовский водонос актеру близок, понятен и в повседневных заботах, трудах, делах, и в отношении к людям, которые пьют его воду, а его едва замечают. Однако совсем превратиться в своего персонажа он не может. Ему не хватает умения так сгибаться, унижаться.

Он привык смотреть прямо в глаза, с доброй и сочувственной улыбкой, а иногда иронически, поднимаясь над людской суетой, над тщеславием, жадностью, жирным самодовольством. Такой персонаж большого спектакля живет уже не только интересами водоноса Ванга из уличного представления. Вместе с остальными участниками он размышляет над всеми ситуациями пьесы, вместе со своими товарищами, опираясь на изложенную Брехтом притчу, решает важные сегодняшние вопросы, соотнося все с собой, с современностью, обращаясь непосредственно к зрителю, не стесняясь сказать прямо в зал, не от себя, конечно, а как бы от лица этого коллективного героя спектакля: «Купите воду, собаки!»

В таких многоплановых сценических отношениях существуют все персонажи спектакля.

Шен Те — проститутка, продающая себя ради хлеба, не умеющая говорить «нет!». На наших глазах она превращается в своего мнимого двоюродного брата Шуи Та, непреклонного, не знающего жалости, когда дело идет об интересах {117} его сестры. Но и в этом превращении горести Шен Те не исчезают, они всегда с нею. Героиня в образе Шуи Та, аскетически отрекаясь от доброты, человечности, женского обаяния, предстает еще более жалкой, обездоленной, одинокой. Но и этими метаморфозами не исчерпывается у З. Славиной образ доброго человека из Сезуана. Актриса поднимается над миром своей героини, достигает напряженного драматизма переживаний в гневных призывных тирадах, обращенных к залу. Общечеловеческий масштаб — в ее любви к людям, в трагической страсти к любимому, в ее нежности и самоотверженности матери.

Персонажи пьесы, как они предстают в системе условного уличного театра, — только ипостаси живых и конкретных действующих лиц спектакля, а вместе с тем — коллективного хорового образа.

Хор, этот образ молодого поколения, отражающий его облик и мировосприятие, перешел и в новые спектакли театра. В «Антимирах» он — главное лицо, все время на сцене, обрамляет площадку, на которую выходят из его среды актеры со стихами, пантомимой, танцем. Коллективный герой в центре «Десяти дней, которые потрясли мир». Пестрый, стремительный поток театрального действия здесь внутренне связан прежде всего благодаря хору. Именно то, что каждый актер существует в системе коллективных отношений, и дает ему особую внутреннюю творческую свободу, заставляет его быть предельно активным, напряженно жить в драматических связях системы.

Путь, которым идет Ю. Любимов, нельзя представлять в качестве универсального. Он органичен для данного коллектива. И странно было бы навязывать его другим. Тем более что в сценическом методе театра есть своя ограниченность, свои противоречивые моменты.

Пока что театр в каждом спектакле повторяет тот же круг идей, разрабатывает найденное в «Добром человеке из Сезуана». Сильный в слитном, синтетическом восприятии сложности сегодняшней жизни, театр пока еще не подошел к углубленному аналитическому постижению времени.

В спектаклях Ю. Любимова режиссерское единство, художественная цельность складывается по несколько иным принципам, чем, скажем, в «Современнике». Это уже не система взаимодействия характеров, созданных на основе перевоплощения. Человек и в спектаклях Ю. Любимова ни в коем {118} случае не исчезает в своей целостности, но видится одновременно с разных точек зрения, в нескольких сценических ракурсах.

В чем идейный смысл такого подхода к сценическим образам в «Добром человеке из Сезуана»? Трагическое раздвоение, которое наглядно демонстрирует героиня пьесы, происходит в спектакле у каждого, даже самого второстепенного персонажа как неизбежное следствие жизненных противоречий, чего не было в спектакле Р. Сусловича, поставленном на сцене Академического театра драмы имени Пушкина. Таким образом, художественное единство режиссерского решения Ю. Любимова есть прежде всего единство идейно-философского подхода к человеку. При этом актер уже не живет только в «мире замкнутой человеческой личности», лишь гармонируя с другими характерами, но включается в систему многоплановых сценических отношений, активно формирует общий идейный и образный мир спектакля. Он ни в коем случае тем самым не подменяет, не теснит режиссера. Напротив, именно такое сложное единство требует направляющей творческой режиссуры. Спектакль формируется как система относительно свободная в своих сопоставлениях, переходах, ассоциативных и метафорических связях, подвижная и текучая. Он не может складываться стихийно, сам собой, как сумма вольных актерских решений.

Режиссура современного советского театра неоднородна. Активные творческие поиски уживаются на нашей сцене с ремесленным стандартом.

Еще десятки и сотни спектаклей создаются по такому рецепту: общий фон по-бытовому достоверной жизни на сцене; более или менее внятное чтение текста, с должными интонационными курсивами, с особой подачей ударных реплик; живописная «поставленность» массовых сцен. И помимо всего, лишь вплетаясь в поток идущего на сцене изображения жизни, — пунктирная линия режиссерских акцентов. Эти акценты намекают на внутренние мотивы поступков действующих лиц, обозначают эмоциональную реакцию персонажей, подводят зрителя к заранее готовым выводам.

Но очевидно, что сегодня творческий язык режиссера уже не может ограничиться одними акцентами. Недаром в ряде случаев объективный идейно-художественный смысл спектакля, {119} то есть его режиссура, формируется, как это ни парадоксально, по почину актера.

Художественное равновесие подвижно и взрывчато. Актер, который настраивает свои чувства по драматическим тонам жизни, может оказаться в сценическом одиночестве, если режиссерское построение спектакля шаблонно. Театр «Современник» довел сценические взаимосвязи до высшей степени жизненной подлинности. Однако мера театральной концентрации жизни оказалась далеко не исчерпанной. Границы сценического характера расширяются. Он обретает относительную автономность. Становится многоликим, когда связь между исполнителем и миром персонажа обнажается. Подлинно творческая режиссура подчиняет себе новые формы общения и взаимодействия характеров на сцене, делает их доминантой художественного единства спектакля. Так рождаются новые режиссерские концепции — Г. Товстоногова, О. Ефремова, А. Эфроса, Ю. Любимова. Это живые системы, движущиеся единства. Им несвойственны стилистическая закругленность, монументальная устойчивость.

Режиссерские концепции многообразны. Однако в разных поворотах, под разными углами зрения раскрывается общий комплекс идей, владеющих сегодня советскими художниками. Процесс художественного освоения жизни един. Без открытий, сделанных «Современником», невозможны были бы режиссерские находки А. Эфроса и Ю. Любимова. Конечно, не один «Современник», так сказать, взрыхлял почву. Принцип коллективного, хорового героя лег, например, в основу спектакля «Такая любовь», поставленного Р. Быковым на сцене молодежного самодеятельного театра Московского университета. Этот спектакль не может быть забыт, когда мы говорим о режиссуре Ю. Любимова.

Общие творческие тенденции обнаруживают себя самым разным и неожиданным образом. Особенности режиссуры «Горя от ума» в Большом драматическом театре имени М. Горького как раз в том, что Г. Товстоногов не искал универсального приема, бросил в бой все средства театра, потребовал от каждого исполнителя полной меры творчества, не смущаясь тем, что не у всех эта мера равноценна. Режиссер использовал относительную неоднородность коллектива. Различные принципы актерской игры, сталкиваясь, образовали особый и в данном случае уместный эстетический эффект. Юрский — Чацкий противостоит Фамусову не только {120} в драматургическом конфликте, но и самими принципами актерского существования в роли. В следующем спектакле, в «Трех сестрах», Г. Товстоногов уже иначе строит сценические отношения, всю просторную режиссерскую концепцию спектакля.

Стремясь проникнуть в сложность драматических противоречий жизни, угнаться за стремительным бегом времени, театр требует от актера во много раз усилить напряженность сценической жизни. Сегодня актер должен не только органически жить на открытой плоскости сцены, на условной площадке, вне реальной, бытовой обстановки, но и, что гораздо труднее, сразу же, без разгона, на глазах зрителей переключаться из одних предлагаемых обстоятельств в другие. Актер готов отобрать у режиссера многие из его обязанностей. На сцену выходит человек, не нуждающийся в опеке и натаскивании.

Отсюда особенности и режиссерских исканий. Прокладывая идейную линию спектакля, формируя его образное, стилистическое, жанровое решение, режиссер должен подчинить своей индивидуальной творческой воле многоплановое сценическое действие, где счет эмоциональных посылов ведется на сотые доли минуты. Режиссер должен пропустить через свою душу всю многостепенную связь драматических отношений на сцене. Иначе зритель не воспримет спектакль как живое художественное единство. Складывается новая система целостности спектакля. Здесь недостаточно подвести все образы под один стилистический знаменатель. Художественное единство возникает как результат общности исканий коллектива и вместе с тем максимальной творческой активности каждого из его членов.

# **{****121}** М. ЛюбомудровУроки брехтовских спектаклей

Влияние Брехта на мировую театральную культуру не ослабевает. Его драматургия обошла сцены всего цивилизованного мира и продолжает оставаться в авангарде театрального движения. Сегодняшний опыт советского театра подтверждает это.

Впервые на русской сцене Брехт появился на рубеже двадцатых — тридцатых годов: Таиров поставил в Камерном театре «Трехгрошовую оперу» (1930). Позднее, вплоть до конца пятидесятых, пьесы Брехта не проникали на нашу сцену. Существовало предубежденное, невежественное отношение к драматургу, его теория «эпического театра» слыла порочной.

{122} Объектом сценических экспериментов брехтовские пьесы стали во второй половине пятидесятых годов. Их популяризации содействовал, конечно, «Берлинер ансамбль», показавший нам на гастролях 1957 года Брехта-драматурга из первых рук. Начиная со следующего года его пьесы ставятся у нас все чаще. Десятки премьер показаны за последние годы. Сегодня с Брехтом знакомы зрители не только столицы, но и Ленинграда, Владивостока, Риги, Новосибирска, Хабаровска, Таллинна, Тбилиси, Тарту, Липецка и других городов.

Далеко не всегда попытки ставить Брехта оканчивались успехом. Рост количества постановок еще не означал качественных накоплений, подлинно художественных открытий. Обнаружились трудности. Преодолеть их до конца удалось не всем театрам. Выяснилось, что в поисках ключа к брехтовским пьесам особенно много значит проблема режиссуры.

Поэтика немецкого драматурга предъявляет свои требования к постановщикам и актерам. Попытки воплощать Брехта в привычных принципах иллюзионистского, жизнепохожего театра всякий раз кончались неудачами, традиционная «четвертая стена» на подмостках наглухо разделяла зал и сцену. Брехт предостерегал актеров от полного перевоплощения. Режиссуру он звал искать неожиданное, парадоксальное: «Нужно приучаться к комплексному видению. Мысли зрителя о ходе действия, пожалуй, даже важнее, чем мысли по ходу действия… Что касается подачи материала, то зрителя не нужно заставлять “вживаться” в него»[[34]](#footnote-35).

Овладеть брехтовским способом видеть и изображать мир, разгадать тайны «эффекта очуждения», вспомнить приемы синтетического театра, проникнуть в лирическую стихию зонгов — эти и другие задачи вставали перед режиссерами и требовали глубокого решения. Брехт взывал к художественной инициативе, к поискам новых дорог в искусстве, и в походе за брехтовскую драматургию наибольших успехов достигли те, кто шел «напролом». Нелегко было опрокидывать привычные взгляды, мучительно трудно давался творческий эксперимент, но создатели и участники спектаклей «Карьера Артуро Уи» в Ленинградском Большом драматическом {123} театре и «Добрый человек из Сезуана» в Московском театре на Таганке знают, что сегодня по ним равняется советский театр, продолжающий напряженные поиски.

Брехт — один из виднейших реформаторов театра двадцатого века. Гигантские социальные процессы, революционные перевороты, невиданные темпы общественного развития приковали к себе взоры художников, потребовали новой эстетической меры. Раздвинулись границы человеческого видения, принимающего глобальный характер. Искусство стремится бросить целостный взгляд на действительность, понять реальное место человека в ходе истории. На этой почве возродилась тенденция к многозначной образности в искусстве, к подчеркнутой условности. На этой почве возникла и сегодняшняя традиция иносказательного театра, с его емкими, содержательными метафорами и аллегориями, интеллектуальной насыщенностью и нравственной беспощадностью. Брехтовские пьесы-притчи — образцы нового искусства; их зритель чувствует, что «он не только сидит в театре, но и живет во вселенной» (т. 5/2, стр. 455).

Новаторскую природу брехтовских опытов высоко оценил Луначарский еще в пору, когда молодой Брехт только начинал свою деятельность. В 1928 году в Берлине, посмотрев «Трехгрошовую оперу» в маленьком театре на Шиффбауэрдамм, Луначарский обратился к ее участникам со словами, ставшими пророческими: «Если это содружество театра с Брехтом сохранится, я предсказываю вашему театру большое будущее. Уже и теперь ваш театр можно назвать одним из интереснейших молодых театров в Западной Европе»[[35]](#footnote-36).

Брехта привлекают конфликты политического и философского размаха: война и мир, насилие и справедливость, расовый фанатизм, тирания и гуманизм. Гражданский пафос, глубина диалектики — главное в творчестве драматурга. Мысль клокочет в образах и ситуациях его пьес, требующих ораторских интонаций, сценических контрастов, стиля площадного театра. Бури и ветры революций, разбудив в Брехте художника, гнали паруса его творческой фантазии, шлифовали его взгляд на мир, расчищали перед ним новые эстетические горизонты.

{124} Новаторство Брехта, драматурга и теоретика, в том и заключалось, что он ощутил богатейшие перспективы открыто публицистического театра, с его смелой условностью и широтой жизненного охвата. Наряду с театром утонченно-психологическим, исследующим среду и быт, индивидуальные оттенки характеров, тонкости настроений, возникла необходимость в театре площадного митинга. Языком суровых символов такой театр-трибун пробуждал бы в зрителе гражданина, взывал к разуму, подымал к действию, утверждал неотложность революционных перемен. Брехт стремился к реализму новых масштабов — к искусству открытой политической тенденции, к искусству прямого социального воздействия. Словом, Брехт во многом шел тем же путем, что и советский театральный авангард двадцатых годов.

Эстетическую природу и истоки нового направления поясняет характеристика Луначарского: «Революция есть явление, создающее необыкновенно широкую общественную атмосферу. Революции противно все, что мельчит, ей нужны вещи не микроскопические, а телескопические. Она не переносит эстетического рукоделия, она брезгливо отворачивается от психологического копания в настроениях и настроеньицах. Картины, которых она ждет, должны быть монументальны. Монументальный реализм…»[[36]](#footnote-37) Так писал Луначарский в 1926 году, касаясь творческих поисков Мейерхольда.

Для нас актуален вопрос о связях советского театра и художественной практики революционного немецкого драматурга. Нередко сегодняшние наши театральные деятели объясняют трудности в подходе к брехтовской стилистике ссылкой на то, будто она чужда русской театральной школе. Но при этом подчас допускают передержки — своеобразие русской школы ограничивают канонами психологической драмы и театра девятнадцатого века, словно забывая, что творчество Мейерхольда, Маяковского, Вахтангова возникло и утвердилось в России на той же национальной почве, только вспаханной революцией.

Театральные системы этих советских художников в известной мере подготовили систему Брехта. «Опыты левого театра в Германии, включая Пискатора и Брехта, — пишет исследователь {125} Брехта, — проходили под знаком влияния опытов и достижений всей советской драматургии, театра, кино и литературы. В брехтовских спектаклях были известные моменты, которые могли вызвать ассоциации с Вахтанговым, Мейерхольдом и Таировым»[[37]](#footnote-38). Ощутимы связи Брехта с тенденциями, характерными для рабочего театра, профессиональных и самодеятельных агитпропгрупп. Теорию «эпического театра» многое роднит с программой советских трамов, с деятельностью живых газет и синеблузников. Трамовцы стремились ставить спектакль как «диалектическое рассуждение» — диалектика стала душой брехтовской эстетики. Трамовский актер играл не образ, а отношение к нему, и Брехт считал необходимым играть «с отношением», «показывать» изображаемый персонаж, но отнюдь не «жить в образе».

Установить многообразные связи творчества Брехта с традициями советской театральной культуры важно не только для истории вопроса. Сегодня это особенно необходимо практикам нашего театра. Они нередко еще блуждают в потемках, не зная, из какого источника черпать, на что опираться в поисках сценического стиля брехтовской драмы — такой обманчиво простой и в то же время непривычной.

Но теперь давняя, революцией взращенная театральная традиция возрождается вновь. Она не только получила права гражданства — она одерживает большие победы. Обогащенная сегодняшними идеями, она заявляет о себе в лучших брехтовских спектаклях советской сцены. Знакомство, возникшее тридцать пять лет назад на сцене Камерного театра, ныне перерастает в творческую дружбу.

Брехт привлек внимание значительной группы советских режиссеров: его пьесы ставили В. Пансо и Р. Суслович, В. Галицкий и Ю. Любимов, Д. Карасик и П. Петерсон, М. Туманишвили и В. Дудин, М. Штраух и С. Туманов, К. Чернядев и А. Эфрос, а с ними и многие другие художники, разные, непохожие. Всякий поверял брехтовскую драматургию мерой собственных творческих пристрастий, иногда доверяясь автору, подчас переиначивая его, а случалось, и забывая о нем… Ответствен и полон риска был период первых подступов, первых проб брехтовской театральности, но важен был любой опыт. Каждый спектакль содержал поучительные уроки, даже просчеты оказывались в известном смысле {126} плодотворными: они корректировали направление последующих поисков.

Почин сделали театры Прибалтики: в Таллинне вышли на сцену герои «Господина Пунтилы и его слуги Матти» (Театр драмы имени Кингисеппа, режиссер В. Пансо, 1957), в Риге — «Доброго человека из Сезуана» (Художественный театр имени Райниса, режиссер П. Петерсон, 1958), позднее в Тарту поставили «Жизнь Галилея». Инициативу поддержали москвичи («Сны Симоны Машар» в Театре имени Ермоловой, режиссер А. Эфрос, 1959; «Мамаша Кураж и ее дети» в Театре имени Маяковского, режиссер М. Штраух, 1960), за ними в 1962 году — ленинградцы («Добрый человек…» в Театре драмы имени Пушкина, режиссер Р. Суслович), Тогда же впервые были опубликованы некоторые теоретические работы Брехта.

Появились первые находки и потери. Какие же трудности заставляли театры спотыкаться наиболее часто? Пожалуй, особенно важно было ощутить меру индивидуализации и типизации, соответствующую брехтовскому стилю, где единичное подчинено общему.

В рижской постановке «Доброго человека…» режиссер П. Петерсон избегал бытовой детализации, лаконично оформил действие художник П. Шенхоф, применив портативные ширмы, и это помогало выявить прежде всего философскую суть пьесы, акцентировать не психологический, а публицистический ее аспект. Но масштаб обобщений сужался, как только театр прибавлял спектаклю «достоверности»: например, в сцене на фабрике натуралистически показанный производственный процесс отвлекал зрителя от содержания брехтовского зонга.

Нечто подобное происходило и в «Мамаше Кураж…», поставленной М. Штраухом. По счету психологического театра спектакль можно было бы занести в актив. Но брехтовская условность ускользнула от режиссера. Акцентируя антивоенную тему, М. Штраух склонялся к приемам исторической хроники, подробно воспроизводил эпоху Тридцатилетней войны, расцвечивал жанровые эпизоды. Поиски житейской точности, психологической конкретности отвлекли театр от глубинной проблематики пьесы.

В спектакле раскрывалась трагедия мамаши Кураж (Ю. Глизер) и ее бесславное поражение, но не было «краха преступного здравого человеческого смысла» (Брехт), не {127} обобщалась мысль о страшных последствиях компромисса. Картины ужасов войны заслонили памфлетную публицистику пьесы; этому содействовали и купюры: выпал едва ли не центральный по смыслу зонг — «Песня о великой капитуляции». События, прикрепленные к слишком уж определенному месту и времени, отодвинулись от зрителей.

Правдоподобие такого рода несовместимо с принципами драматурга. Брехт хотел, чтобы «театр стал полем деятельности философов». В своем теоретическом трактате «Органон» он предостерегает режиссеров против ошибочной мысли, будто «степенью схожести изображения с изображаемым» можно достичь «уровня реализма». Но именно эта ошибка на первых порах оказалась наиболее распространена, обнаруживалась во многих спектаклях, хотя и не в одинаковой мере. Слишком буквально, однозначно понимали там брехтовскую среду и характеры, и, как естественное следствие, игнорировали публицистическую стихию; зонги легко выпадали из «сквозного действия», толкуемого по старинке.

Показателен в этом смысле спектакль «Господин Пунтила и его слуга Матти» режиссера В. Галицкого. Парадокс о раздвоении человека, его социальных инстинктов, его души, изуродованной несправедливой системой, превратился в забавные жанровые сцены из жизни финского поместья. Бытовая комедийность заглушала философские сарказмы драматурга. Одетый в широкие клетчатые штаны, артистически игравший все оттенки опьянения, Б. Красильников в роли Пунтилы своими повадками напоминал Расплюева. Режиссер пользовался любым поводом, чтобы ввести лишний комедийный штрих: Пунтила наизнанку надевал плащ, жирным курсивом выделялись реплики вроде: «Пунтиле всего надо побольше, одну девочку он может и не заметить…» Появлявшиеся на сцене крестьяне-работники (Рыжий, Тощий, Низенький) по облику и колориту вполне сошли бы за мужиков из мхатовских «Плодов просвещения». Текст пьесы перебивали психологические паузы. Спектакль относился к системе иллюзионистского театра, чуждой Брехту. Постановщик на бытовой манер «оправдывал» брехтовские контрасты и намеренные несоответствия. Поучительная иносказательность исчезла.

Подобное, видимо, происходит еще и от того, что иногда театральную систему Брехта рассматривают как развитие системы Станиславского. Нет нужды закрывать глаза на существенные различия между двумя системами. Разные {128} взгляды на проблему перевоплощения, разная трактовка сценической среды, вопроса о так называемой «четвертой стене» и т. д. обозначают разную природу условности в показе жизни.

Между тем современная критика не всегда отмечает эту разницу. Например, С. Цимбал защищает мысль о том, что «своеобразие и новизна современного театра, в том числе и собственно брехтовского театра, оплодотворены и вызваны к жизни открытиями Станиславского»[[38]](#footnote-39). Такая трактовка нивелирует особенности разных театральных течений.

Новизну в искусстве всегда порождают перемены в самой жизни, потребности ее развития; об этом, применительно к Брехту, уже говорилось в начале статьи. И неправомерно видеть в разнохаректерности сегодняшних постановок брехтовских пьес лишь черту многообразия. Различия в спектаклях «Кавказский меловой круг», «Добрый человек из Сезуана», «Пунтила и его слуга Матти» — не только стилевого порядка. В них разный взгляд на природу творчества Брехта, и смазывать эту разницу — значит запутывать театры в их поисках. Глубоко оправдана мысль А. Аникста: «Брехт явился серьезным испытанием для нашего театра, так как его драматургия написана для иной театральной системы, чем та, которая господствовала у нас»[[39]](#footnote-40).

«Четвертая стена» довольно плотно прикрывала от зрителей емкий смысл «Доброго человека…» в спектакле Ленинградского театра драмы имени Пушкина. Академическому театру было трудно отрешиться от бытовой традиции, и высокий философский полет авторской мысли во многих сценах был низведен до житейской суеты, обернулся плоскими назиданиями. Пьеса Брехта призывает вдуматься в сложную диалектику добра и зла, долга, совести, чувства. Какие силы разлагают, раздваивают человеческую душу, обреченную быть злой, чтобы иногда служить добру и помогать людям? Горький итог пьесы говорит о том, что доброта невозможна в обществе, где «человек эксплуатирует человека». Итог складывается в ходе активных раздумий самих зрителей, которых драматург как бы пригласил к коллективному обсуждению вопроса.

Режиссер Р. Суслович вложил в спектакль много сил, но {129} слишком буквально понял ситуации пьесы (все тот же просчет!). То, что для Брехта было формой, условной оболочкой (выбор среды и эпохи для этого писателя не более чем гротескный прием, помогающий «остранить» действие), для театра стало содержанием. Из спектакля почти исчезли иносказание, метафоричность, гражданская патетика — неотъемлемые элементы брехтовской образности. Притча об относительности многих нравственных понятий заместилась иллюстрациями к нехитрым «разоблачительным» тезисам. Боль и сарказм мыслителя на сцене приутихли, хотя там мастерски играли драму обманутых надежд и растоптанной любви Шен Те (Н. Мамаева).

На сцене изображали худых и оборванных бедняков, их ветхие лачуги, у помойного ведра копошились чахлые дети… Нищим и бездомным противостояли власть имущие: появлялся полицейский (А. Киреев), и под его свирепым взглядом толпа бросалась врассыпную. Полицейский брал взятки — его алчущая рука, получив мзду, захватывала ее, как капкан. Шеренги изможденных рабочих, двигавшихся в такт заунывной мелодии, призывали зрителей убедиться в каторжной тяжести труда на фабрике.

Была в спектакле и попытка сообщить ему некоторый агитационный уклон, политическую тенденцию, в частности в трактовке богов (В. Янцат, К. Адашевский, Г. Соловьев). В модных пальто, с чемоданами и фотоаппаратами, они обликом напоминали иностранных туристов. Непрошеными гостями появлялись они в Сезуане, их вмешательство в жизнь города выглядело несправедливыми притязаниями. Текст ролей был перемонтирован и дополнен юмористическими репликами. Но намерение режиссера не достигло цели: злободневность не поднималась над уровнем балагурства.

И постановочные приемы, и манера игры, обытовленные, не совпадали с брехтовской стилистикой. Побывавший на спектакле Жан Поль Сартр справедливо заметил, что «исполнение актеров оказалось излишне эмоциональным»[[40]](#footnote-41), в ущерб «интеллектуальности», которой требует философская природа «эпического театра».

В драматургии Брехта соединяются два начала: прозаическое, сюжетное (непосредственное развитие фабулы, демонстрация действия) и лирико-философское (выражаемое, {130} например, в зонгах, где прямо формулируется идейная суть пьесы). Причем в большинстве случаев первое подчинено второму. Для Брехта, как уже говорилось, мысли зрителя «о ходе действия» важнее, чем мысли «по ходу действия». И потому так необходима в «эпическом театре» ясно и непосредственно раскрытая позиция самих участников спектакля. Сценическое действие для них — повод для разговора о жизни со зрителями. «Отношение актера к публике должно быть совершенно свободным и непосредственным, — писал Брехт. — Он просто хочет что-то сообщить и представить ей, и позиция просто сообщающего и представляющего должна теперь стать основой всех его действий» (т. 5/2, стр. 123 – 124).

В недооценке этого был один из просчетов Р. Сусловича, Это становится особенно очевидным, когда сравниваешь его спектакль с «Добрым человеком…» в постановке Ю. Любимова. Примерно в то же время, когда пьесу репетировали в Ленинграде, ее готовили и в стенах училища при Театре имени Вахтангова. Успех щукинцев стал, общепризнанным, более того, — сегодня их работу можно считать камертоном брехтовского стиля на советской сцене.

В исходных позициях постановщика коренились предпосылки того замечательного единства с Брехтом, что восторжествовало в спектакле: «Мы просто остановились на пьесе, которая давала возможность выразить те мысли по поводу жизни и — что очень важно — по поводу театра, которые меня и моих учеников волновали»[[41]](#footnote-42).

Любимовский спектакль отличался от многих своих зашнурованных в привычность собратьев. Пьеса Брехта стала не только основой изобретательного представления, но и поводом для исповеди ума и сердца актеров, для горячего и нелицеприятного «диалога» между сценой и залом.

В финале спектакля, как и в прологе, исполнители обращаются к зрителям. Сброшены «маски» персонажей, посуровели лица, строже и пристальней взгляд. Вскинутые в рот-фронтовской клятве руки — как символ высокого служения революции… Уже не действующие лица, а молодые граждане страны требовательно и призывно смотрят в зал. Готовность к борьбе, тревога совести и одновременно вера в крушение «плохого конца» так неукротимы, что не могут {131} остаться без ответа. Спектакль кончается овацией зала: это ответ единомышленников, вместе с актерами присягающих человеческим идеалам.

Следуя за Брехтом, режиссер строит спектакль как притчу. Минимум бытовых деталей и психологических подробностей. Почти отсутствуют признаки эпохи и среды (персонажи — в современных костюмах). Каноны, важные для психологической драмы, здесь законно отвергнуты. Сцена стала ареной диспута, на ней вершится суд над душами, моралью и законами людей. И потому лаконично оформление: скупые черно-белые тона, графическая линеарность декораций (художник Б. Бланк). Их знакоподобная краткость сродни условности шекспировской сцены. Место действия обозначается плакатами: «фабрика», «табак» (табачная лавка) и т. д. В городском парке на сцене лишь одно «дерево», сколоченное из нескольких неказистых планок. Такой аскетизм подстать интеллектуальному пафосу спектакля, его эстетической собранности, стремительному темпо-ритму.

В спектакле накаляется и вскипает гнев против того, что отжило, но продолжает ослеплять человеческий разум. Философско-политической основой спектакля, объединившей его главные мотивы, явился страстный протест против доктринерской идеологии, суть которой выражена в реплике бога-оптимиста: «Неужели нам отказаться от наших правил? Нет, никогда! Признать, что мир должен быть изменен? Никогда!»

С неизменностью правил мира, в котором столько зла, не может согласиться Шен Те, которую актриса З. Славина показывает доброй, доверчивой и вместе с тем мятежной в поисках истины. Гневная непримиримость нарастает в ней внезапными толчками, сила которых заставляет ее часто обращаться в зал. В эти моменты актриса устремляется к рампе. Будто страстный порыв несет ее на крыльях. Отброшена сценическая маска, и уже не персонаж, а актриса-современница оскорблена поруганием человека, свершившимся на сцене, и ищет поддержки в зрительном зале: «Насильник ходит меж вами и выбирает жертвы. А вы говорите: он щадит нас, потому что мы покорны. Что это за город? Что вы за люди? Если городом правят несправедливо, он должен восстать». Для актрисы важен нравственный смысл роли, и потому трансформации уделено минимум внимания — лишь трость, шляпа, очки превращают Шен Те в Шуи Та. Это не два {132} разных характера, а сложные противоречия, разъявшие надвое одну душу, контраст между тем, чем человек хочет стать, и тем, чем он вынужден быть. Излюбленная тема Брехта, который не раз убеждался, что «в трудные времена человечность становится источником опасности для человечных людей».

Направляемые твердой рукой режиссера, актеры в этом спектакле вместе с тем раскрепощены, их гражданским чувствам предоставлен простор. Следуя эстетике Брехта, Любимов не искал тождества актера и персонажа, помогал отчетливее проявиться личной позиции актера по отношению к героям пьесы. Возникала близость сцены и зала, нравственная, насыщенная током гражданских чувств атмосфера, — а в этом Брехт видел цель и смысл своего театрального метода: «Актер не отождествляет себя с персонажем… Толкуя события и характеризуя персонажи, актер выделяет те черты, которые представляют общественный интерес. Так его игра становится коллоквиумом (по поводу общественных условий) с публикой, к которой он обращается» (т. 5/2, стр. 107).

На сцене господствует обнаженно игровая стихия театра. Свобода отношения к образам, открытый показ этого отношения помогают вскрыть их диалектику, сценическая форма обретает емкость.

… В лавку Шен Те бесцеремонно вторгается семья из восьми человек. Звериные, хищные рыла дорвались до чужого куска. В джунглях жизни эти люди вместе с надеждой растеряли совесть и достоинство. Подлой неблагодарностью платят они за гостеприимство. Но вот они же запевают песню «О дыме»: «Теперь я уж знаю, что мудрость никакая голодный желудок наполнить не сможет…» Все убыстряется ритм. Теснее сдвигаются фигуры поющих, загораются глаза, разглаживаются помятые лица — отсвет справедливого гнева ложится на них. За безысходным напевом встают разбитые жизни, растоптанные мечты. Еще миг — и песню сменяет потасовка… В таких контрастах — мысль об одичании людей, лишенных человеческих условий жизни.

Сурово и мятежно звенят брехтовские зонги, в них — взрывчатая сила спектакля, его негодующая душа… Глухой стук ладоней о колени, заунывный мотив передают отупляющий ритм работы в сцене «на фабрике». Шеренга пригнутых спин, серые лица, душный полумрак, взнуздывающие окрики — на этом звуко-изобразительном фоне возникают песни «О восьмом слоне» и «Шагают бараны в ряд». И опять {133} подчеркнутый театром контраст: песни звучат как революционные гимны, они полны высокого пафоса и солидарности — вопреки прямому смыслу заключенных в них слов. Ибо поются с исступленной ненавистью к этому смыслу, с абсолютным неприятием «бараньей» покорности.

Зонги поют не от лица персонажей, а от своего собственного, молодые актеры — сегодняшние московские парни и девчонки, влюбленные в искусство и безраздельно верящие в его гражданскую миссию. Театральная игра одухотворена пафосом свободолюбия.

Любимовцы, взявшие Брехта в союзники без оговорок, извлекли максимум из его боевой публицистики. Возможности брехтовских «лирических отступлений» недооценил постановщик «Доброго человека…» в Ленинградском академическом театре драмы имени Пушкина, а если говорить точнее — деликатно обошел их… Таким же образом поступил и В. Галицкий, ставя спектакль «Господин Пунтила и его слуга Матти». Но его «обход» совершился иным путем. В куплетах кухарки Лайны даны авторские раздумья по поводу действия пьесы и поступков ее героев. Но вместо того чтобы эти мудрые вставки обратить по адресу — прямо в зал, режиссер пробовал их «оправдать» по законам психологического театра, Словно опасаясь, чтобы актриса не вышла из образа, режиссер придумал разные трудовые действия, во время которых служанка как бы невзначай и напевала свои песенки. Лайна (Л. Перфильева), бормоча куплеты себе под нос, мела пол, натирала паркет, возилась с посудой, толкла что-то в ступке. Брехтовская мысль тонула в бытовой суете.

Каковы же закономерности сценической передачи прямой авторской речи в брехтовской системе? Брехту важно, чтобы на подмостках вместе с героями постоянно действовал и поверенный зрителей, их современник, их совесть и разум, своеобразный делегат эпохи, дающий беспристрастную оценку тому, что происходит в спектакле. Постановщик «Кавказского мелового круга» в Московском театре имени Маяковского В. Дудин лишь ненадолго дает ведущим (Е. Лазареву и К. Королькову) проявиться именно в таком смысле. По преимуществу же исполнители увлечены задачей перевоплощения: они играют роли ведущих, показывая их бродячими грузинскими певцами. С избытком живописуется национальный колорит, стилизуются манеры: на сцене в ритме лезгинки подрагивают вертлявые юноши в бурках, с восточной {134} щедростью дарят зал сладкими улыбками и залихватскими песнями… В салонные номера превратил зонги спектакль Московского театра имени Ленинского комсомола «Что тот солдат, что этот» (режиссер М. Туманишвили). Их исполняют как-то робко, возле кулис, и неясно, зачем и кому адресовал режиссер эти меланхолические напевы под грустный гитарный перезвон. Актеры с внутренней неловкостью произносят текст. Совсем отбросить маски персонажей они не решаются. Но сами чувствуют, что их герои не способны вдруг переродиться и произносить жестокие обвинительные слова о человеке, не умеющем говорить «нет».

В спектакле Ю. Любимова «Добрый человек…» театр вершит суд над героями и от своего имени и от имени Брехта, чья умная усмешка обращена к зрителям на протяжении всего действия: справа у портала высвечен портрет писателя. Режиссеру дорого это близкое присутствие «третьего лица», оценивающей авторской позиции. Чтобы усилить ее, театр вывел на сцену музыкантов-ведущих (Б. Хмельницкий, А. Васильев), которых нет в пьесе. Театр не маскирует их под вымышленных персонажей; наоборот — они предстают самими собой. Ведущие ходят без грима, в удобных рабочих блузах, не играют, а выполняют функции «свидетелей», как сказал бы Брехт. Не случайно они появляются из зала — с залом у них заключен негласный союз на все время действия. Их молодые открытые лица, строгие, устремленные на зрителя глаза — живое воплощение авторской совести. Ведущие почти не покидают сцены, их песни то грустным, то негодующим комментарием врываются в действие, а острые музыкальные парафразы подхлестывают его. Ведущие — нравственная опора Шен Те в ее борьбе. Их музыка с готовностью подхватывает страстные исповеднические монологи героини (в них так много мыслей самого автора), сообщает им приподнятость, эмоциональную силу.

Позицию Брехта режиссер сохранил и в трактовке богов (О. Колокольников, В. Климентьев, В. Смехов). Неспокойные ритмы, напряженная атмосфера, порывистая пластика в сценах, где действуют те, кому жизнь не удалась. На другом полюсе спектакля — боги, схоласты и доктринеры. В них нет мистики — это скорее не боги, а современные чиновники. И одеты они в обычные костюмы, и мышление их типично службистское. Они посланы в «командировку», их задача — найти и зарегистрировать доброго человека. Бог-оптимист {135} не расстается с толстым гроссбухом, готовый занести туда искомые сведения. Боги-чиновники предельно заурядны, они по уши утонули в заповедях и предписаниях. Их движения — только в ногу — выдают солдафонство. И демократия у них тоже формальная, чиновничья. Брехтовскую ремарку: «Боги шепчутся, оживленно споря», — театр заменил сценкой голосования: лишь один из богов успевает поднять руку («Кто за, кто против?»), как уже объявляется результат: «единогласно»…

В спектакле боги служат, и казенно-постное настроение не покидает их в недолгие минуты отдыха: вот, усевшись на облаке, боги с хмуро-серьезными лицами стучат костяшками домино. С той же сосредоточенной миной, секунду спустя, они пропоют церковную молитву. Боги терпят лишения, даже побои, они кряхтят от усердия и полны решимости довести до конца свои поиски. Они ужасаются миру, который предстал их глазам: «Повсюду бедствия, низость, измена… и ни одного хорошего человека, который способен был бы продержаться».

Боги пришли в живой мир не с небес, их канцелярия где-то здесь, на земле, но на редкость неуютно чувствуют они себя среди людей. Ибо мир движется, а заповеди божеские до очевидности устарели. Они веригами повисли на человечестве, да и на самих богах, бессильных облегчить свои же печали. Беда богов, — иронизирует театр, — в том, что они обожествили собственные заповеди. Махнув рукой на все, боги провозглашают Шен Те «добрым человеком» и поспешно скрываются. Стремительность бегства рушит последние опоры их авторитета: душеспасительные догматы всевышних терпят крах.

Напрасны были надежды Шен Те, ни с чем осталась и толпа бедняков. На трагической ноте Ю. Любимов обрывает их судьбу: в густеющем мраке сцены трепещет крик боли и отчаяния — Шен Те тщетно взывает о помощи. Ее голос обвиняет, он приговаривает к смерти слепую веру и баранью покорность, объявляет войну смирению и трусости…

Так, поднимаясь от комических несоответствий до трагических высот, смешивая реальность и фантастику, выворачивая наизнанку привычные догмы, развивая и обогащая авторские парадоксы, режиссер открывает нам богатство искусства Брехта. Для этого Любимову пришлось совершить будто бы совсем немногое и вместе с тем нечто трудное, {136} значительное — до конца поверить в Брехта, в его доходчивость, современность его идей, в правоту его эстетики, уходящей корнями в народность ничуть не меньше, чем другие сценические системы.

Но этого мало. Поверив в Брехта, Любимов вспомнил и о его истоках, о родстве и связях «эпического театра» с традицией советской театральной публицистики двадцатых годов. Черпая из этого источника, режиссер восстанавливал связь времен, соединял порванные звенья публицистической традиции. Опыт Мейерхольда, Вахтангова, трамов просматривается в стилистике любимовского спектакля.

Ю. Любимов распознал и еще одну важную особенность брехтовского театра — его особую синтетическую природу. «Братские искусства» много значили для этого драматурга, но роль их он понимал в соответствии с требованиями своей поэтики, покоящейся на законах «эффекта очуждения». Брехт предостерегал от того, чтобы искусства-помощники затерялись в некой гармонии целого: «Все они вместе с искусством актера должны решать общую задачу различными путями, и их взаимодействие заключается в том, что все они взаимно очуждаются» (т. 5/2, стр. 209).

Театр на Таганке свободно пользуется богатой клавиатурой театральности. Многообразны выразительные средства его спектакля: музыка, пантомима, свет, непринужденное общение с залом, острые мизансцены. Но соединены они в сложном контрасте, воздействуют полифонично, не растворяясь. Эту особенность уже отметила Н. Крымова, говоря, например, о музыке спектакля: «Наконец, музыка, ее совсем необычное участие, можно сказать, ее игра в спектакле. Она действительно играла — как равноправное и необходимое действующее лицо»[[42]](#footnote-43). Разве не так же использована музыка и другие «братские искусства» в постановке «Карьеры Артуро Уи» на сцене Большого драматического? Но о ней речь впереди.

Полифония формы соответствует многоплановости сценического содержания. Пласты брехтовской пьесы, как бы взорванные, смешались, и возникли разные темы, оттенки, мысли: о сложности человеческой души, о беспощадной силе {137} любви, о равнодушии и предательстве, о деньгах, которые пропастью отделили богатых от бедных.

Любимов нашел остроумные музыкальные контроверзы героям, подробно разработал интонационно-пластическую партитуру ролей. Режиссер и актеры неиссякаемо находчивы в поисках неожиданного, сочетая несочетаемое, утверждая прием-парадокс, неотъемлемый от брехтовской театральности. Это явственно в воплощении Шен Те, богов, но и не только их.

Пронзительный, издевательский свист сопровождает появление цирюльника Шу Фу (И. Петров), в речах которого переплелись коварство и лесть. Танцующая походка, самодовольная улыбка, вкрадчивые, «токующие» интонации… Прибавьте к этому модный костюм, прическу, галстук-бабочку — и станет понятно, что театр смеется над проходимцем современного покроя. Наповал разит И. Петров своего «героя» в танце-пантомиме «ухаживания». Стелющиеся шажки, прижатая к виску ладонь, из-за которой поигрывают масляные мазки, актерская пластика напоминают повадки наступающего на курицу петуха, в азарте чиркающего по крылу шпорой.

А вот еще один персонаж: белоснежная рубашка, черная отутюженная пара, изящный галстук с серебряными полосками, но над этой элегантностью — тупая зверская рожа с гитлеровским начесом на лбу. Это полицейский, которого играет Б. Голдаев.

Стоят рядом респектабельная домовладелица Ми Тци (И. Ульянова) и уличная проститутка Шен Те. Контрасту между ними театр придает парадоксальный оттенок. Глядя на Шен Те, зритель невольно спрашивает себя: неужели эту тонкую, с чистым бледным лицом и гордыми глазами девушку можно назвать жрицей уличной любви? Кто же тогда рядом стоящая Ми Тци — вульгарно накрашенная блондинка с похотливой улыбочкой и нахально выпяченным бюстом? Режиссер заставлял всмотреться пристальнее, требовал оценки причин и обстоятельств, заостряя в привычном неожиданное.

Едва ли не каждая сцена в спектакле Любимова являет пример такой наглядной диалектики. Если бы это были лишь отдельные эпизоды, легко было бы упрекнуть спектакль в их необязательности. Но в спектакле действует система диалектики, которая стала душой режиссерского метода, пронизала {138} все сценическое видение постановщика. Она не разрушает образ, не разрывает его на противоборствующие элементы, как могло бы показаться, но придает ему цельность. Любимов здесь опять-таки солидарен с Брехтом, утверждавшим, что «единство образа достигается именно тогда, когда его отдельные свойства изображают в их противоречии» (т. 5/2, стр. 197).

Такое диалектическое единство достигается с помощью «эффекта очуждения» (или «остранения», как настаивают некоторые переводчики). Брехт хотел активно воздействовать на зрителя, задеть его воображение и разум, заставить удивиться и вздрогнуть. Суть приема в том, чтобы изобразить привычное, знакомое, примелькавшееся в неожиданном свете, в новом ракурсе, повернуть явление или характер их скрытой, но важной стороной.

Происхождение и познавательный смысл брехтовского эффекта очуждения помогает понять статья доктора физико-математических наук Е. Фейнберга, где говорится о связях человека, науки, искусства: «Парадоксальность — почти обязательная черта каждого действительно крупного открытия… Так называемый здравый смысл, наглядность вырабатывается в нас как обобщение привычного опыта, как автоматически создающаяся сводная картина всех закономерностей мира… Новые представления в науке есть результат расширения этого опыта, результат обнаружения новых фактов, которые могут качественно, принципиально отличаться от бывших привычными. Это и порождает парадоксальность, которая не исчезнет, пока с годами новые факты не станут столь же привычными и повседневными, как были прежние… Особая психологическая трудность наступает тогда, когда внедрение все новых и новых фактов и соответствующих им новых понятий и представлений происходит через интервалы времени, которые недостаточны для психологического приспособления отдельного человека или целого поколения»[[43]](#footnote-44). Наша эпоха, отмеченная такого рода «психологическими трудностями», как раз и вызвала к жизни искусство, которое помогало бы их преодолеть. Творчество Брехта и устремлено к объяснению «загадок» нового мира, раскрывает невидимые законы, сопоставляя парадоксальное, странное с уже ясным и привычным.

{139} «“Обыденное”, — говорит Брехт, — получило элементы, бросающиеся в глаза. И только так могли стать очевидны законы, причины, следствия. Поступки людей следовало показать такими, но в то же время следовало показать, что они могут быть и совсем другими» (т. 5/2, стр. 67 – 68). Драматург заставляет зрителя критически переосмыслить показанную жизнь, увидеть и понять ее противоречия, неустойчивость, подспудную борьбу старого и нового. Эффект очуждения не выдуман Брехтом: как неоднократно подчеркивал писатель, прием этот подсмотрен в самой действительности. Брехт лишь возвел его в принцип и теоретически обосновал. Традиционному необходимо придать неожиданный поворот, сделать привычное бросающимся в глаза. «Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного» (т. 5/2, стр. 113). Примечательно, что сформулированный Брехтом принцип позднее по-своему подтвердился в кибернетике. Один из ее законов гласит, что «наивысший управляющий эффект», то есть максимум воздействия, дает именно «неожиданная информация»[[44]](#footnote-45).

С эффектом очуждения прямо связана стилистика иносказательного, условного театра. Одна ситуация или характер уподобляется другим, причудливо соединяются противоречивые особенности — в их сочетании и открывается новый смысл. Причем все богатство такой «очужденной» условности может раскрыться лишь в изобразительных аналогиях. Эту решающую особенность брехтовского стиля точно определил Б. Зингерман: «Процесс остранения лишь отчасти может осуществиться в слове. Мысль, которая уже представлена необычно в поэтическом тексте, потом, на сцене, должна остраниться еще раз — мы видели это на самых разных примерах. Первоэлемент остранения — метафора… Искусство Брехта метафорично. Что делать — притча требует метафоры. Она придает главной мысли притчи, обычно весьма элементарной, значительность и новизну. Многие из метафор в поэтическом тексте Брехта едва обозначены или отсутствуют вовсе — притча требует метафоры изобразительной»[[45]](#footnote-46).

Не следует полагать, будто принцип очуждения — монополия Брехта. Привычное изображали необычным (хотя и {140} в разной степени) многие художники-новаторы двадцатого столетия — Леонид Андреев и Маяковский, Шоу и Кафка, Чаплин и Пикассо, Вахтангов и Мейерхольд. Незадолго до смерти и Станиславский начинал размышлять о сценическом стиле необычного для него типа. Он писал о необходимости для театра «потрясающей, оглоушивающей, осеняющей неожиданности». И видел ее смысл в том, что «она вырывает почву из-под ног и вдруг подкладывает другую, на которой смотрящий никогда не стоял». Режиссер мечтал об игре, которая «прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте… прекрасна своей смелой нелогичностью. Ритмична аритмичностью, психологична своим отрицанием обычной, общепринятой психологии. Она сильна порывами. Она нарушает все обычные правила, и это-то именно и хорошо, это-то и сильно» (т. 3, стр. 316 – 317). В набросках Станиславского просматриваются параллели поискам Брехта.

Много необычного в спектакле В. Дудина «Кавказский меловой круг». Кажется, нет пределов режиссерской фантазии: неожиданные трюки фейерверком брызжут со сцены. Историю странствий Груше и спасенного ею ребенка театр расцветил оригинальными приемами народной сказки. Движущиеся крепостные башни наступают на беззащитного человека, а с ними ужасные, кровожадные чудовища в рогатых шлемах (латники). На сцене и приметы кавказского быта: звенит бубен, слышны пронзительные звуки зурны; бойкие ритмы лезгинки заставляют то одного, то другого героя чеканить изощренные узоры пляски… Но, кажется, уже ясно, как далеко отошли режиссерские приемы от брехтовского принципа очуждения. В. Дудин «остраняет» действие буквально — вводя странное, в том числе магическое, ирреальное, и спектакль, сверкающий красками самых разнообразных театральных средств, остается у поверхности текста, а зачастую упрощает до однозначности авторские раздумья.

Фантасмагория сказки подчинила себе смысловые контрасты и оттенки. На сцене развертывается затейливый маскарад. Губернатор Георгий (А. Лазарев) и адъютант Гоги (В. Комратов) появляются в неописуемо пестром одеянии с корзинами (!) на головах, у жены губернатора Нателлы (Г. Григорьева) шляпой служит сначала кастрюля, потом дуршлаг… Латники обвешаны сковородками, которые заменяют латы. Какие ассоциации стремился пробудить режиссер, так назойливо демонстрируя различную кухонную утварь? Неужели все {141} это появилось только потому, что героиня пьесы — судомойка?.. У Брехта латники — определенная порода людей, продажных и преступных. В спектакле они предстают нелепыми бутафорскими злодеями. Отдельные сцены развернуты как эстрадные дивертисменты — например, умывание мужа Груше Давида (А. Лазарев), напоминающее клоунаду, или пародийные эффекты в эпизоде с участием крестьянки (С. Немоляева), сначала укрывающей Груше, а потом выдающей ее латникам. Можно подивиться мастерству, с каким актеры играют эти сцены, но что прибавляют они к смыслу сценического действия? Весело пританцовывает плутоватый писарь Аздак (Л. Свердлин). Он чем-то напоминает Ходжу Насреддина. Это еще один вставной номер в пестрой мозаике спектакля.

Во многих сценах пьесы «Кавказский меловой круг», как справедливо пишет Б. Райх, «действительность кажется единством фарса и кровавой драмы»[[46]](#footnote-47). Режиссура Театра имени Маяковского разглядела в ней только фарс, уничтожив тем самым суровую диалектику брехтовской притчи.

В другом московском спектакле — «Что тот солдат, что этот» (постановка М. Туманишвили) вкуса и чувства меры проявлено больше. Здесь нет такой откровенной режиссерской вампуки, меньше эксцентрических выходок, какими грешит «Кавказский меловой круг». Но и здесь создается впечатление, что режиссер озабочен, как бы зритель не заскучал. Приемы очуждения уступили место приемам развлекательным.

Философскую пьесу трактуют как эстрадно-цирковое ревю. Проворные герлс демонстрируют незаурядную физкультурную выправку, сияют прожектора, звучит лихая барабанная дробь, гремят выстрелы, воют сирены. Как в калейдоскопе, мелькают в этом карнавале шуток, трюков, антре эпизоды превращений Гели Гея. Да и сам Гели Гей (Л. Дуров), неунывающий и покладистый рубаха-парень, больше похож на бравого Швейка, нежели на человека, трагически теряющего человеческие черты. Брехтовский стон: «Почему же никто не вмешивается, когда убивают человека!» — тонет в грохоте режиссерских «петард». Тема необратимых разрушений личности, поддавшейся компромиссу, конечно, не может быть раскрыта языком «бравого солдата». Развлекательная {142} эксцентрика сняла иносказательность пьесы, ее сложный нравственный смысл. Спектакль поставлен вопреки брехтовским предостережениям о том, что «эффект очуждения отнюдь не предполагает неестественной игры. Не следует ни в коем случае смешивать его с обыкновенной стилизацией» (т. 5/2, стр. 391). Можно присоединиться к словам Е. Суркова об искаженных толкованиях эффекта. О его природе у Брехта «сказано так определенно и четко, что остается только удивляться упрямству иных наших режиссеров, все снова и снова пытающихся использовать “эффект очуждения” в целях оправдания эстетской “игры в театр” и самой безудержной стилизации… “Эффект очуждения”… ничего не имеет общего ни с мистифицированием аудитории нарочитой странностью художественной трактовки, ни с эстетской игрой в экстравагантную изысканность передачи»[[47]](#footnote-48).

В. Дудин и М. Туманишвили выбрали для постановок произведения, которые раньше на советской сцене не шли. Режиссер Московского драматического театра имени Станиславского С. Туманов, поставивший «Трехгрошовую оперу», как мы знаем, имел предшественника (А. Я. Таиров). Кроме того, несколько лет назад ту же «Трехгрошовую оперу» привозил гостивший у нас театр Эмиля Буриана «Д‑34». Вероятно, это сыграло свою положительную роль. Во всяком случае, спектакль, хотя и неровный, в некоторых важных сценах был верен поэтике Брехта и, в частности, принципу очуждения.

В прологе Уличный певец (С. Ляхницкий) исполнял романс о Мэкхите — главаре шайки бандитов. Вокруг собирались прохожие: нищие, беспризорники, проститутки. Картина, типичная для вечернего Сохо — района лондонских притонов и кабаков. Под убыстряющийся ритм музыки толпа приходила в движение… Но режиссер вдруг саркастической паузой обрывал эту причудливо-романтическую фантасмагорию. «Пошли в буфет», — буднично приглашал кто-то из актеров, легко сбрасывая «маску» персонажа. Так завершался пролог. Театр обнажал пародийную стихию Брехта, помимо всего высмеявшего в «Трехгрошовой опере» псевдоромантические мелодрамы и либретто. Пародийное начало Туманов вынес наружу и в других эпизодах — в озорно исполняемой «свадебной {143} песне для бедняков», в дуэте ревнивиц (Полли — Л. Савченко, Люси — Г. Рыжкова) и т. д.

Пародийность — один из пластов оперы. Труднее было другое: передать в спектакле брехтовскую публицистику, за сюжетными перипетиями и эпатирующими диалогами раскрыть диалектику социальных сил. По авторскому свидетельству, опера «изображает буржуазное общество, а не только люмпен-пролетарские элементы». Прием необычайно характерен для Брехта: и в «Карьере Артуро Уи» гангстерская среда лишь поясняет процесс фашизации.

Театр приближался к брехтовскому стилю во втором и третьем «трехгрошовых финалах», передавая трагический оттенок чувств, гнев и боль за унижение человека. Гражданский смысл, взрывную сатирическую силу получала «песня колониальных солдат» в гротескной передаче В. Анисько (Мэкхит) и Н. Саланта (Браун). Сатанинским эхом отдавались слова человеконенавистнического рефрена:

Если смеркается, а им повстречается
Что-нибудь новое и непривычное:
Раса лиловая или коричневая, —
Они из нее сделают бифштекс. Тартар.

Однако подчас режиссер чрезмерно увлекался зигзагами фабулы, колоритностью самого материала. И буффонность сразу приобретала самодовлеющий характер. Пестрая толпа, развязные проститутки, воровские повадки снующих бандитов, живописные типажи наемных «нищих» — все эти мастерски прорисованные жанровые узоры не очень помогали вскрыть глубинный заряд «Оперы». Спектакль порой превращался в картины лондонского дна и только.

Не все актеры в равной мере сумели соблюсти законы брехтовской дистанции, сохранить градацию, отделяющую образ от исполнителя. Избыток малоговорящих подробностей, чуждая Брехту бытовая манера исказили смысл роли Пичема, «короля нищих» (Е. Леонов). По сцене ковылял кряхтящий и стонущий старик со свечой в дрожащей руке. Актер не вскрыл того «отвратительного» (Брехт), что было сутью подлого торговца нищетой, не нашел приемов, которые вызвали бы более масштабные и точные параллели.

Соседство комического и ужасного, скрытые пружины характера можно было бы раскрыть средствами условными, гротескными, метафорически остраненными, но не обилием {144} житейских оттенков. По-брехтовски играл А, Горбатов роль палача. Изображая этого человека, неторопливо прогуливающегося у виселицы, театр совместил атрибуты палача (веревка, мыло) и черты светски-утонченного джентльмена. Такого именно видения и требовал драматург, когда многозначительно замечал о героях «Оперы», что «подобных можно встретить сколько угодно отнюдь не в преступном мире».

В «Трехгрошовой опере» на сцене Академического театра драмы Латвийской ССР во многом повторились недостатки московского спектакля. Режиссер А. Яунушан увлекся экзотикой быта, использовал ее как повод для сценических экстравагантностей. Театральный орнамент заслонил брехтовскую сатиру. В сцене ареста Мэкхита, например, зрителя ошеломлял «каскад забавных ситуаций и сценических находок. Девицы — в самом соблазнительном неглиже, пористый лист поролона великолепно имитирует пену в ванне, куда опускается одна из актрис. Во всем этом “пиршестве для глаз” тонет самое главное — предательство Дженни и арест Мэкхита»[[48]](#footnote-49).

В «Трехгрошовой опере» на сцене Ленинградского театра имени Ленинского комсомола особенно отчетливо проявились как достоинства, так и недостатки в овладении брехтовским стилем. И потому уроки его более наглядны.

«Опера» развернута в стремительное, изобилующее выдумкой ревю (постановка М. Гершта). Стихия пародии, шутки, аттракциона властвует на сцене. Как будто новый подход к Брехту?.. Однозначная формула не подойдет для оценки этого спектакля. Он противоречив. Но сравнивая «Трехгрошовые оперы», идущие в резных театрах, надо признать, что ленинградцы предприняли более энергичную попытку пробиться к Брехту и кое в чем пошли дальше предшественников. В их постановке между драматургом и зрителем меньше барьеров, и брехтовское искусство иногда доводится до высокой интенсивности.

Первая реплика Пичема (Д. Волосов) «нужно придумать что-то новое» брошена в зал как лозунг. Это и режиссер декларирует свой принцип, желание взвихрить действие россыпью сценических эффектов. Театр сразу раскрывает зрителю {145} условия жанра — актеры не только перевоплощаются в героев, но и представляют. Игровой элемент обнажен.

По команде Ведущего (Е. Агафонов) запрокидывается кверху нависший над сценой «козырек» (стилизованный под городскую мостовую), и начинает свое коловращение повернутый изнанкой мир подлецов, бандитов, проституток — мир брехтовской «Оперы».

Вращаются оба круга сцены, сверкают прожектора, слышна пистолетная пальба. Элементы цирка, эстрады, оперетты используются театром в комедийном аспекте. М. Гершт ищет жанр спектакля на тех же направлениях, что и Камерный театр в свое время. А. Таиров понимал брехтовскую пьесу как «музыкально-сатирическую буффонаду». Силен буффонный, комический элемент и в постановке Гершта.

Безработный Филч (В. Поболь), врываясь на сцену, падает и скользит к рампе на животе. Так нередко появляется коверный на арене цирка. Настоящие ручьи «слез» брызжут из глаз Филча — ему нужно растрогать Пичема, Тоже известный клоунский прием… Балладу «О приятной жизни» Мэкхит (П. Горин) заканчивает на манер современного эстрадного шлягера. А в сцене прощания с Полли (второй акт) актер пародирует ходульные приемы оперных певцов.

Торжествует веселая буффонада и в некоторых массовых эпизодах. Такова карусель нищих в первом акте — изощренно-юмористический парад симулянтов.

Фантазируя на темы Брехта, театр активно вводит пантомиму. Вот в газетах опубликован перечень преступлений Мэки-ножа. Сенсация! Ведь до сих пор все было шито-крыто — Мэки покровительствовал сам шериф. Мчатся охваченные лихорадкой распродажи газетчики. Бегут, кричат, размахивая руками, прохожие. Забыв о службе, воткнулись в газеты полисмены. Бешено мелькает в полумраке рекламный круговорот. Словно преследуя кого-то, галопируют музыкальные ритмы. Апофеоз шумихи, фантасмагория человеческих страстей! И сквозь этот гвалт, мимо орущей, бесноватой толпы, самодовольно усмехаясь, шествует герой сенсации, «неуловимый» Мэкхит. Он бесшабашно прикуривает у одного полицейского, не глядя сует в губы другому окурок… Хлесткая сценическая аппликация рисует контраст между бумажным фейерверком «общественного мнения» и пассивностью властей предержащих. Демагогия и попустительство шагают об руку.

{146} Политическая публицистика вторгается в сцену, предшествующую «параду» нищих. Тоном бывалого политикана Пичем — Волосов держит речь, подбивая толпу к выступлению. Сборище подонков перед помостом, где разглагольствует Пичем, яростно размахивает флагами и транспарантами: «Война», «Долой демократию», «Жратвы», «С позиции силы»… И вот уже, повинуясь призыву, молодчики с древками наперевес ретиво маршируют, скандируя: «Масла, пива, денег, жратвы». Оголтелые выкрики, усиленные динамиком, гулко резонируют в зале, напоминая о недавних неистовствах фашиствующей черни.

Гражданские интонации прорываются в некоторых из зонгов. В балладе «О приятной жизни» П. Горин, как того и требовал Брехт, неожиданно меняет свою «функцию». Не сыгранное, а кровное, от сердца негодование звучит в его куплетах: «Зачем голодным треск пустых речей. Нетрудно быть хвастливым горлопаном… Нет, с крикунами нам не по пути».

Но приведенные пока примеры существуют в спектакле как отдельные моменты; они не выстраиваются в сквозное действие. Спектаклю часто не хватает масштаба сатиры, крупности обобщений. Их место заступают веселая ярмарка шуток, карнавал нищих. Театр предпослал действию отрывок одной из речей Брехта: «На человеческих базарах Запада я видел, как торгуют людьми…» Но драматическая серьезность зачина теряется почти сразу. Брехтовская мысль слабо развита в спектакле, где развлекательность то и дело подминает интеллектуальный, «провокационный» аспект пьесы. Спектакль мчит и подбрасывает на поворотах режиссерской фантазии, которая иногда иронична, но чаще затейлива и за смешным не открывает серьезного. Брехт не считал зазорным развлекать зрителя, но всегда требовал от искусства — развлекая, поучать.

Постановщики стремились оторваться от чрезмерной детализации, искали для среды и героев формы лаконичные и условные. Путь этот, несомненно, плодотворен. Ибо чем выше мера условности, тем вероятнее возможность емких ассоциаций, тем благодатнее почва для расширительного толкования пьесы. Но возрастают и опасности. Театр не уберегся от них. Уводя «Оперу» от быта, режиссура далеко не всюду находит точный современный адрес поворотам действия, зонгам. Снизился публицистический накал брехтовских идей, они приобрели несколько абстрактный характер.

{147} Театр щедро привлек элементы смежных искусств. В отдельных случаях, как уже говорилось, это помогло заострить пародийный смысл «Оперы». Но часто пародийные акценты стушеваны и вместо иронии — буквальное заимствование жанра, компиляция приемов. И тогда трагикомический фарс Брехта оборачивается фривольной опереткой (как уже случилось в постановке Театра имени Станиславского). И брехтовское остранение опять-таки понимается как требование причудливости.

Адресуя упреки театрам, обратившимся к «Трехгрошовой опере», необходимо внести одну весьма важную поправку. Опыт подтверждает, что просчеты режиссеров «Оперы» возникали не на голом месте — для них была почва в самой пьесе. Удивительна сегодняшняя одержимость театров именно «Трехгрошовой оперой», оказавшейся едва ли не самой репертуарной брехтовской пьесой на советской сцене. В то время как в наследии драматурга есть произведения, которые могли бы дать больший простор для театрально-публицистических опытов.

По существу «Опера» была первым и отнюдь не совершенным экспериментом Брехта на новом пути. К тому же драматург подчеркнуто адресовался к буржуазной публике, которую «Опера» должна была, огорашивая, выбивать из плена буржуазного мышления. В «Опере» есть моменты, которые безвозвратно принадлежат вчерашнему дню, воспринимаются теперь как прописные истины. «Мелководье фабулы, — справедливо пишет Б. Райх, — не дает почувствовать всю глубину авторского замысла. Они расходятся друг с другом. Кроме того, намерения автора не простирались дальше желания воспроизвести то, что происходит; причин изображенных событий он не касался, не говоря уже о решении вопроса: “Что надлежит делать?”» Можно вспомнить в этой связи, что даже «Берлинер ансамбль» сомневался, стоит ли возобновлять «Оперу», когда (уже после смерти Брехта) такая идея возникла. Как свидетельствует тот же Б. Райх, театр смущала «нечеткость идейной направленности пьесы».

Видимо, не случайно ни в одной из новых постановок «Оперы» на советской сцене не произошло настоящего гражданского «диалога» со зрителем.

Не поднялся до него и спектакль эстонского театра «Ване-муйне» (режиссер Эпп Кайду). «Опера» оказалась сама по себе, современный мир — сам по себе. И от того, что нигде {148} почти они же пересеклись, зрелище получилось вялое, холодное. Чуравшегося театрального академизма Брехта вдруг застегнули на все пуговицы. Голос драматурга, стиснутый академическим воротничком, не преодолевал рампу. На прицеле режиссера — Англия сорокалетней давности (это акцентируется в костюмах, бутафории, актерской характерности). Слишком буквальное воспроизведение сюжета обернулось отвлеченностью спектакля. В актерской игре отсутствует необходимая резкая грань между действиями персонажей и позицией исполнителей зонгов, прямо выражающих авторские идеи. Брехтовский замысел проиллюстрирован, но не раскрыт, ибо не взаимодействует с современностью. Столь важный для драматурга «коллоквиум» со зрителями не состоялся.

В спектаклях Дудина, Туманишвили, Туманова, Яунушана есть родственные черты. Режиссеры стремились к зрелищности и достигали ее, помня о синтетичности театрального искусства, пользуясь всей палитрой сценических красок. Здесь уже почти не было ошибок некоторых первых опытов — бытового показа среды и героев, суггестивной манеры игры. Но противоречия в подходе к Брехту отчетливо проявились и в этих спектаклях. Им недоставало гражданской направленности, беспощадной злости, яростной диалектики трагифарса. С неуместным благодушием трактовались некоторые важные персонажи. Улыбающийся Аздак — Свердлин, залихватский Гели Гей — Дуров, покряхтывающий хлопотун Пичем — Леонов — эти роли исполнялись скорее в манере легкой комедии.

Сравнивая спектакли, обытовлявшие Брехта (В. Галицкий, М. Штраух, Р. Суслович), и непохожие на них броские спектакли-зрелища, где фантазия режиссеров (С. Туманов, В. Дудин, М. Туманишвили, А. Яунушан) далеко отходила от канонов психологического театра, замечаешь их роковую общность в самом главном. Им трудно давалась брехтовская публицистика. Брехтовское искусство прямого социального воздействия лишалось своей силы.

Каждый из спектаклей заставлял задуматься над своеобразием брехтовской театральности, обнаруживал новые «рифы» на подходах к успеху. В этих поисках фарватера плодотворен каждый опыт. Вот почему даже малоудавшиеся постановки приобретали важный смысл.

Брехт привлекает к себе все больший интерес. И недавно {149} к его драматургии обратилось телевидение. Впервые в стране были поставлены «Страх и отчаяние в Третьей империи» — спектакль подготовила Ленинградская студия. Во многих сценах постановщик Д. Карасик и режиссер А. Павлов тонко постигли брехтовскую методологию. Гротеск и метафора, щедро введенные в постановку, увеличили ее публицистическую силу. Режиссер показал, как опустошает фашизм человеческие души. Страна объята ужасом, страх извратил отношения людей во всех общественных сферах. Всюду доносы, провокации, предательство — чудовищный мир призраков, сохранивших лишь оболочку человека. Это передано в спектакле точно найденным приемом: персонажи возникают на экране, как тени, и, как тени, исчезают с него. Страх превратил людей в жалкие подобия, в тени… Лишь один раз — в финале (сцена «Плебисцит») герои не возвращаются в царство призраков. Они решают сказать «нет» — «нет» фашизму и его главарям.

Парад теней. В конвульсиях страха содрогаются разномастные фигуры, начиная с представителей закона (О. Окулевич, В. Стржельчик, М. Волков), в которых карьеризм вытравил совесть и честь. Пьянью эсэсовцы (И. Заблудовский и Р. Кульд) с перепугу убивают первого подвернувшегося. Родители, заподозрив сына в доносе, в панике готовятся к аресту (З. Шарко, Е. Копелян). У заключенного, искалеченного гестаповцами, врач (Н. Корн) фальсифицирует диагноз…

Брехт ненавидел антинародную тиранию. Этой горькой ненавистью пронизаны его стихи, которые предшествуют эпизодам хроники «Третьей империи». Так и читал их в спектакле Ведущий (Л. Лемке). Гневом и сарказмом звенела его речь. В острых пластических антре Ведущего была злая пародия на людей, предавших честь, свободу, законы человечности. Крупный план выделял отдельные движения. Словно паучьи щупальца, извивались пальцы — этот кадр предшествовал эпизоду «Предательство»; вот в экран упирался, заслоняя все, увесистый кулачище — и вслед развертывалась сцена садистских побоев; подобно схваченной птице, трепетал в руке судьи (О. Окулевич) колокольчик: в силки поймана истина, и в угоду штурмовикам справедливого приговора не будет…

Художник С. Скинтеев создал оформление в тон брехтовскому стилю — контрастному, резкому, лишенному полутонов. Жесткие, геометрически четкие очертания кубов. Условный задник, где контуры городских кварталов напоминали {150} силуэты крематориев Освенцима и Майданека, Детали немногословны: экран подергивался чуть заметными переплетениями колючей проволоки, и становилось ясно, что действие перенеслось в концлагерь. Спектакль достигал единства достоверности и обобщенности, символичности происходящего. Под стать изображению была и музыка (композитор Я. Вайсбурд). Ее диссонансы и синкопы передавали тревогу, смятение, отчаяние мира, трагически подмятого тоталитарным режимом.

Первый опыт телевизионного претворения Брехта во многом достиг цели. Он доказал, что природе телевидения не чужда эстетика драматурга, что телевизионный экран не только не упраздняет открытость, прямое воздействие публицистики, но способен и укрупнить ее, раскрыть полной мерой своих выразительных средств.

Советские режиссеры сегодня все полнее постигают возможности брехтовского искусства. О том, как многообещающи эти возможности, нам уже поведали любимовский «Добрый человек…» и еще до него «Карьера Артуро Уи» в Ленинграде. Ее поставил известный польский режиссер Эрвин Аксер.

Когда руководитель Большого драматического театра Г. Товстоногов увидел «Карьеру…» в варшавском Современном театре, решение включить пьесу в репертуар возникло одновременно с мыслью пригласить Аксера для ее постановки. Оформляли ленинградский спектакль соратники Аксера — художники Эва Старовейская и Конрад Свинарский. Совместная работа польских и русских мастеров увенчалась блестящим итогом. Успех был примечателен и в общественном, и в театрально-эстетическом смысле: едва ли не впервые на советской сцене Брехт прозвучал по-брехтовски.

… Стремительно вбегает на авансцену человек, треплются фалды его потертого фрака, пронзительный голос перекрывает балаганные звуки музыки. Это зазывала, потомок тех, кто когда-то участвовал в ярмарочных игрищах. Он торопится, жестикулирует — приглашает публику на «историко-гангстерское» зрелище: «Вы увидите бывших и настоящих, живых и уже в могиле смердящих, и глупых и умных — всех без разбора…» Крики зазывалы (тут же демонстрирующего главных героев), гирлянда ламп, обрамляющая портал, пестрая реклама на занавесе напоминают о народных площадных действах с их колючей эксцентрикой и разящей наглядностью {151} мысли. Брехтовская публицистическая театральность ощутима уже в зачине спектакля.

Что помогает укорениться тирании новейшего покроя? Как могут совмещаться понятия «цивилизованное общество» и «террористический режим»? Не мог пройти мимо этих вопросов художник-гуманист Бертольт Брехт. Его родина пала жертвой фашистской диктатуры, народ сполна испил чашу страданий, которые принес с собой нацизм. И, встав в ряды борцов, писатель вложил в свои антифашистские произведения силу ненависти, кровь сердца, художнический пафос, в котором смешались стон трагедии и ярость сатиры.

В «Карьере Артуро Уи» Брехт, как и прежде, верен приемам «эпического театра». И вот антигитлеровский памфлет разворачивается на материале чикагского гангстерского мира, где рэкетиры во главе с Артуро Уи прибирают к рукам трест по сбыту цветной капусты и через кровавые преступления достигают абсолютной власти. Драматург называл свою пьесу «опытом объяснения капиталистическому миру карьеры Гитлера с помощью перенесения ее в знакомую для этого мира среду». Неважно, где совершается действие, — в Германии или Америке, — оно может происходить в любой стране, где, пользуясь словами Брехта, «человек эксплуатирует человека». Как уже говорилось, жанр притчи требует высокой степени обобщения. И авторы спектакля добиваются предельной концентрации мысли в монументальных образах-символах. Протестующий голос драматурга-антифашиста звенит и надрывается, обрушивается на зал с мятежной силой.

Э. Аксер глубоко постиг брехтовскую эстетику, законы ее иносказательной образности. Его режиссерские уроки помогли ощутить силу и богатство эффекта очуждения, значение ясно выраженной авторской позиции в спектакле, Сценические метафоры Аксера объемны и содержательны, полны широких ассоциаций. Постановщик везде верен жанру, он ставит именно политический памфлет.

Спектакль можно назвать школой брехтовского стиля. Стилистически однороден весь спектр сценических средств: декорации и мизансцены, звук и свет, пантомима и жест…

В декорациях нет национальных примет места действия. Ограниченное металлическими стенами пространство — как гигантский ящик-инкубатор: в такой мрачной, отторгнутой от живого мира атмосфере и могли зародиться бациллы коричневой чумы. Хотя, как гласят ремарки Брехта, события пьесы {152} совершаются то в поместье Догсборо, то в городской ратуше, то в конторе треста, то в гараже, — у Аксера все они происходят в этой огромной металлической коробке. Лишь скупые детали бутафории намеком указывают на смену места действия. Художникам спектакля чужда бытовая скрупулезность. Пренебрегая точностью облика, они всматриваются в сердцевину явлений, им важно передать атмосферу, обобщенный образ среды. И это великолепно удалось. На сцене создан символический образ мира-кошмара. Он принимает разные оттенки, ассоциируется то с казенной канцелярией, то с гестаповским застенком, то с тюремной камерой, так что к финалу этот сценически многозначный образ вырастает в метафору государства-тюрьмы, огражденного от мира железной стеной. Металл в спектакле символизирует утрату живого, человеческого. С мрачными отсветами сценической коробки «перекликается» блеск вороненого браунинга, тусклая сталь автоматов, свинцовый отлив плащей гангстеров.

Персонажи на сцене имеют определенное сходство с Гитлером (Артуро Уи), Герингом (Эммануэле Гири), Геббельсом (Джузеппе Дживола), Гинденбургом (Догсборо), но это сходство не является портретным. Режиссура следовала Брехту, который записывал в дневнике, что «слишком тесная связь обеих линий (гангстерской и нацистской), то есть форма, при которой гангстерская линия оказалась бы только символическим выражением второй линии, — была бы непереносима» (т. 3. стр. 436).

Драматургу и театру важно показать фашизацию как социальный процесс, проявляющийся в разных по масштабу формах — от гангстеризма до тотальной диктатуры.

Раскрывая кровавую логику деспотии, режиссер почти плакатными приемами рисует цепь преступлений гангстеров. Ее первым звеном стало убийство владельца пароходства Шийта и его кассира Боула. На авансцене над трупом Боула совершают дружеское рукопожатие Артуро Уи (Е. Лебедев) и Догсборо (В. Полицеймако): их альянс теперь скреплен кровью, открыт семафор для новых злодеяний. Эта мизансцена, этот «жест» не иллюстративны, в них найдено то искомое Брехтом «социально значимое» содержание, которое пробуждает точные и острые аналогии. За сценическим рукопожатием театр показал и тень мюнхенского предательства, и ряд сходных вещей, бывших и, может быть, предстоящих. В плакатной {153} обобщенности таких приемов угадывается опыт Мейерхольда и его «театра социальной маски», видна по-новому претворенная мейерхольдовская тенденция подчеркивать противоречия между трагизмом ситуации и равнодушной позой действующих лиц.

Демагогическая пропаганда — одно из важнейших средств прорыва бандитов к власти. С памфлетной издевкой обнажает театр (сцена «В Сити») действие их пропагандистской машины, рулевым которой является Дживола (С. Юрский). С его голоса произносит Уи свою речь перед согнанной на митинг толпой: «Рабочий? Значит, ты работай. Бастуешь? Не работаешь? Тогда ты больше не рабочий, ты опасный субъект, и я разделаюсь с тобой». За спиной Уи сидят его ближайшие помощники, собратья по кровавому ремеслу — Рома (Е. Копелян) и «самый смешливый убийца в мире» Гири (В. Кузнецов). Оба в нарядных костюмах, на шее галстук-бабочка, в петлицах красные цветы, на лицах приветливые улыбки — театр вслед за Брехтом призывает отрешиться от традиционных представлений о преступниках. Это еще один пример парадоксальных «алогизмов», во множестве рассыпанных щедрой фантазией режиссера.

Есть в сцене митинга и непроизнесенный приговор человеку из толпы, «среднему» человеку, не нашедшему мужества сказать «нет», позволившему запутать себя в преступлениях. Социальное равнодушие нельзя оправдать, в пассивности среднего человека таится роковая опасность: каждый из молчаливо внимавших Артуро Уи очень быстро оказался припертым к стене автоматными дулами. Таков финал эпизода. И опять в композиции сцены — метафора, в ней наглядно выражен политический итог гражданской пассивности.

Апофеоз фашистского террора в спектакле — сцена расстрела Эрнесто Ромы и его группы. Э. Аксер, тонко используя эффект очуждения, толкует эту сцену расширительно. Не в том только дело, что расправа совершается внутри гангстерской банды. Рвущая воздух вакханалия автоматных очередей, груда распластанных тел, оргия смерти… Слишком прочно связана эта картине с поступью фашистского зверя, и здесь она символична: за фашизмом вообще стоит призрак смерти, сквозь судорожную пальбу как бы слышатся стоны мучеников Бухенвальда и Освенцима, вопль бесчисленных жертв политического террора.

{154} В спектакле нет зонгов как таковых, голосом драматурга заговорили скупые строки сопровождающих действие титров — в них жестокая правда о событиях в Германии 1929 – 1938 годов, факты хроники, разоблачающие гитлеризм. Эффект авторского присутствия в зале режиссер усиливает с помощью музыки. Это особенно очевидно в картине суда.

Шайка Артуро Уи цинично попирает правосудие. В заседании суда по делу о поджоге склада (аналогия с поджогом рейхстага) — закулисная возня гангстеров, грязный клубок лжесвидетельств, провокаций, травли, убийств. Реплику запуганных судей «мы действуем свободно и без давления» покрывает грохочущий, издевающийся смех саксофонов. Хохочущие раскаты музыки, как будто вобравшие в себя гнев и сарказм самого Брехта, не знают снисхождения — они пригвождают к позорному столбу гнусное судилище.

Полны глубокого смысла цветовая и световая гаммы спектакля. Волей его создателей лица персонажей, обреченных фашизмом, в какой-то момент действия незаметно покрываются белой краской. По сцене двигаются живые покойники: Догсборо, Боул, Рыббе, затем Рома. И чем выше поднимается по лестнице власти клика Артуро Уи, тем больше лиц покрывает белизна смерти. В финальной сцене белы уже лица всех не принадлежащих к гангстерской банде.

Серебристо поблескивает трибуна, обвитая хвойными гирляндами, белизной же отливает кожаный реглан Артуро Уи. Слепящий, холодный свет прожекторов заливает пространство. Контрапункт белых оттенков приобретает особый смысл — это мертвящий цвет режима, могильная бледность смерти. Но тут же проступает и типично брехтовская парадоксальность, которой так гибко владеет режиссер: краской смерти предстал цвет чистоты и мудрости. Цветовую метафору дополняет пластическая. Послушно голосует за Артуро толпа, подхлестнутая убийством непокорных. И поднятые руки «избирателей», их бледные лица говорят не только о капитуляции человека и человеческого перед страхом смерти, но и вопиют о возмездии, о пресечении зла.

Немало поэтических тропов и в звуковой партитуре спектакля. Вот с трибуны Артуро держит речь, он на гребне карьеры. Пронзительно-хриплый голос Уи в паузах перерезает многократно усиленный микрофоном скрип кожи его пальто. И зловещий звук вдруг приобретает трагический оттенок: это словно хруст костей, перемалываемых чудовищным {155} хищником… Зверь вырвался на простор, с чванливой наглостью узурпатор требует жертв и слепого повиновения.

Подчеркнув сатанинскую невероятность стремительного взлета Артуро — подлого юродивого, обитавшего на дне жизни, театр углубил авторскую тенденцию к диалектическому анализу явлений и характеров. Брехт учил зоркости, высоко ценил познавательный эффект театрального искусства, показывал, какие страшные силы таятся подчас в незаметном и привычном. «Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти из своей незаметности». Этим законом меряют постановщик и актеры судьбы героев, подставляя их под увеличивающее стекло брехтовской театральности.

Спектакль «Карьера Артуро Уи» помогает понять отношения режиссера с актером в брехтовской системе. Иносказательная природа ее многого требует от постановщика: он, подобно ваятелю, должен придумать и «вылепить» спектакль, найти образно-метафорический эквивалент замысла. Отсюда и четкие требования к актерам: им предписаны пластические контуры роли, рисунок мизансцен, ритм. Но вряд ли справедливо будет назвать такой тип режиссуры диктаторским. Ведь, скажем, в балете строгий рисунок, предписанный хореографом, не сковывает индивидуальности танцовщика. Метод Аксера, метод «эпического театра» не насилует творческой природы актера (кстати, это подтверждают исполнители спектакля), а лишь формирует общие линии сценического действия, определяет стиль.

Брехт требовал от актеров крупных мазков, наглядности. «Все эмоциональное, — писал он, — должно быть выражено внешними приемами, то есть соответствующими жестами. Актер должен найти внешнее, наглядное выражение для переживания своего персонажа… Соответствующая эмоция должна быть выделена, она должна стать самостоятельной, чтобы ее можно было представить крупным планом» (т. 5/2, стр. 106). Этого именно и добивался Аксер от исполнителей, впервые соприкоснувшихся с брехтовской драматургией. И конечно же, он требовал игры «с отношением». Помогая актеру понять особенности брехтовской сатиры, Аксер просил, например, Лебедева «относиться к Уи как к врагу, над которым приятно издеваться». Трудности были велики: режиссеру приходилось высвобождать исполнителей из плена психологического театра. Результат превзошел ожидания. На этот раз скептики напрасно сомневались в успехе «прививки» {156} брехтовского стиля. Актеры Большого драматического, особенно С. Юрский и Е. Лебедев, талантливо проникали в суть своей задачи. В этой связи интересна оценка польского критика Ежи Кенига, хорошо знающего варшавскую постановку Аксера. «Советские актеры, о которых ходит поверье, будто, лишенные подпорки “переживания”, они теряют силу и подлинность, ощущали себя отлично в параболических брехтовских образах, — писал Кениг. — Сопротивления материала не чувствовалось. На советской сцене Аксер ставил словно даже с большей свободой, чем в собственном коллективе. Концепция ярмарочного зрелища в Ленинграде не знала пустых мест и пульсировала живым, “наполненным” актерским искусством… Успех исполнителей, достигнутый в содружестве с Аксером, доказал, что советский актер может превосходно играть Брехта»[[49]](#footnote-50).

Вот один из примеров постижения стиля актерами.

В сцене митинга Дживола — Юрский становится его «дирижером». Это по его угрожающему жесту толпа аплодирует, соглашается на поборы, покорно выслушивает вопиющую ложь… Дживола успевает и суфлировать Артуро, забывшему текст. Это движение особенно характерно. Юрский, как и требовал Брехт, сопровождает актерское действие «отчетливым жестом показа». Когда к уху Артуро склоняется голова Дживолы — Юрского, то это не обычное «нашептывание», а гротескный жест, как будто страшная пасть изрыгнула блевотину…

Виртуозную технику обнаруживает Е. Лебедев, показывая разные этапы стремительной карьеры Артуро Уи. В финале он — фюрер. Но невозможно забыть начало его пути, когда в первый раз появилась в спектакле ссутуленная, плюгавая фигурка с эпилептическими подергиваниями, просительно просовывалась в дверную щель измятая шляпа…

Быть может, особенно помогло постичь брехтовское в актерском искусстве выступление в ленинградском спектакле польского актера Тадеуша Ломницкого (Артуро Уи) — участника варшавской постановки «Карьеры…»

Естественно сравнить игру Лебедева и Ломницкого. Но сразу надо оговориться, что стандартный критерий «хуже — лучше» здесь неуместен. Сценические персонажи похожи, {157} и в то же время перед нами две разные трактовки, ибо не совпадает смысловая акцентировка.

У Лебедева Уи — это гангстер, нашедший себя в грязной политической игре и не щадящий никого ради самоутверждения; ничтожество, но с большим запасом злой силы; его фанатизм постепенно приобретает грозный масштаб.

Ломницкий предлагает другой вариант фашистского фюрера: это марионетка, сильной рукой выдвинутая из политических кулис. Это цепной пес, которого в нужный момент спускают с поводка.

Оба актера стремятся соблюдать законы «эпического театра». Но, пожалуй, ближе к брехтовскому стилю Ломницкий. В его игре больше метафор (пластических, интонационных), нагляднее мотивы поступков, их оценка актером, приговор.

У Ломницкого несколько приемов выделяются на протяжении всей роли. Казалось бы, чего проще — человек поправляет излом шляпы. Ладонь Уи — Ломницкого при этом вздергивается и падает, словно топор мясника. Талант художника сделал житейскую деталь образной и неотразимой по смыслу: не человек, а палач; не заурядный уголовник, а гангстер; мясник; убийца.

Актер острыми штрихами передает распад личности Уи, отсутствие человеческого. Уи — Ломницкий неуловимо меняется на глазах — актер обнаруживает разные грани звероподобного естества персонажа. В сценическом рисунке нанизываются детали, напоминающие облик и повадки некоторых животных. Короткая взъерошенная стрижка, отвисшая челюсть Уи делают его похожим на гориллу. В эпизоде с Догсборо Уи то извивается и стелется, словно змея, то пиявкой приникает к уху ошеломленного старика. Зловеще угрожающий шепот гангстера вдруг срывается в визгливую скороговорку, и бессвязные истеричные причитания поразительно похожи то на бормотание попугая, то на всхлипы шакала. «Животные, как ничто другое, дают повод именно для метафор», — заметил некогда Ю. Олеша.

Ассоциации с собакой, волком, шакалом, пожалуй, наиболее отчетливы в игре исполнителя. В один из моментов тишину сцены разрывает типичный волчий вой — гротеск Ломницкого дерзок до предела. С бульдожьей остервенелостью бросается Уи — Ломницкий на Бетти Дольфит — Н. Ольхину, почти достигает ее горла, но… здесь-то и становится особенно ощутим хозяйский поводок, он вдруг туго натягивается, {158} и собаке достается только перчатка, брошенная умелой рукой. Трактовка роли, ее сюжетный смысл развернуты в пластической метафоре: пес на поводке, фюрер — марионетка, подручный в позе главаря. Кто же хозяин, кому служит Уи? В отличие от спектаклей с Лебедевым, при Ломницком на первый план выдвинулся Дживола — Юрский. Он стал тем «хозяином», который, собственно, и вершит судьбы своих соратников, включая Артуро Уи.

Финальную реплику к зрителям («А вы учитесь не смотреть, но видеть…») Ломницкий начинает после большой паузы, тихо. Маску персонажа он «снимает» неторопливо, как бы отводя от себя кошмарный сон. Неузнаваемо меняется его лицо, актер словно сам потрясен тем жестоким уроком, который только что преподал зрителям. И здесь на губах его появляется улыбка, в добрых запавших глазах актера — огромное доверие к современникам, наполнившим зал, преданность художника своей высокой гражданской миссии.

Правомерны обе трактовки — и Лебедева, и Ломницкого: к обеим нетрудно найти исторические параллели и живых прототипов. Но польский актер укрупнил мысль о том, что там, где попрана демократия, в атмосфере подлых авантюр, на политическую арену неизбежно выплескиваются подонки общества, преступники, садисты, душевнобольные — шлак, издержки рода человеческого. Узурпировав власть, они становятся страшной угрозой для людей. К ним необходима беспощадность. Таков итог актера, во всем верного законам брехтовской публицистики.

Драматургия Брехта стала фактом жизни советского театра. Она в авангарде сегодняшних поисков и помогает формироваться одному из важнейших направлений театрального развития — традиции публицистического театра. Брехтовские спектакли двигают вперед искусство глубокого социального и политического смысла.

Уроки брехтовских спектаклей показали, что нелегко овладеть поэтикой «эпического театра». Но ни один из уроков не пропал даром. Каждый новый эксперимент, даже кончавшийся неудачей, приносил свои открытия. Их немало предстоит и в будущем: многие пьесы Брехта еще ждут своих режиссеров. Правда, вполне можно предположить, что и после достигнутых результатов где-то появятся спектакли, так сказать, долюбимовского уровня. Такие случаи в искусстве бывают.

{159} Опыт любимовского «Доброго человека…», ленинградской «Карьеры Артуро Уи» нуждается не в канонизации, а в развитии. Простое копирование приемов, как и всегда, заранее обречено. Любимов победил, не подражая спектаклям «Берлинер ансамбля», которые ставил сам Брехт. Не букве, а духу драматурга был верен советский режиссер. Ежи Кениг в цитированной статье писал о любимовском «Добром человеке…»: «Перед нами Брехт, обращенный к современной театральной стилистике и к современной эмоциональности, но совершенно иным, чем в “Берлинер ансамбле”; спектакль, ничего не повторивший из опыта “Берлинер ансамбля”, но поразительно близкий духу Брехта».

Советские постановщики постигают законы брехтовской поэтики. Их интерес к «эпическому театру» растет. Все отчетливее приметы режиссуры подлинно брехтовской. И дело, разумеется, не в числе безоговорочных удач, не в количестве постановок, завершенных по стилю. Их еще не так много. Главный сегодняшний итог в том, что окончательно доказаны огромные идейно-художественные возможности драматургии Брехта и его эстетической системы.

# **{****160}** Э. КапитайкинО студийности

Уже настало время: студии заживут своей жизнью самостоятельно, независимо, они начнут свою работу не при театрах, а явят собой новые школы, из которых вырастут новые театры…

Вс. Мейерхольд

Дышит время… Мальчишка-Ведущий ловко приводит в движение натуральную стрелку несуществующих часов, Стрелка все ускоряет свой бег. Стремительный ритм времени подхватывают гитары, за ними — человеческие голоса. Актеры Московского театра драмы и комедии на Таганке показывают поэтическое представление «Антимиры» в постановке своего руководителя Ю. Любимова. Синтетическая {161} поэзия и синтетический театр. Оказывается, стихи Андрея Вознесенского можно читать в полный голос и шепотом, в одиночку и хором, сыграть и спеть, изобразить пантомимически и станцевать.

… Этот танец называется «стриптиз». На небольшой наклонной площадке в зеленых лучах прожектора обреченно, будто под угрозой, раздевается женщина. По обе стороны от нее мерно хлопают в ладоши безликие жадные зрители. Внезапно они резко оборачиваются к залу и превращаются в яростных обвинителей. Внимание! Женщина раздета до костей. Голая душа. Обнаженный нерв. Невыносимо, невыносимо! Человек в предчувствии атомных распадов, в пассивном ожидании новой Хиросимы, накануне гибели. Медленно возвращается тоскливая мелодия рок‑н‑ролла. Как слепые, топчутся на месте человекоподобные роботы.

Рок, рок — танец роковой…

Одну из главных ролей в спектакле играет своеобразная декорационная заставка. Рублевская мадонна в причудливом сочетании с птичьим профилем в шлеме — не то марсианин, не то фашистский штурмовик. Поэтическая метафора материализуется. Мир и антимир. Человек и античеловек. Красота и антикрасота. Любовь и антилюбовь. Театр громогласно объявляет такое соединение противоестественным, невозможным, недопустимым. «Все прогрессы реакционны, если рушится человек!..»

Антимир сатирически низводится до уровня соседа Букашкина «в кальсонах цвета промокашки», супружеской пары, вперившей стеклянные глаза в серый телеэкран, безголового президиума в некоем Доме литераторов, замусоленных денежных знаков, современного «Чайльд Гарольда», бьющего женщину ботинком под ребра, могучего племени клеветников, утомительного скептика, воинствующего мещанина. Антимир трагически преломляется в образе немых в магазине (их обсчитывают на каждом шагу, они все видят, все понимают и вынуждены молчать…).

Мир романтически возвышается до уровня народа, раз в году выбрасывающего на улицу все устарелое и отжившее, женщины, самозабвенно хлещущей по щекам подлеца, мозолистых рук плотогонов, художника — творца нового.

В спектакле нет актеров, играющих определенные роли антиголового литературного критика или бухгалтера Букашкина. Последних не изображают, о них рассказывают. Перед {162} нами лишь условно — Париж, Рим, Америка, Сибирь, большевистская партшкола в Лонжюмо, Петровская Русь. Существует только одно время действия — нынешний день и только одно место действия — внутренний мир современного человека.

Вознесенский на редкость близок молодым актерам с Таганки. Их связали необычайная душевная ранимость и чуткость к пошлости, жестокости, равнодушию, несправедливости, нервная юношеская угловатость выразительных средств, почти мальчишеское безоглядное презрение к идолам и кумирам, горячая бескомпромиссность в подходе к коренным проблемам времени, тяга к поэтическим символам, ассоциациям и обобщениям, к острым гротескным формам.

«Я» Вознесенского закономерно переплавилось в «МЫ» Театра на Таганке. Актеры выступили не только от имени поэта, но и от своего собственного имени.

«Антимиры» — спектакль не столько о современности, сколько о взглядах на мир современного молодого поколения.

Этот принцип идейного и художественного самораскрытия коллектива, пожалуй, еще сильнее проявился в двух других работах театра на первом году его жизни — «Десять дней, которые потрясли мир» по Джону Риду и «Добрый человек из Сезуана» Бертольта Брехта.

Уже стало трюизмом начинать разговор о «Десяти днях» с рассказа о волнующем «предисловии» театра к спектаклю. Но что делать, оно действительно волнует, настраивает на праздничный лад. Революционные песни из репродукторов. Красочные плакаты в стиле «Окон РОСТА». Грозные лозунги. Часовые, накалывающие твой билет, как пропуск, на штык. Красные банты в петлицах. Дощатый помост посреди фойе, а на нем четверо красногвардейцев поют лихие революционные частушки. Публика толпится, как на митинге. Похоже, театр пытается воссоздать напряженную и приподнятую атмосферу первых послеоктябрьских дней, стремится вовлечь зрителей в действие, эмоционально подготовить их к восприятию серьезной и сложной хроники Джона Рида. Но вот один из веселых куплетистов неожиданно прошелся по поводу публики, штурмующей подъезды Театра на Таганке, а другой что-то сказал вполголоса насчет «современных нигилистов». Сострил и заставил всерьез задуматься. Проведены злободневные параллели и аналогии. Иллюзия нарушена. {163} Актеры надели солдатские шинели и белогвардейские мундиры точно так же, как один из четырех красногвардейцев шутливо напялил маску деда-раешника. Это театральные костюмы. Маски не скрывают лиц современных молодых ребят. И соответственно — текст Рида не скрывает современного смысла, внесенного в спектакль исполнителями и постановщиком. Театр не играет, а изображает героев революции и ее врагов, смотрит на них как бы со стороны, с высоты нашего сегодня, открыто взвешивая все «за» и «против».

За цирковым премьером Керенским, каким его сыграл Н. Губенко, сыграл с юным задором и ироническим презрением, стоит реальный исторический опыт многих «временных» режимов, правительств и правителей, демагогией и фальшивыми посулами кравших власть у народа.

В фильме М. Хуциева «Мне двадцать лет» («Застава Ильича») герой встречается с отцом, погибшим в Великую Отечественную войну. Отец — почти его ровесник. Сыну важно понять, во имя чего такие же, как он, молодые парни шли на смерть, во что они так свято, всерьез верили. Актерам с Таганки важно осмыслить то, что воодушевляло народ России на революционную борьбу. И не только осмыслить, но, говоря словами Ю. Любимова, как бы пропустить через себя Октябрь и его героев.

Спектакли Театра на Таганке заставляют вспомнить иные азбучные истины. Но в наше время многие азбучные истины сильно упали в цене. Молодые актеры возвращают им первозданный смысл. Причем делают это прежде всего для самих себя и потом уже — для зрителей.

Может быть, поэтому коллектив сумел наиболее полно выразить свою индивидуальность в пьесе-притче Бертольта Брехта «Добрый человек из Сезуана», где такие прописные истины, как добро, человечность и справедливость, подняты до высоты философских и социальных обобщений.

Исполнители входят на сцену как будто не из-за кулис, а с улицы, из студенческого общежития, с молодежного диспута, от туристского костра. Без грима. Согнулась в три погибели — старуха. Надела котелок и черные очки — мужчина… Костюмы — самые разнообразные, вплоть до баскетбольных кедов на ногах у Ведущего. Звучат непритязательные «шлягеры» гитарных менестрелей. В отличие от «Антимиров» и «Десяти дней», здесь все сделано руками самих актеров: и музыка, и скупые детали оформления, и монтаж текста. И так {164} же, как в «Десяти днях», условные маски брехтовских персонажей не скрывают ни лиц, ни возраста, ни коллективных устремлений молодых исполнителей, Вместе с тем нельзя сказать, что они выступают только от своего имени. Нет, такие актеры, как З. Славина, Н. Губенко, А. Эйбоженко, И. Петров, И. Ульянова, И. Кузнецова, М. Полицеймако, на самом деле многократно перевоплощаются в брехтовских героев, отдают им все свои силы, нервы, мысли и одновременно — все это еще раз отдают зрителям. Знаменитый прием очуждения усложняется. Происходит своеобразная двойная отдача. Именно она и заражает, будоражит, заставляет не только сопереживать, но и, так сказать, соразмышлять вместе с героями, вместе с театром.

Б. Бабочкин верно заметил, что революционный пафос Брехта не передать только при помощи профессионального мастерства. Актеру надо еще нравственно вооружиться. Благодаря этому-то современному оружию спектакль «Добрый человек из Сезуана» стал началом нового театрального дела.

Можно сказать, что актеры Театра на Таганке порой еще ненавидят сильнее, чем любят. Но непроницаемые черные очки Шуи Та не могут скрыть добрых глаз Шен Те… Во имя добра и человечности молодые исполнители активно, изобретательно — ненавистью и иронией — борются в своих спектаклях с миром подозрительности, жадности, злобы и неверия. Активность ненависти и активность любви. Предельная ясность и бескомпромиссность позиции.

Конечно, при всем том — профессиональная незрелость. Отсутствие опыта. Разная степень актерской одаренности. Против этого трудно возразить.

Но оказывается, что и со средними, в массе, дарованиями и при нехватке профессионального опыта можно добиться того, что А. Д. Попов называл художественной целостностью спектакля, можно прийти к значительному идейному и эстетическому результату. Можно, если актеры воспитаны в принципах одной школы, связаны общностью взглядов на мир, искусство, способны творчески перевести материал пьесы на свой художественный и гражданский язык и являются не только более или менее талантливыми исполнителями замысла постановщика, а в каждой роли — полноправными соавторами спектакля. Речь идет не о том, чтобы актеры подменяли собой режиссера, Наоборот, {165} работы Любимова отличаются редкой художественной цельностью, продуманностью во всех деталях, графической четкостью режиссерского замысла и его воплощения. Суть дела в том очевидном факте, что здесь мыслит и действует не просто талантливый режиссер в окружении актеров, а коллективный художник, воспитанный в студийных условиях.

Студийность — одна из наиболее характерных черт театра двадцатого столетия, века режиссуры.

Еще в недавние годы эту аксиому всячески пыталась опровергнуть наша административно-театральная практика при посильной поддержке театроведческой науки. Студия становилась синонимом сборища заговорщиков-формалистов.

Единственный новый театральный почин предвоенных лет — молодой студийный театр, организованный в феврале 1941 года группой энтузиастов под руководством режиссера В. Плучека и драматурга А. Арбузова, — был обречен на смерть еще до рождения. Это была благородная, смелая, но в атмосфере догматизма и произвола безнадежная попытка искусственно воскресить трамовскую комсомольскую романтику.

Тот же конец закономерно ожидал и талантливые эксперименты первых послевоенных лет — студию кинорежиссера К. Воинова и студию «Романтики» С. Туманова. Здесь прошли хорошую школу многие современные актеры и режиссеры, но волей обстоятельств они так и не могли объединить своих усилий.

К концу сороковых — началу пятидесятых годов даже сам термин «студия» употребляли в отрицательном смысле. Характерно, что в первом томе «Очерков по истории русского советского драматического театра» (1954) глава «Студийные театры» расположена по неписаному ранжиру между статьями о сомнительных театрах комедии и сатиры и о формалистических направлениях в театре. Глава начинается верными словами, что «театральная студия, театр-студия, экспериментальная мастерская… служили для самых различных театральных начинаний, которые отличались друг от друга идеологической направленностью, эстетическими позициями и художественными достоинствами». Но в дальнейшем автор главы видит в студиях «монастырские кельи, отгороженные высокими стенами от общественной борьбы и жизненных интересов народа», где проповедовали «уход в особый мир {166} прекрасного». Патент на некую театральную благонадежность получили только несколько студий, выросших на основе творческих принципов Станиславского и отпочковавшихся от МХАТа.

Разумеется, были и «монастырские кельи», был и «уход в особый мир». Безусловно, существовали и будут существовать студии, способные и не способные стать театрами.

Вахтангов писал совету Первой студии МХАТа: «Художественное учреждение, не имеющее миссии… просуществует недолго»[[50]](#footnote-51). Есть студии, рожденные гражданской потребностью сказать свое, новое слово о современности, и студии, созданные, по крылатому выражению Виктора Шкловского, «для изобретения будильников». Студии, в стенах которых ищут новые выразительные средства, чтобы глубже раскрыть новые стороны действительности, и студии, где учатся играть по готовым рецептам, выработанным в других студиях или в других театрах.

Но дело в том, что нельзя под одни и те же максималистские нормы подводить и опытную лабораторию, и сложившийся художественный организм. Нельзя внеисторически уравнивать студию 1914, студию 1924 и студию 1948 годов. Наконец, надо оценивать работу той или иной студии по реальному содержанию ее творчества, а не по формальным приемам, которые в ней вырабатывались.

Студия, как таковая, первоначально рождена потребностью режиссуры в эксперименте, в лабораторном опыте, в поисках новых форм и способов постановки и актерской игры, в проверке тех или иных приемов, в тренаже, в совершенствовании сценического мастерства. Были, естественно, и побочные мотивы, о которых откровенно писал Станиславский: «В каждом театре есть способные артисты, которым по тем или иным причинам не хватает работы в своем театре… Пусть же такие артисты и режиссеры идут в студию и ставят ряд спектаклей» (т. 6, стр. 30).

История нашего театра знает, по крайней мере, три типа студий: актерскую, режиссерскую, студию-театр. Типы эти соответственно связаны с именами Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова.

В начале века Мейерхольд записал в дневнике: «Свои творческие ростки новые люди начнут лелеять не при “больших {167} театрах”. В ячейках (“студиях”) зародятся новые идеи. Отсюда выйдут новые люди. Опыт показал, что “большой театр” не может стать театром исканий, и попытки поместить под одной крышей завершенный театр для публики и театр-студию должны терпеть фиаско»[[51]](#footnote-52).

Это сказано о себе, о своих вечных поисках театральной истины. Всю жизнь Мейерхольд непрестанно «демонстрировал свои идеи, принципы, искания», как писал о нем Станиславский (т. 1, стр. 285), осуществляя их с актерами различных направлений, школ, манер, индивидуальностей. Ему был чужд «большой, завершенный театр». При таком подходе каждый театр, которым руководил или в котором работал Мейерхольд, становился ячейкой, студией, экспериментальной мастерской. Более того, при таком подходе каждый спектакль Мейерхольда, по существу, требовал своей студии, своего сугубо индивидуального лабораторного опыта. Единственным исключением, убедительно подтверждающим правило, были традиционалистские постановки режиссера на Александринской сцене. Работу в «большом завершенном театре для публики» Мейерхольд совмещал с экспериментами диаметрально противоположного характера в Студии на Бородинской.

Он ясно отдавал себе отчет в том, что новый театр должны строить не только новые режиссеры, но и новые актеры. Подводя итоги работы студии на Поварской, Мейерхольд писал в статье «К истории и технике театра» (1907), что перед ним «предстала задача — не работать с актерами над воплощением репертуара, а еще только подготовить их к этой работе рядом бесед, рядом опытов, подготовить их лишь к восприятию аромата нового метода». Но студия — это не начальная школа сценического мастерства. Она должна иметь дело с уже более или менее подготовленными кадрами. Мейерхольд заключал в той же статье, что зародышем студии призвана стать театральная школа, но не в существующем ее виде, а поставленная так, «чтобы из нее родился театр, а следовательно, ученикам выход из этой школы один — или в новый театр, лишь ими создаваемый, или никуда»[[52]](#footnote-53).

{168} Но до революции студия Мейерхольда оставалась «вещью в себе», «студией режиссера и его постановочной работы», как писал Станиславский (т. 1, стр. 285 – 286).

Программа условного театра практически не могла ни объединить коллектив единомышленников, ни воспитать нового актера, ни создать новое искусство. Не могла потому, что была лишена гражданской направленности, конкретного общественного содержания.

Во имя чего? На этот священный вахтанговский вопрос Мейерхольд пока давал туманный ответ в духе поэтов-символистов Вяч. Иванова или Андрея Белого.

Октябрь объединил цель и средства. Последовательная, бескомпромиссная программа массового публицистического агиттеатра оплодотворила и старую студийную концепцию Мейерхольда. Его театр стал вечной студией, из стен которой вышли многие действительно новые, современные советские актеры, настолько же различные по индивидуальностям, насколько разными были спектакли их гениального воспитателя.

Актерские студии, так же как и режиссерские, первоначально создавались для конкретных практических целей. Ни одна не мыслилась как будущий самостоятельный театр. «Согласно первоначальным планам и основным положениям при создании студий пополнение кадров редеющей труппы стариков являлось ближайшим их назначением, — указывал Станиславский. — Мы готовили и растили молодежь именно для того, чтобы пополняться ею и со временем передать ей все созданное нами дело. Короче говоря, студии являлись питомниками главного большего сада — Московского Художественного театра» (т. 1, стр. 382 – 383).

Из четырех студий МХАТа только Вторая студия выполнила возложенную на нее миссию и стала подлинным питомником своей «метрополии». Выполнила потому, что, по свидетельству самих студийцев, была школой по изучению системы Станиславского и не успела, не могла вырасти ни в экспериментальную студию, ни в самостоятельный театр.

По другому пути пошла Первая студия, созданная, как известно, для лабораторной проверки только что родившейся системы Станиславского, а также как резерв труппы «стариков» Художественного театра. Этот путь можно определить тремя словами: школа — студия — театр.

Михаил Чехов как-то назвал Первую студию «собранием верующих в религию Станиславского». Действительно, без {169} этой почти фанатической веры в могущество системы молодые актеры не могли бы отказаться от навыков, установок, привычек, полученных во время учебы и работы в Художественном театре, не могли бы заново пройти курс театральных наук. Им пришлось, в полном смысле слова, переучиваться. Можно сказать, что поначалу Первая студия была школой по выработке актерской техники театра переживания.

Но, кроме того, здесь учились не только совместно играть, но и совместно жить. Коллектив студии не только изучал «систему» — свою творческую программу, но и стремился следовать этическим принципам, которые исповедовал и проводил в жизнь его непосредственный руководитель Л. Сулержицкий. Для него театр никогда не был самоцелью. Здесь его прежде всего интересовал коллектив людей, совместно делающих доброе дело.

В докладе «Творческий метод МХТ‑2» Б. Сушкевич говорил: «Чему учил Сулержицкий и что осталось на всю жизнь нашего театра? Он учил “коллективу”… В театре нет неважного дела, каждое дело в театре — самое главное. Основное в театре — внимание к каждому человеку. Работа каждого человека — работа всего театра. Работа всего театра — работа каждого человека…»[[53]](#footnote-54)

В быту Первой студии и на ее крошечной сцене Сулержицкий следовал своей основной жизненной цели — единению людей на основе общего дела, общих идей, общего труда, на основе общей ненависти к несправедливости, насилию, мещанству.

«Школьное детство» учеников Сулержицкого и Станиславского кончилось со спектаклем «Сверчок на печи». Два года совместной жизни и работы спаяли студийцев единством сценической техники, интересов, душевной настроенности и мироощущения.

Техника психологического «оправдания» образа отлично помогала воссоздать тончайшие переживания «добрых маленьких людей».

Спектакль «Сверчок на печи» — это самовыражение Первой студии, ее автобиография. Молодые актеры интимно и тонко рассказали о себе, о радости совместного труда, {170} о художественной и нравственной сплоченности, о человеческой доброте.

Такой момент наступает в жизни каждой студии, уже переставшей быть школой и еще не ставшей театром. Достаточно вспомнить вахтанговскую «Принцессу Турандот» или позднейшие студийные спектакли «Город на заре» Арбузова и Плучека, «Вечно живые» в «Современнике», «Добрый человек из Сезуана» в Щукинском училище. Каждый из этих спектаклей — исповедь его создателей.

Но может ли студия не останавливаться на уже достигнутом, а развиться в театр? Может ли преодолеть определенную ограниченность тематики и средств выражения? И не исчезнет ли со студией органическое единство коллектива?

Все эти вопросы встали в свое время и перед Первой студией Художественного театра.

Сегодня часто цитируют название знаменитой статьи Вахтангова «С художника спросится…», порой не обращая внимания на ее эпиграф: «С художника спросится, когда придет гость, отчего он не наполнил светильники свои елеем». Эпиграф взят из сборника Вяч. Иванова «По звездам», да и вся статья написана языком «Книги о новом театре». Только Октябрь мог оборвать цитату… Именно революция принесла на смену скромной студийной задаче «лицом к своему производству» (Сушкевич) новый девиз: «Лицом к жизни, лицом к действительности».

Это объективное требование времени лучше других осознал и принял Вахтангов. Он оказался наиболее последовательным учеником Сулержицкого, логически продолжил его проповедническое искусство. В только что названной статье Вахтангов утверждал: «Если художник хочет творить “новое”, творить после того, как пришла она, Революция, то он должен творить “вместе” с народом. Ни для него, ни ради него, ни вне его, а вместе с ним…» Слова выспренны, но их смысл предельно конкретен.

Абстрактная студийная тематика начала наполняться общественным, жизненным содержанием. Это новое содержание неизбежно диктовало и новые формы, новые выразительные средства. Доброе и трогательное искусство студии начало превращаться в тенденциозное искусство театра. Мейерхольд говорил, что Вахтангов воспринял революцию прежде всего эстетически (творя не для народа, а вместе с ним).

{171} Грандиозная тема освобождения человека из пут деспотизма, мещанства, религиозной ограниченности оборачивалась для деятелей искусства также задачей освобождения личности художника. «Оправдание образа» в определенных случаях сменялось «оправданием форм», отношением к образу.

Пьеса как материал для театра; современность, диктующая театру активное отношение к материалу; театральный коллектив на данном этапе своего развития — таковы, как известно, «три кита» идейно-эстетической программы Вахтангова. Осуществить эту программу на практике означало: изжить студийную замкнутость; разрушить канонизированный стиль актерской игры, выработанный в лабораторных условиях; и вместе с тем — хранить духовное единство, коллективное мироощущение, воспитанное студией.

Работая над «Эриком XIV» Стриндберга, Вахтангов, подобно Мейерхольду, считал, что «форма для каждого спектакля должна быть специфической, настолько специфической, что каждый спектакль должен требовать своей студии…» Об этом вспоминал Сушкевич в упомянутом докладе. В парадоксальной мысли Вахтангова заключен глубокий смысл.

На заседании художественного совета МХТ‑2 19 мая 1928 года, отвечая на многочисленные упреки по поводу «неопределенности творческой линии» театра, Сушкевич говорил:

«… У нас многообразное лицо, которое зависит от постепенного роста театра. Нашим лицом был “Сверчок” — нашим лицом был и “Эрик XIV” и “Гамлет”, в свое время нашим лицом была “Блоха”. Растут наши художественные потребности, наши возможности — и в нашем лице происходят изменения.

Еще говорили, что наше лицо различно при различных постановках. Так я вам на это отвечу, что нельзя ставить “Каина” формой “Вишневого сада”, нельзя ставить “Вишневый сад” формой “Ревизора”… Особый подход к каждому автору у нас есть, и это особенность нашего лица. Когда потеряем это, когда установим единую форму для всех спектаклей, тогда действительно можно сказать, что мы потеряли наше лицо…»[[54]](#footnote-55)

{172} Студия неизбежно ограничена канонами единой сценической техники, единого стиля, суммы приемов. И соответственно — определенным репертуаром, определенной тематикой.

Театр, родившийся на фундаменте коллектива, идейно сплоченного студией, предполагает уже гораздо большую широту жизненного и творческого кругозора, идейное и художественное многообразие.

Здесь круг замыкается. Непрерывное движение вперед требует постоянных поисков, опытов, экспериментов. На помощь снова приходит студия.

В начале двадцатых годов группа юных выпускников школы Малого театра во главе с режиссером Ф. Кавериным организовала студию, искренне желая развить, углубить и сблизить с современностью искусство своих учителей. В таких значительных для своего времени спектаклях, как «Похождения Бальзаминова», «Кинороман» Г. Кайзера, «Без вины виноватые», «Уриель Акоста», «Трус» А. Крона, Каверин и его товарищи довели принцип сочной типизации, свойственный лучшим мастерам Малого театра, до предельной остроты социальной сатиры и философской трагедии.

Вот как определял стиль студии ее руководитель: «Это — стиль большой внутренней искренности и убежденности, стиль здоровой психологии, но без психоложества и серости, почему-то часто связывающихся с темой о живом человеке»[[55]](#footnote-56).

Студийцы заранее отбросили мысль о создании еще одного маленького Малого театра, но в конечном итоге не поступились его лучшими традициями. Поначалу были у них и эпатаж, и обнаженная ироничность, и «игра в игру». Но молодые актеры за годы совместной работы приобрели и многие из качеств старших мастеров: психологическую тонкость и достоверность переживания, музыкальную выразительность речи, пластичность жеста.

Малый театр, однако, решительно порвал со своим детищем, не воспользовался его бескорыстной помощью, его интересным опытом.

Для студии Ф. Каверина этот разрыв в результате оказался губительным. Думается, что и Малый театр, при всем благополучии его дальнейшего пути, в чем-то обеднил себя, {173} зачеркнув одно из возможных направлений в своем творчестве.

Формула школа — студия — театр не является математически точной. К примеру, студия Каверина развивалась по схеме школа — театр — студия — театр, а Любимову удалось совместить в училище имени Щукина учебные и студийные задачи. Каждый художественный организм развивается по-своему. Но переход от студии к театру для всех одинаково труден и опасен. Ломка голоса часто грозит его потерей. «Будем опасаться слишком ранней стилевой стабилизации и преждевременного установления так называемого “своего творческого лица”, — писал Хмелев. — Как часто под словами “собственное творческое лицо” понимается повторение отдельных счастливо найденных приемов и приемчиков, назойливо переходящих из одного спектакля в другой. Пусть перед нашими глазами всегда будет печальный поучительный пример некоторых “молодых” московских театров, где это явление приняло форму бесконечной эксплуатации первого успеха театра, паразитического существования на инерции этого успеха…»[[56]](#footnote-57)

Говоря так, Хмелев опирался прежде всего на собственный опыт.

Как вспоминает В. Комиссаржевский в книге «Хмелев за режиссерским столом», окрыленный успехом первого спектакля «Не было ни гроша, да вдруг алтын», режиссер стал нетерпеливо форсировать профессионализацию своей студии. И она начала быстро превращаться в серенький «правдивый» театр, в «тысячное издание МХАТа».

В. Комиссаржевский приводит выдержки из протокола знаменитого ночного заседания студии, на котором молодые актеры впервые сказали своему руководителю беспощадную правду. Хмелев был потрясен. Но, к его чести, он не только принял все справедливые упреки, не только вернулся к исходным студийным задачам, но и в значительной степени укрепил коллективность творчества в студии и в родившемся на ее основе Театре имени Ермоловой.

Опыт Хмелева поучителен сегодня, когда тот или иной новый театр все чаще превращается в синоним нового главного режиссера. Безусловно, крупный художник, со своей темой и {174} эстетической программой, силой таланта и творческой волей способен объединить разношерстный коллектив, сделать его со временем своим единомышленником. Но, как писал Олег Ефремов, актер для таких режиссеров — «лишь один из компонентов спектакля наряду с живописью, музыкой, мизансценой, ритмом, только одна из красок в палитре, пользуясь которой они живописуют мир. Пока коллектив объединяет их творческая воля — он действует как единое целое. Не будет этого скрепляющего начала — и театр распадется на интересы отдельных актеров, разрозненные и недружные»[[57]](#footnote-58).

Вероятно, поэтому Николая Охлопкова, например, не так уж волнует, что только несколько актеров руководимого им театра являются его полноправными творческими соратниками, а остальные, по существу, — лишь исполнители режиссерских требований. Поэтому у него, как, впрочем, и у многих других режиссеров, могут работать выпускники и школы-студии МХАТа, и вахтанговского училища, и школы Малого театра.

Многие крупные художники по разным причинам вынуждены вместо строительства собственного дома заниматься перестройкой чужого, переделывать его «по образу и подобию своему».

Некоторые из современных театральных руководителей, такие, как Г. Товстоногов, А. Эфрос, Б. Львов-Анохин, применяют в своей повседневной практике отдельные студийные принципы и методы.

Например, Товстоногов, путем конкурсного отбора, на три четверти обновил труппу Большого драматического театра. Он стремится воспитывать союз людей с едиными художественными взглядами, с едиными принципами в искусстве и на репетициях, и на специальных «творческих средах», на которых коллектив обсуждает «насущные вопросы жизни театра, вопросы общего языка, вопросы творчества и этики»[[58]](#footnote-59). Но в то же время Товстоногов с горечью повторяет известные слова Немировича-Данченко о том, что «жизнь в театре есть непрерывная борьба с компромиссами». Крупный мастер настойчиво добивается организации экспериментальной студии при своем театре, упорно говорит о необходимости {175} создать опытную мастерскую для начинающих актеров и режиссеров при Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии.

Сегодня рождение нового театра — явление довольно редкое. Театры не рождаются, а организовываются. Актерские коллективы не создаются, а формируются административным путем. Периферийные театры ежемесячно объявляют открытые конкурсы на замещение вакантных должностей Джульетты или Сергея Серегина, резонера или комической старухи. В лучшем случае актеров подбирают по степени дарования, по амплуа, в зависимости от определенных репертуарных потребностей. Есть и худший случай. В тот или иной Юрьев день актеры, подобно футболистам, с легкостью необыкновенной переходят из города в город, из театра в театр. А режиссеров, сверх того, подобно хозяйственникам, нередко «бросают» на прорыв, в разваливающееся театральное дело.

«Что он Гекубе?! Что ему Гекуба?!» Где уж тут говорить о творческом единомыслии?! Где уж тут соотносить высокие принципы Станиславского с повседневной театральной практикой?! О какой общности художественных, нравственных и идейных критериев может идти речь…

К счастью, жизнь не стоит на месте. Все чаще звучат свежие и смелые голоса.

Рост общественной активности, гражданского самосознания после XX и XXII съездов партии сказался и на театре.

Особенно примечательно, что сегодня начинают рождаться не только современные актеры и режиссеры, не только современные спектакли, но и новые театральные коллективы.

У отважного Театра на Таганке были близкие предшественники, есть и соратники.

Молодой театр-студия «Современник», несмотря на многочисленные трудности, с подкупающей прямотой и последовательностью строит свой собственный дом на фундаменте единой веры в жизни и в искусстве.

Вот уже несколько лет небольшую комнату в шестом этаже Центрального Дома культуры железнодорожников заполняют тридцать-сорок зрителей (это называется аншлаг), для которых молодые актеры — студенты, инженеры, рабочие рассказывают трагическую и светлую историю шофера Пронякина в собственной инсценировке повести Г. Владимова {176} «Большая руда» (постановка Я. Губенко). Талантливый режиссер упрямо предпочитает «готовым» театрам самодеятельные коллективы энтузиастов. Весной 1965 года он уже с новыми друзьями — студентами Московского энергетического института — показал поэтическую композицию Беллы Ахмадуллиной по рассказам Юрия Нагибина «Чистые пруды».

Самодеятельные актеры, впервые вышедшие на сцену, — профессиональны без скидок.

«Казалось, уже столько раз в кино и театре показывали проводы на войну, — пишет театральный обозреватель “Недели” Жихарев. — А тут буквально “голыми руками” режиссер строит сцену: двумя незащищенными рядами мальчишки и девчонки идут на вас и нестройными голосами поют “Идет война народная…” И больше ничего не происходит, не гремит, не светится, но мысль о войне пронзает вас насквозь, и сердце сжимается от боли.

Образ-метафора ставит перед исполнителями необыкновенно сложные творческие задачи: лишенный всех вспомогательных средств, актер должен создать характер лишь через общение с партнерами… В “Чистых прудах” — яркие характеры…»[[59]](#footnote-60)

Вчерашние выпускники школы-студии МХАТа — актеры разных московских театров создали экспериментальную студию, где в свободное от постоянной работы время, на пустующих площадках окраинных клубов, «кровью сердца» играют антивоенную сатиру Карела Чапека «Белая болезнь» (режиссеры Е. Радомысленский и Г. Ялович). Они пытаются совместить психологическую правду бытового театра с откровенной тенденциозностью политического плаката.

Подобно московским коллегам, группа ленинградских актеров, возглавляемая молодым режиссером Е. Шифферсом, объединилась для постановки современной трагедии Жана Ануя «Антигона». Смысл спектакля определяет образ маленькой храброй Антигоны, созданный О. Волковой. Актриса говорит о героическом вполголоса, без ложного пафоса и романтической приподнятости, но при этом не теряет возвышенной поэтической интонации. Ее Антигона в равной степени принадлежит и Аную и Софоклу. Она сомневается, иронизирует, отчаивается, но идет на смерть по глубокому внутреннему убеждению, во имя духовной свободы человека.

{177} Самодеятельные актеры студенческого театра МГУ избрали политический памфлет Брехта «Карьера Артуро Уи» и метят звериными масками мещанина, волею обстоятельств попавшего на гребень исторической волны. Внутри «мюзик-холльного шумного мира», талантливо воспроизведенного режиссерами спектакля С. Юткевичем и М. Захаровым, «легко и безмятежно, без всяких треволнений существует себе босяк Артуро Уи (В. Зобин), хлипкий подонок-рецидивист, ленивый и меланхоличный. Бездельник и шалопай, этот гаденыш всегда готов при случае вновь свершить свою кровавую карьеру. Мы безошибочно узнаем в нем одного из тех молодых, начинающих фашистиков, которые зреют и в наши дни, неважно где — в Мюнхене или в Техасе…»[[60]](#footnote-61)

«Костер исканий» разгорелся и на театральной периферии. Много вечеров подряд в сезон 1964/1965 года выпускники театрального факультета Таллиннской консерватории разыгрывали философскую притчу Бернарда Шоу «Назад к Мафусаилу» в зале заседаний Союза писателей Эстонии. Свой смелый опыт их педагог и руководитель, один из крупнейших современных советских режиссеров Вольдемар Пансо назвал «Комнатным театром». Одновременно его ученики выступали на сцене театра оперы и балета «Эстония» с синтетическим спектаклем «Вестсайдская история». Судя по всему, студийный эксперимент удался. «Комната» стала тесной. Курс Пансо во главе со своим воспитателем положил начало новому делу — Театру юных зрителей.

Своеобразной «театральной Меккой» Прибалтики стал в последние годы театр небольшого литовского города Паневежиса. В его репертуаре по шесть-восемь лет живут такие «трудные» спектакли, как «Макбет», «Гедда Габлер», «Иванов», «Смерть коммивояжера», «Поднятая целина». Живут, благодаря, прежде всего, подлинно творческой студийной атмосфере, ансамблевости коллектива. Художественное и этическое единство театра заложено в нем от рождения. Все его актеры, без исключения, выросли и растут здесь, в Паневежисе, в студии под руководством главного режиссера И. Мильтиниса. «Он воспитывает своих актеров. Во-первых, в плане художественном, методологическом. За двадцать лет в театр не был принят ни один актер, воспитанный “на {178} стороне”… Во-вторых, и в плане этическом. Здесь все ведущие актеры могут работать и работают осветителями, ведают музыкальным оформлением, участвуют в массовках студийных спектаклей…»[[61]](#footnote-62)

«Лучафэрул» по-молдавски значит «восходящая звезда». Кишиневский театр носит это поэтическое и ко многому обязывающее название по праву. Несколько лет назад посланцы Молдавии — воспитанники национальной мастерской Театрального училища имени Щукина — организовали свой молодежный театр, который ныне стал известен далеко за пределами республики.

Критика единодушно отмечает самоотверженную увлеченность коллектива искусством, его удивительную сплоченность, на редкость развитое чувство локтя.

«Интересная деталь: одному из актеров “Лучафэрула” было решено присвоить почетное звание. Он отказался, потому что считал себя не вправе выделяться среди товарищей по сцене… считал, что его заслуга — это заслуга всего коллектива…

Коллектив! В нем нет “звезд” и безымянных актеров “на выходах”, нет главных и второстепенных ролей: всему придается равно серьезное значение…»[[62]](#footnote-63)

Одно логически вытекает из другого. В любом спектакле театра отчетливо выявлено, ради чего он поставлен, что хочет сегодня сказать зрителю молодой коллектив.

В мае 1964 года «Комсомольская правда» рассказала о рождении нового художественного организма — Воронежского ТЮЗа. Его создали выпускники студии при Ленинградском театре юных зрителей. Определенным итогом первого года коллективного творчества явился спектакль «Джордано Бруно» по пьесе ленинградского актера О. Окулевича (постановщики Б. Наравцевич и К. Грушвицкая).

«Пьеса сильна своей искренностью и чистотой, — писал критик К. Щербаков. — Вам очевидно, насколько был сокровенен для молодого автора образ Джордано Бруно, как жизненно важно было ему написать о человеке, готовом взойти на костер за идею, во имя поисков истины. Хорошо, когда именно такой образ живет в сердце художника; еще лучше, {179} когда он зажигает целый коллектив, молодежный коллектив, а актерский ансамбль воронежцев, средний возраст которого никак не больше двадцати двух — двадцати трех лет, “вписался” в пьесу с редкой органичностью… Скажем, Павлу Маштакову не очень удаются философские монологи Джордано. Но его стойкость, верность делу, бескомпромиссность он играет по-настоящему, так, что вы понимаете: не вдруг, не по прочтении пьесы задумался актер над всем этим; нет, это вызревало где-то внутри, требовало выхода, а пьеса только подлила масла в огонь…»

Каждый из исполнителей выразил себя в спектакле «Джордано Бруно» с предельной искренностью и прямотой, каждый, так сказать, пропустил через себя проблему нравственной ответственности человека, гражданина, художника…

Все эти совершенно разные театральные начинания вызваны общественной, гражданской потребностью сказать зрителям свое, не похожее на других, осознанное и выстраданное слово о современности. Здесь нет места равнодушию, скепсису. Здесь не работают по штатному расписанию, а каждый вечер искренне, страстно, с полной самоотдачей, не стесняясь высоких слов, не чураясь патетики и вместе с тем не забывая о словах простых, высказывают свое отношение к жизни, выражают свои симпатии и антипатии.

Трудно сказать, как сложится судьба любимовского театра, театра В. Пансо, Экспериментальной студии молодых актеров, Воронежского ТЮЗа. Будут у них, конечно, свои болезни роста, свои противоречия, свои ошибки. Эксперимент не бывает без риска. Но благородное дело, начатое ими, не должно, не может, не имеет права остаться без последствий и без последователей.

Вероятно, не случайно Вахтангов требовал, чтобы Первая студия непременно «созидала подобные ей молодые коллективы», и сам создавал новые студии. Он представлял себе театральную систему будущего в виде группы больших театров — «метрополий», окруженных многочисленными «ячейками»-студиями, экспериментальными лабораториями режиссеров и актеров, которые потом в свою очередь станут театрами.

И Станиславский, и Вахтангов, и Мейерхольд видели в студийности обновляющую силу театрального развития, радикальное средство для того, чтобы театр всегда шел в ногу со временем.

# **{****180}** Д. ЗолотницкийЗа живой и мертвой водойО комедийной режиссуре

Все жанры хороши, кроме скучного.

Вольтер

Все жанры хороши, кроме скучного и несовременного.

Белинский

## Самостоятельность содержания

В обиходной терминологии театра продолжается пора веселой сумятицы. Разделению поэзии на роды и виды приходит конец. Редко какой автор назовет свою пьесу просто драмой, просто комедией. А если назовет, его поправят. К драме ли, к комедии, все равно, на афише прислонится и {181} еще какое-нибудь словцо — не то пояснительное, не то подрессоривающее: народная, героическая, лирическая, сатирическая, романтическая, сентиментальная, а то и сразу: народно-героическая, лирико-романтическая или что-то другое в том же духе.

Особенно комедия сама себе не хозяйка. Так уж повелось,

что ее
 без спутников
 и выпускать рискованно.

Маяковский сказал это о луне. Нынче, во времена групповых космических полетов, шутка по-новому свежа, по-свежему злободневна. К вопросам театра поэт ее не относил. Но она, видать, причастна и к комедии. Сам Маяковский не иначе как подтрунивал над привычной словесностью подзаголовков, когда называл своего «Клопа» феерической комедией, а «Баню» — драмой с цирком и фейерверком. Все же его подзаголовки больше говорят об авторском подходе к показанному и о способе показа, чем многие и многие сопряженные понятия. Подзаголовки Маяковского прямо адресованы театру, режиссеру, требуют сценического зрелища. «Мистерию-буфф» ее автор предлагал рассматривать как героическое, эпическое и сатирическое изображение эпохи. Из многообразия жанровых признаков пьесы Маяковский не любил выделять какой-нибудь один, ведущий: его подзаголовки помогают постигнуть творческую идею автора, индивидуальный стиль.

В жанровой «оценке» пьесы, в предпочтениях и оттенках внутри нее театр может — иногда не без потерь — разойтись с драматургом. Таких случаев сколько угодно в прошлом и настоящем.

«Вишневый сад» казался Чехову комедией, а Художественному театру драмой. Пересмотр авторской жанровой оценки произошел на сцене решительный. Но при этом спектакль остался абсолютно чеховским по своей поэтике, по стилю. Скажем, эпизоды, где Гаев дает нищему золотой или где Пищик выпрашивает у Раневской в долг двести сорок рублей, на премьере тревожили и трогали зрителей, заставляли еще сильнее сострадать добрым, милым, беспомощным героям. В новейшем возобновлении «Вишневого сада» на сцене МХАТа те же эпизоды вызывали в зале резвый {182} смешок. Что же, театр приблизился к драматургу? Проникся большим, чем прежде, историзмом? Стал современнее? Нисколько. Просто растерял поэтические находки прошлых дней, разрушил атмосферу пьесы и стиль Чехова.

В «Лесе» Мейерхольд гениально усилил жанровые признаки комедии; хохот не умолкал в зрительном зале. Мало того. В знаменитой сцене Аксюши и Петра на гигантских шагах метафорически вырастала утверждающая тема, тема «горячих сердец». И все-таки стиль Островского был «преодолен» сокрушительным штурмом. «Пеньки дыбом» — это название одного из эпизодов спектакля в высшей степени приличествовало системе образов мейерхольдовского «Леса», но имело не много общего со стилем пьесы, подвергшейся режиссерской инсценировке.

Называя «Вишневый сад» комедией, Чехов не беспокоился, что так уже были названы столь разные по жанровым признакам вещи, как «Женитьба» и «Ревизор», «Нахлебник» и «Доходное место», «Смерть Пазухина» и «Плоды просвещения». Русская классическая комедия серьезной была всегда. Но с десятилетиями она грустнела, хотя и не выражала этого сопроводительными подписями под названиями.

История русского смеха еще не написана. Между тем вопрос о содержании смешного важен.

Трагически разочарованным Чацким покинул русскую сцену герой «высокой» комедии, и у Гоголя единственным честным, благородным лицом остался смех, у Щедрина — беспощадное остроумие, «относящееся к предмету во имя целого строя понятий и представлений, противоположных описываемым». Смех растерял своих союзников среди непосредственных участников действия. Он стал одной стороной идейного, нравственного, драматического конфликта, другой же стороной — все персонажи комедии, взятые вместе. Так было и в «Ревизоре», и в комедии «Свои люди — сочтемся», и в «Смерти Пазухина»…

Комедия то и дело оборачивалась псевдонимом трагедии, а на сцене псевдоним неизбежно раскрывался, не мог не раскрыться. Жанровые признаки в большом искусстве не задаются заранее, они проявляются в ходе художественного анализа жизни как оценка, как результат, как вывод о происходящем. Так вот, преобладающие жанровые «выводы» сплошь и рядом оказывались в комедии далеко не комедийно-веселыми.

{183} Совсем как в спектакле Ленинградского Большого драматического театра «Синьор Марио пишет комедию» (постановщик Г. Товстоногов и переводчик А. Горский во многом пересоздали пьесу А. Николаи). Синьор Марио думал вначале, что пишет комедию, но герои не повиновались воле драматурга, правда жизни была сильней любых авторских хотений, и в конце концов выходила не комедия, а горькая драма.

Так бывает в драматургии. Так случается в режиссуре.

Трагические краски постепенно сгущаются в комедии «Горе от ума», идущей в постановке Г. Товстоногова на сцене Большого драматического театра. Сгущаются словно бы непроизвольно, сами собой, по мере того как за гражданственным содержанием пьесы Грибоедова открывается собственное гражданственное содержание спектакля Товстоногова.

«Классические пьесы потому и обрели бессмертие, — пишет Товстоногов, — что они глубоки и многогранны. Каждое время и каждый художник отбирает из них волнующее его. Классический шедевр, некогда вызвавший во мне лишь восхищение перед мастерством драматурга, сегодня глубоко волнует меня как гражданина и художника и настоятельно требует: “Поставь меня!”»[[63]](#footnote-64)

Так понятое бессмертие классики — причина успеха этого спектакля. При некоторых спорных моментах «Горе от ума» — характерный для Товстоногова спектакль-исследование.

До сих пор оспаривают трактовку образов. В одних находят мало гражданственности, в других видят ее слишком много.

Для одних мало гражданствен Чацкий, для других слишком гражданственно осмеяна фамусовщина, — так что, неровен час, огорчится некто в партере или ложе. Фамусов-де нетипичен для нас.

Нетипичен? Очень может быть. Но что ж тогда волноваться за тех, кого зацепила насмешка? Ей-богу, последнее это дело — заступаться за фамусовщину.

Если Фамусовых и духу нет в нашей действительности — где причины для беспокойства? Значит, пьеса выполнила свой благородный долг и ее надо похоронить с почестями.

Но нет, живет пьеса! И мешает чьему-то покою. И имеет успех.

{184} Товстоногов нашел в ней живые нити, протянутые в современность.

Мало гражданствен Чацкий? Да, он не громыхает обличительными тирадами. Он становится таким героем, чувствами которого зал воспринимает все на сцене. Героем лирическим. Непосредственностью, открытостью он подобен у С. Юрского толстовскому Пете Ростову. Вот пример, как можно, по Станиславскому, идти «от себя» к роли, роли жестоко заигранной притом. (И тот же Юрский, играя в «Карьере Артуро Уи» механического Дживолу с его заводными захлопывающимися челюстями-капканом и волочащейся мертвой ногой, дает пример, как можно, по Брехту, идти «от свидетеля», отчуждаясь от образа.)

Чацкий приезжает в дом Фамусовых не иронизировать и обличать, а любить. Помните, Станиславский искал «сверхзадачу» Чацкого: любовь к Софье; нет, шире — любовь к родине; еще шире — любовь к свободе… Обличения вырываются у Чацкого не от охоты декламировать: выстраданные, они рождаются тут же, в ходе действия, на глазах у зала. Фамусовщина сама заставляет себя ненавидеть — на то она и фамусовщина.

Перечитайте статью Гончарова «Мильон терзаний» — там много об этом сказано.

А другой Чацкий, введенный в спектакль позднее, — В. Рецептер? Он думает, думает без конца. Рассматривает тонкие пальцы, словно прислушивается к голосу своей души, и искренен беспредельно. Так же пристально, даже участливо он слушает других, особенно Софью.

Впервые Чацкий не словоохотлив. Он больше слушает, чем докучает речами.

И полным открытием явилась Софья — Т. Доронина. В спектакле она ровня Чацкому, человек его духовного круга, и где-то в исходе трагичного своего ослепления начинает это сознавать. Оттого прозревает Софья не менее трагично. События оборачиваются «мильоном терзаний» не только для Чацкого, но и для нее.

В пьесе никто так не разоблачает себя, как Молчалин: взять хотя бы монолог о собаке дворника. В спектакле никто так веско себя не утверждает. К. Лавров играет сильный характер, играет вдобавок и целую жизненную программу, достаточно зловещую. Этот Молчалин прежде всего апеллирует к здравому смыслу. «В чинах мы небольших», — поясняет он {185} наивному Чацкому самоочевидную вещь. Он высокомерен. Он расправляет крылья и готов уже воспарить. Образ увиден в исторической проекции: Молчалиным принадлежали в будущем лакомые куски, это подтвердил Щедрин.

Или Скалозуб. С какой обаятельной тупостью говорит эта избалованная дубина о подвигах. «Под третье августа засели мы в траншею…» Актер В. Кузнецов делает нескончаемую паузу. Волнистая гамма воспоминаний отражается на широком глупом лице, но ни единая мысль не в силах оформиться словесно. И, понатужившись, глотнув воздуху, герой выпаливает с детской ясностью во взоре: «Ему дан с бантом, мне на шею». Зал аплодирует Кузнецову за эти две строчки.

Конфликт Чацкий — Софья — Молчалин — Скалозуб дан в спектакле разветвленно. При всей силе и свежести образов, он протекает не как схватка враждебных характеров, а как конфликт внутри единой среды, раздираемой противоречиями, рвущей связи. В него оправданно подключены и Горич — Е. Копелян, и Репетилов — В. Стржельчик. Конфликт — как судьба поколения. И в этом опять же обобщающая значительность режиссерского замысла.

Возможно, тут сыграла свою не прямо заметную роль предшествующая работа Товстоногова над симоновским «Четвертым». Спектакль вышел, пожалуй, не самый интересный в репертуаре Большого драматического. Четвертого там только что не четвертуют. Но уже там о поколении судили в целом. И было доказано, что глубина внутренних конфликтов — внутри характеров, внутри поколения — идет не в ущерб, а на пользу гражданственности.

Спорное в «Горе от ума» у Товстоногова между тем имеется. И не так в моментах истолковательского порядка, как во внешних чертах воплощения. Не Грибоедову, а скорее Сухово-Кобылину, да и то в последней пьесе его трилогии, пристала гротескная «реализация метафоры» — явление масок-харь, видящихся Чацкому на балу. Маски были объяснимы в мейерхольдовском «Горе уму», саркастическом памфлете, где заострялся как раз внешний конфликт, врезались линии контрастных противопоставлений и где Чацкого, чтобы укрепить его позицию в этом конфликте социальных масок, сопровождала свита друзей-декабристов.

Для Товстоногова, режиссера-исследователя и психолога, важны не обнаженные контрасты, а сопоставления, связи, перекликающиеся, по-разному повторяющиеся конфликты {186} внутреннего, духовного порядка. Как раз благодаря этому его спектакль стал событием. И показал — в который раз! — что времена хрестоматийных постановок классики, обращенных в даль исторического прошлого (включая прошлое историко-театральное), уже и сами отодвинулись далече. Современный поворот содержания спектакля — условие жизни классической пьесы на сцене.

Это сравнительно нетрудное занятие — убеждать в необходимости такого поворота. Сиди и тверди, как в сказке: «Избушка, избушка, повернись ко мне лицом, а к морю задом». Осуществить желаемое куда труднее. Надо знать волшебное слово. Какое же?

— Если бы знать, если бы знать! — как говорит Ольга в финале «Трех сестер».

Может быть, слово это — определенность.

Определенность содержания и стиля.

А может, одним словом не обойтись. Скорей всего, не обойтись.

Самостоятельность содержания спектакля, во всяком случае, весьма желательна.

Она в традиции театра. А традиция — это процесс. Существует путь традиции, копится опыт ее наследования.

События подготавливаются.

Н. Акимов как-то заметил, скрывая под тонким юмором серьезное беспокойство: «Мы нередко вспоминаем “Ревизора” как устраивающий нас масштаб художественного произведения. Между тем за отсутствием в современной драматургии такого великого произведения нам не удалось еще проверить, в какой мере наша общественность подготовлена к встрече такой комедии и как отнеслись бы к ней граждане, которых бы она задела»[[64]](#footnote-65).

Тревога небеспричинна, потому что и сам «Ревизор», как и «Горе от ума», кое-кого чересчур задевает, кое-кому кажется слишком искусительным зрелищем. Было время, когда в желтой лихорадке бесконфликтности тряслись не только драматургические поджилки: от бесконфликтности лихорадило и режиссеров. Это в те как раз времена один большой актер в одном большом театре произносил монолог «Чему смеетесь?», отворотясь от публики и обращаясь исключительно к партнерам. Дело было не в поисках тесного сценического {187} общения. Просто считалось признанным, что в зрительном зале заседали сплошь идеальные герои и никому из них гоголевская сатира предназначаться не могла.

К слову сказать, в «Ревизоре», поставленном Станиславским в 1921 году на сцене Художественного театра, городничий — Москвин тут выходил на авансцену, обращался прямо к публике, и в зале вспыхивал яркий свет… Лучшее доказательство того, что средства выразительного воздействия, в их числе световой курсив, нельзя расписывать по ведомствам «левизны» и «правизны»: они должны соотноситься с содержанием пьесы и с направленностью режиссерского замысла.

Но есть и другая сторона вопроса. Недавние беды иных авторов комедийных пьес и спектаклей происходили, между прочим, и из-за попыток прямиком следовать Гоголю и Щедрину, без учета того обстоятельства, что накопился уже изрядный опыт наследования. Направлялись к истокам традиции, минуя путь традиции, с переменным успехом выясняли истины, которые уже установили до них Горький и Маяковский, по-своему отлично понимавшие, что традиции движутся вместе со временем. Попадались примеры столь прямолинейного следования классическим образцам, что, при бесспорной живописности отдельных сцен, выходила все же двойная пародия: и на изображаемую современность, и на самые эти образцы.

В свое время наша критика отмечала, что в комедии «Раки» С. Михалков с прямо-таки подкупающей откровенностью повторил сюжетную схему «Ревизора», не задумываясь о судьбе гоголевской традиции на разных этапах исторической жизни страны, о самобытных путях наследования традиций у Горького, Маяковского и других крупных советских писателей. Жанровые краски в этой комедии были заготовлены заранее, но не возникали в порядке художественного «вывода» о событиях, а реальные цели обличения, те идеалы, ради которых осмеивалось зло, были намечены беглым пунктиром. Возникшие тогда споры о том, может ли существовать советская комедия без положительного героя, оказались беспредметны: речь могла идти о другом — о невозможности обличений без ясно видимой утверждающей задачи.

Еще сложнее обстоит дело с наследованием традиций режиссуры.

{188} Теперь на сцене пробуют восстановить некоторые напрасно забытые традиции режиссерского искусства. Нечего говорить, как благородна и как благодарна такая задача. Но если оскудела одно время гоголевская линия в драматургии, что же сказать тогда, допустим, о сатирической публицистике в режиссуре — традиции, которая и по содержанию и по форме оборвалась чуть ли не совсем? Как следовать ей, когда опыта следования по существу нет?

## Традиция — это процесс

Как эстрадно-цирковое обозрение на злободневные политические, бытовые, театральные темы писали «На всякого мудреца довольно простоты» и день ото дня переписывали в начале двадцатых годов Сергей Третьяков («вольная композиция текста») и Сергей Эйзенштейн («сценарий и монтаж аттракционов»). Ни одно представление в Передвижной рабочей труппе Московского Пролеткульта (сокращенно — «Перетру») полностью не повторяло предыдущего (надо ли говорить, что не было даже случайных совпадений и с Островским). Как-то раз из-за обилия новых реприз спектакль затянулся до двух часов ночи, так что под занавес актерам пришлось повиниться публике:

Мы «Мудрецом» попали в точку.
Аллаверды, аллаверды.
Вы нам простите эту ночку.
Аллаверды, аллаверды.

Пародируя рекламу галош, — от рекламы тогда отбоя не было, — актеры напевали и такой, например, куплет:

Иуда — коммерсант хороший.
Аллаверды, аллаверды.
Продал Христа, купил галоши.
Аллаверды, аллаверды.

Куплеты исполнялись на свадьбе Мэри Мак-Лак (в нее преобразилась Машенька, племянница Турусиной), поскольку эта девица выходила тут замуж за Курчаева. Впрочем, Курчаева изображало трио гусар-травести, действовавшее синхронно, как один человек. С невозмутимой одинаковостью {189} три врангелевских гусара выделывали свои сальто и кульбиты. Наличие трех женихов при одной невесте дало повод авторам спектакля, перевернув мотивировку, устроить свадьбу на магометанский лад, во главе с муллой. Так появились куплеты «аллаверды».

Эстрадно-цирковая эксцентрика пронизывала спектакль-обозрение от начала до конца. Актеры Языканов и Юрцев вели пролог в костюмах белого клоуна Жоржа и рыжего, им подыгрывали еще четверо рыжих — «униформа». Потом, в спектакле, оба клоуна изображали Жоржа Глумова и его мать.

С зонтиком в руке, облаченный во фрак и цилиндр, подымался по проволоке на балкон «человек в маске» (так назывался здесь Голутвин); в этой роли выступал актер Григорий Мормоненко — известный в будущем кинорежиссер Александров.

Княгиня Салон (бывшая Турусина) была полуголой (роль играл актер Гоморов), грудь прикрывали два абажура из цветных стекляшек, с выключателем посередине. Когда княгиню одолевали страсти, актер трогал выключатель, лампочки зажигались. Широкая юбка-кринолин довершала наряд. В юбке имелись карманы-клапаны. Иногда приживалки — девка-чернавка и бабка-керенка — прятались в испуге под барынину юбку, их лица опасливо выглядывали из этих карманов.

— Дайте чаю со сгущенной молокой! — требовала Турусина, и входил ее «человек» Григорий, он же «человек» Мамаева и Крутицкого.

Актер Михаил Эскин, игравший этого строенного персонажа, работал, как сообщала афиша, «у ковра». Также голый по пояс, он держал на лбу перш с круглым подносом, уставленным батареей баночек «нестли». Под внятный театральный шепот партнеров: «Мишка, Мишка, осторожней, Мишка!» — он медленно надвигался на зрителей, спотыкался, подхватывал падавший перш… Как ветром сдувало первые ряды зрительного зала.

Понятно, тревога оказывалась напрасной: поднос был прочно прибит к першу, пустые банки повисали на веревочках.

Можно добавить, что действие на сцене перебивалось демонстрацией трюкового фильма с участием тех же персонажей. Они как бы переходили со сцены на экран и обратно. {190} На этот спектакль шли не для того, чтобы знакомиться с Островским. Названием-пословицей сходство исчерпывалось. С тем же успехом спектакль мог получить название другой классической пьесы. Островский был взят для пущего эпатажа. Как раз только что, в апреле 1923 года, Луначарский бросил призыв: «Назад к Островскому!»

— А, вам нужны Островские? — озорно улыбнулся про себя Эйзенштейн. — Получите, пожалуйста.

И слова Луначарского моментально вошли в текст представления. М. Штраух тащил кого-то за полу, надсадно вопя:

— Назад! К Островскому!..

Сходным образом ответил на призыв Мейерхольд. В 1924 году он показал «Лес».

Не случайно на чествовании Мейерхольда в Большом театре был сыгран отрывок из не готового еще «Мудреца» — «Жоффр в поход собрался!»[[65]](#footnote-66). В ту пору, когда имажинист Вадим Шершеневич делал полушутливый, полускандальный доклад на диспуте «Мейерхольд — опиум для народа», Эйзенштейн демонстрировал творческую преданность идеям театра революционной публицистики.

Эйзенштейн меньше всего хотел надругаться над классиком. Он не был уверен в правоте Луначарского. Смельчаку-режиссеру было от роду двадцать пять. Его «Перетру» нуждалась в веселом и остром обозрении на темы дня. Потому Мамаев из комедии Островского превращался то в близко-звучного Мамилюкова-Проливного, зарящегося на Дарданеллы, то в лорда Керзона — роль играл Максим Штраух в костюме белого клоуна. Рыжим клоуном был генерал Жоффр (бывший Крутицкий); на его коротких атласных панталонах с кружевами крупно выделялись две первые буквы фамилии: ЖОффр. Клоуны пели куплеты:

Под лапой лорда Керзона
Вся Индия истерзана,
Ах, Индия, жемчужина Британии!..

Эстрадно-цирковая эксцентриада действительно превращала спектакль в монтаж аттракционов.

— Я выйду из себя и полезу на рожон! — негодовала Мамаева. Вера Янукова, игравшая Мамаеву, решительно сбрасывала {191} с себя одежду и, оставшись в трико телесного цвета, лезла на высокий перш, который держал на груди ее партнер.

Происходила «реализация метафоры»: сказанное утрачивало привычный переносный смысл и понималось буквально.

Чисто эстрадная публицистика этой пары ежевечерне обновлялась — после летучих репетиций у Эйзенштейна и Третьякова. Аттракционы не были неизменны: репризы, а то и целые диалоги менялись в зависимости от телеграмм утренних газет.

В заключение спектакля раздавался залп под местами для зрителей: публику просто выгоняли, делать ей тут было больше нечего.

По этому поводу Эйзенштейн замечал, что для утилитарного театра важны все способы воздействия: «Удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей»[[66]](#footnote-67).

Что касается «Сверчка на печи» — это была инсценировка святочного рассказа Диккенса в Первой студии МХАТа, один из программных спектаклей психологического театра.

Традиция «Сверчка» не прерывалась на нашей сцене. Приемы «воздействия» эйзенштейновского «Мудреца» и ряда близких ему спектаклей двадцатых годов воскресают на сегодняшней сцене явочным порядком. И претворены они режиссурой наших дней в новом, собственном содержании театральной публицистики.

Да, это они напоминают о себе, скажем, в эпизодах спектакля «Десять дней, которые потрясли мир», ныне идущего в Московском театре драмы и комедии на Таганке. Трое «от театра» наставляют винтовки на публику и, не дав ей опомниться, палят. Поневоле станешь смотреть на сцену с настороженным вниманием. Винтовочный залп обозначает начало сценического действия, как залп под местами для зрителей заканчивал действие «Мудреца».

Примеров «реализации метафор» несколько в эпизоде «Допрос Джона Рида». При словах «дело разбухает» три папки с бумагами пухнут, раздуваются на глазах у публики при полном равнодушии охраняющего их полисмена. «Дело» принимает угрожающий оборот — говорит театр на языке {192} условной и вместе с тем предельно наглядной и понятной образности.

— Джон Рид, мы вышли из себя, — негодуют трое сенаторов на допросе.

Они вылезают из своих пышных мантий. В воздухе повисают их внушительные береты (вделанные в судейские кресла). Сенаторы остаются в исподнем, тщедушные, ничтожные. «Разоблачение» происходит во всех смыслах слова, и все эти, так сказать, смыслы помогают один другому, служат разоблачительным задачам сатирического целого.

Но режиссер Ю. Любимов, автор спектакля, ничуть не копирует однажды найденные «приемы». Он подчиняет их собственному содержанию, по-своему поворачивает, дает в ряду других, самодобытых и новонайденных.

Тот же эпизод, где сенаторы у Любимова, как Мамаева у Эйзенштейна, «выходят из себя», сродни и гениальной сцене облачения папы Урбана VIII в брехтовской «Жизни Галилея» на сцене театра «Берлинер ансамбль». Сухонького человечка, пока он дает аудиенцию кардиналу, постепенно облачают в каркас одеяний, приличествующих папе римскому, и к концу эпизода папа становится почти монументальным. Разоблачение предшествует облачению, и опять-таки в полном смысле слова — в буквальном и в фигуральном. Сценическая метафора, таким образом «остраненная» Брехтом, получает особую силу воздействия.

А если идти еще дальше путем образных ассоциаций, как не вспомнить подобное «остранение», ход от обратного, в ранних стихах Маяковского, где перевернут привычный порядок того, что с чем сравнивается:

Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая.

Рельсы не тянутся в пасть (как написалось бы по принятому), их вытягивают из пасти. Это примерно то же, как если бы ленту Чаплина, где голодный бродяга уплетает макароны с таким аппетитом, что они сами со свистом влетают ему в рот, прокрутить сзаду наперед, и макароны с тем же свистом вылетали бы изо рта.

О Маяковском думаешь на спектакле Любимова прежде всего и после всего. Когда Н. Губенко легко взбегает на плечи партнера и, стоя так, держит речь от лица изображаемого {193} им Керенского, — это ведь не только цирковое антре с оглядкой на «Мудреца», это еще и сатирический портрет Керенского из октябрьской поэмы «Хорошо!». Персонажи плакатов РОСТА движутся в «театре теней», в других местах «Десяти дней…». В эпизоде «Прыг-скок» образ его величества Капитала олицетворен кукольной маской Черчилля, демагоги-соглашатели поют куплеты на манер сатириков цирковой арены — и снова дело не только в сходстве с эксцентрикой публицистического агиттеатра, с его фееричной зрелищностью, с его цирком и фейерверком, а прежде всего в сходстве мотивов содержания театрального творчества.

Притом было бы донельзя странным восстанавливать сегодня хотя бы того же «Мудреца» в его первозданном виде. Время ушло, новые времена несут новое содержание, оно требует своей, им рождаемой выразительности, — словом, казалось бы, такая мысль и в голову никому не придет.

Действительно, «Мудреца» не возобновляли. Но несколько лет назад реставрировали другой спектакль той поры, и опыт оказался в своем роде поучительным.

## Памяти нэпа

Поздним ноябрьским вечером несколько ленинградских критиков, держа путь на очередное московское совещание, повстречались в коридоре «Стрелы» с Эрастом Гариным. Он ехал домой со съемки на Ленфильме и был полон живых текущих интересов. Шумные вагонные разговоры вращались вокруг театральных новостей: когда их недостает в Ленинграде, их с избытком хватает в Москве.

Между прочим, театральная Москва в ту пору говорила о «Мандате» Н. Эрдмана. Э. Гарин вместе с Х. Локшиной восстановил старый мейерхольдовский спектакль и, как тридцать лет назад, играл в нем Гулячкина.

— Тряхнули стариной, — говорил в поезде Гарин. — Помянули юность.

Утром, с вокзала, каждый отправился по своим делам. А вечером встретились вновь в Театре-студии киноактера.

Имя народного артиста республики Вс. Мейерхольда значилось на афише впервые за много, много лет.

Еще больший срок миновал со дня премьеры. И в свое-то время, в разгар нэповской поры, ситуация «Мандата» {194} казалась анекдотичной. Дикий обыватель Гулячкин размахивал перед соседями пустячной справкой из домоуправления как мандатом особоуполномоченного, вселяя страх в обывательские души. Разбитную прислугу Гулячкиных Настьку выдавали за особу царствовавшей фамилии. Нелепый страх обывателей перед Советской властью ничуть не уступал их трепету перед призраком реставрации дома Романовых. Всюду обнаруживалось приспособленчество мещанина, пожизненно, до смерти напуганного.

Испуг обалделого обывателя, гиперболизованный, всеохватный, царил в мире образов этого веселого спектакля. Вытянутые лица, остановившиеся глаза, истошные крики и сдавленный шепот… Торжественные глупцы встречались с заговорщическим видом, но, оробев, вдруг шарахались от собственной тени. Взъерошенный внешне и внутренне «расхристанный» Гулячкин не менялся в этом качестве на протяжении действия и был блистательной сатирической маской в стиле всего спектакля. Громоздкий сундук, откуда извлекали траченое молью платье императрицы и куда потом забивалась претендентка на российский престол нахальная прислуга Гулячкиных, — сундук этот являлся овеществленной метафорой на сцене.

В спектакле узнавались открытия Мейерхольда, когда-то изумлявшие посетителей премьеры. Вращались концентрические круги сценической площадки, усиливая динамику мизансцен и перестановок. Исключительна была роль ритмизованного жеста. Здесь намеренно сбивчивая, «косноязычная» его ритмизация оттенялась внезапной остолбенелостью поз.

Многие композиционные находки Мейерхольда, как известно, были затем широко освоены советским и мировым театром, хотя и не всегда так мастерски и в таком организованном комплексе. Все-таки режиссерские приемы «Мандата» уже не выглядели новостью, потому что жили по-разному в позднейших чужих спектаклях, иногда эпигонски сниженные и дискредитированные. Острота былого первоначального восприятия притуплялась. Как ни благороден был замысел возобновления, он прежде всего вызывал чистое любопытство историко-театрального порядка.

Что касается собственно режиссерских приемов, ни один не может быть хорош или плох сам по себе, правилен или неправилен. Все зависит от того, в какой мере он помогает выразиться содержанию. Старый, самый затрепанный прием {195} способен вдруг заиграть свежими красками — но только умело и к месту примененный, но только в зависимости от конкретного назначения, от смысла действенной ситуации.

Вот в этом именно отношении «Мандат» как сатирическая комедия оказался не действенным зрелищем. И содержание относилось к давно ушедшим жизненным проблемам, и элементы выразительности застыли в однажды найденной, изначальной неподвижности. Зрелище принадлежало прошлому, и самый принцип буквальной реставрации исключал связь между содержанием спектакля и содержанием современности. Коробка аппетитных театральных консервов подрастеряла сегодняшние питательные свойства.

Самим фактом своего появления возобновленный «Мандат» лишь подтвердил ту истину, что искусство театра, к невыгодному для него отличию от других искусств, может жить, только обновляясь вместе со временем.

Пьеса, когда-то остросовременная, по прошествии десятилетий требует новых сценических решений (или не требует ничего). Перестав быть современной, она не превращается в историческую — хотя бы из-за начальной жанровой заданности. Пьесу о современности нельзя поставить и сыграть через тридцать или пятьдесят лет в жанре исторического спектакля. Элементарные натяжки такого рода еще ни разу не приносили успеха.

Передать стиль ушедшей эпохи — важная задача режиссуры в таком спектакле. Не менее важно установить современный способ восприятия и передачи этого стиля — иначе говоря, найти ключ к старому содержанию в новом содержании сценического творчества.

Добрых результатов в подобных поисках достигли постановщики «Бани» и «Клопа» на сцене Московского театра сатиры. Маяковский помог театру стать более современным.

Надо сказать, в последние годы работы и Вс. Мейерхольд считал необходимым круто пересмотреть свои постановки Маяковского. Весной 1936 года, выступая в ленинградском лектории, он говорил:

«В новой постановке “Клопа” мы хотим наполнить показ завтрашнего дня всем многообразием положительных тенденций социалистической действительности. Мы хотим — и у нас для этого есть все возможности — показать фантастическое будущее в сегодняшнем дне, насытить вторую часть спектакля (“будущее”) рассказом о достижениях СССР и {196} в первую очередь, конечно, показать новый тип человека, “людей будущего”, в сегодняшних образах передовиков социалистического строительства».

Далее следовали некоторые подробности постановочного замысла. Мейерхольд хотел отодвинуть подальше в прошлое сатирические мотивы Маяковского, усилив за их счет утверждающее звучание финальных сцен. Это было не то, чего искал Маяковский.

«Первую часть (свадьба Присыпкина) мы, — говорил Вс. Мейерхольд, — отодвигаем к 1926 году и вместе с тем приближаем к нашим дням вторую часть — из 1979 года к годам 1940 – 1942. Первая часть спектакля не требует почти никакой переработки. Переработка касается главным образом части второй… Вторая часть спектакля должна начинаться картиной в радиостудии. У микрофона телевизора радиостудии появятся рабочие, ученые, стахановцы. Зритель услышит перекличку голосов зимовщиков-полярников. После дискуссии о том, размораживать или не размораживать Присыпкина, действие переносится в Институт по изучению вечной мерзлоты… При рассмотрении “словаря умерших слов” (буза, бюрократизм, богоискательство, бублики, богема, Булгаков… и т. д.) пусть из зрительного зала посыплется ряд терминов, расшифрование которых интересует зрителя. Между прочим, будет задан вопрос: “Что такое мейерхольдовщина?”»[[67]](#footnote-68)

Но даже и такая, «пастеризованная мейерхольдовщина» не вышла. Не вышла, скорее всего, потому, что была чужда истинному духу революционного новаторства Мейерхольда.

Решения Театра сатиры были свои, собственные, в них, разумеется, не оказалось того, что предполагал сделать Мейерхольд. Если возобновленный «Мандат» по идее представлял собой как будто ту самую задвинутую в прошлое первую, сатирическую часть «Клопа», которого Мейерхольд так и не поставил вторично, то спектакли Театра сатиры явились в полном смысле слова современными. Они имели собственное современное содержание, согласное с драматургией. И сатирические и героические мотивы там живо перекликались с днем нынешним.

Уже в «Бане», показанной первой, режиссеры Н. Петров, В. Плучек и С. Юткевич, тонко постигнув театральную поэтику {197} Маяковского, продвинули спектакль к нашим дням именно так, как об этом мечтал автор пьесы. Не вдаваясь в детали, всесторонне обсуждавшиеся критикой, напомним лишь фанфарный финал «Бани».

Звучит «Марш времени», фантастическая машина Чудакова несет героев в будущее. Сменяются титры на экране, год мчит за годом, живые признаки времени слагаются в летопись борьбы и побед. Трактористы в поле. Станция метрополитена. Покорители Арктики. Беломорско-Балтийский канал. Новые промышленные гиганты. Ракетные трассы «катюш». Салют победы. Восстановленный Днепрогэс. Волго-Донской канал. Университет на Ленинских горах… Марш времени все убыстряется, уже различимы одни только набегающие даты фосфорически сверкающего будущего: 1960, 1970…

Лишь где-то тут, на пороге коммунистического завтра, машина времени вышвыривает Победоносикова и его свиту. Они на какое-то время затесались среди людей, творящих будущее. Но театр наглядно показывает: далеко Победоносиковым не проскочить, их путь отмерен.

Крохотный, будто уменьшенный в размерах главначпупс вопит на обочине времени, взывая к фосфорической женщине, к путникам чудесного корабля: «И она, и вы, и автор — что вы этим хотели сказать, — что я и вроде не нужны для коммунизма?!?» И тогда автор сам появляется на экране. Он дает утвердительный ответ от имени своих героев. Коммунистическое завтра олицетворено в монументальном облике поэта, и увиденный его непрощающим взглядом главначпупс кажется особенно ничтожным, особенно жалким.

Такое понимание старого и нового близко Маяковскому, больше того, русской театральной сатире вообще, традиции которой он смело двигал в будущее. Щедрин, провожая в царство теней всевозможных «умирающих», заявлял: «Разумеется, эти умирающие еще совершенно живы и здоровы, но я предположил себе постоянно проводить мысль о необходимости их смерти». Чисто щедринский метод «погребения заживо» сильно отозвался в финале «Бани», созданном театром. Театр продолжил и обогатил образные достижения поэта в согласии с самим поэтом. Не случайно Маяковскому принадлежало заключительное слово в спектакле, главным героем которого являлся он сам — человек настоящего.

{198} Возвращаясь к сказанному Мейерхольдом о его планах реконструкции «Клопа», надо признаться, что длинная цитата была приведена, конечно же, не для доказательства того, будто всякая реконструкция прежнего решения означает сдачу завоеванных позиций. Отнюдь!

Возобновляя однажды сделанное, художник, даже если бы хотел, не может повторить это сделанное вполне. Особенно художник движущийся, меняющийся. Новое в опыте, новое во взглядах и жизненных впечатлениях неизбежно вносит поправки на современность, и современное понимание задач не может не сказаться обновляюще.

Традиция, все равно, драматургическая или сценическая, если она не сдвинулась с места, а воспроизведена реставраторски пассивно, — это еще только «мертвая вода» театра. Возродить традицию по-настоящему, спрыснуть ее «живой водой» можно, лишь имея за душой собственное содержание, незаемный взгляд на современность и на цели современного искусства.

Настоящее борение стихий можно наблюдать в спектакле Театра сатиры «Двенадцать стульев»: стихии «живой» и «мертвой» воды, смелых поисков и робкого реставраторства, авторского юмора и совсем посторонних аппликаций инсценировки, по замыслу тоже смешных.

Один из любимейших романов читателей — «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова в самом деле соблазнителен для сценического показа. Актер Е. Весник инсценировал его и сам сыграл роль Остапа Бендера. Странное, впрочем, получилось зрелище. Инсценировщик, а с ним режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина словно опасались, как бы что-нибудь из происходящего хоть краешком не задело сегодняшней жизненной проблематики. Действие задвинуто в глухое прошлое нэпа, под прошлое стилизована и выразительность спектакля. Мелькают забавные иллюстрации к роману, но не возникает ни одного вопроса, который рассчитывал бы на современный ответ.

События увидены глазами Остапа Бендера, и сам он — главный организатор смеха в спектакле. Не объект смеха, а его союзник.

Остап Бендер то и дело обращается к залу, он ведет репортаж о происходящем на сцене, своеобразный конферанс в утесовской манере. На эстрадный лад совместились в комедийной {199} инсценировке действующее лицо и «лицо от автора», веселящаяся единица и единица увеселяющая.

Но какой же выразитель авторских идей доблестный сын турецко-подданного!

А сама эстрадность намеренно архаична по приему.

В избытке представлены реликвии нэпа якобы разоблачительного назначения. Нэп изображен средствами нэпманской эстрады. На журфиксе у мадам Грицацуевой звучит песенка «У самовара я и моя Маша…», Остап и его нареченная проходятся в шимми от кулисы к кулисе. Сцены второго акта, в ресторане «Прага», ритмически построены на шикарной музыке соответствующего пошиба. Тут и вальс-бостон, и эстрадная певица, исполняющая (который уже раз в спектаклях последних лет!) кабацкую элегию «Все, что пело, все, что млело, — все давным-давно истлело…» Киса же Воробьянинов (его талантливо играет А. Папанов) кричит: «Прошу шансонетку!» и лихо задирает ноги в канкане.

«Счастливая, невозвратимая пора… нэпа».

В свадебной картине «Клопа» в том же театре нэпманская вакханалия организована сегодняшним отношением к показанному, и такое отношение вызывает безудержный смех. Там — почти фантасмагория, здесь же, в «Двенадцати стульях» — только признаки ушедшего времени. Зато жанровые признаки, если попробовать их установить, почти неправдоподобны: эстрадно-историческое ревю. Теаджаз Л. Утесова поры «Музыкального магазина» рядом с этим куда современнее для нас.

Инсценировка, понятно, не бывает похожа на каллиграфическую писарскую копию подлинника. На этот раз особенно жаль светлого, искрящегося тонким остроумием романа. Его обдали со сцены довольно-таки мутной накипью нэпманского «локального колорита».

Юмористический роман превратился в эстрадный спектакль. Качество смеха изменилось до неузнаваемости. Но не только потому, что в спектакль вошли элементы эстрады, а прежде всего потому, что эстрадность намеренно не современна, и это противоречит самому духу, самой природе эстрады.

Между тем, хотим мы этого или не хотим, как говорит одна из героинь акимовского репертуара, а эстрада настойчиво обивает пороги сегодняшней комедии. Можно {200} осторожно оценивать такую настойчивость. Не считаться с нею нельзя.

Комедия-концерт — в этом определении схвачены интересные особенности режиссерского подхода к ряду веселых зрелищ последних лет. Определение одно из возможных и законных, но смысл всякий раз вкладывается свой в разных спектаклях. В одних комедия подымается до концертности, в других — опускается до нее.

Гражданственность вышла на первый план в «Божественной комедии» И. Штока, во многом на эстрадный лад переинструментованной Г. Товстоноговым, — вплоть до введения массового конферанса или дирижера, поющего петушиным фальцетом. Веселые метафоры подразумевают современные жизненные вопросы. Лики и маски небожителей — намеренно понарошку, и это охотно выдает режиссер, чтобы намекнуть на сегодняшнюю их подоплеку, на совсем «нашинскую» изнанку. Персонаж, такой, как ангел Д в исполнении Е. Лебедева или создатель — Н. Корн, по-вахтанговски на минутку выбегает из образа, чтобы бросить в зал слово о современном, и тотчас вбегает назад в образ. Это не игра ради игры, а игра ради дела, ради идейного, публицистического замысла. Человечество смеясь расстается со своим прошлым в «божественной» комедии. Весело уточняют тему спектакля Адам и Ева — С. Юрский и З. Шарко. Только человек, только человеческое в человеке… «Ни бог, ни царь и ни герой». Легкий, чуть «про себя», юмор Юрского и задиристая эксцентриада Шарко помогают оценить, насколько это много — свободное достоинство человека.

Впрочем, как любой подход и способ, «концертность» комедии не может посягать на канонизацию. Иногда, в ряде конкретных постановочных решений, эстрадная концертность представляет собой лишь прием внешнего оживления комедийного действия не собственно театральными средствами. Появляется несценичный юмор, идущий не от логики (или намеренной алогичности) характеров и ситуаций, а от веселого настроения автора. Такой юмор сродни застольному экспромту, в лучшем случае возвышается до фельетона. Сколько попадалось и попадается комедий, где разные персонажи острят на один и тот же авторский лад. Юмор там — не стихия показа событий и лиц. Он вкраплен в ткань, но не является самой тканью.

{201} Заговорив о стихии, вернемся к инсценировке по Ильфу и Петрову.

В романе «Двенадцать стульев», в главе «Вид на малахитовую лужу», Остап Бендер насмехается над непокорным Кисой:

«— Ай‑ай‑яй, — сказал великий комбинатор, ничуть не испугавшись, — посмотрите на него. Не человек, а какой-то конек-горбунок».

На сцене Театра сатиры Остап, посмеиваясь над Кисой и разводя руками, обращал эти слова в зал. Как сказано, герой романа там самолично вел репортаж о происходящем.

В спектакле Ленинградского театра имени Комиссаржевской «Горестная жизнь плута» те же слова Остап — Иван Дмитриев обращал к Шуре Балаганову. Да, о персонаже «Двенадцати стульев» Остап рассказывал персонажу «Золотого теленка». Дело было поставлено таким образом, что по ходу событий «Золотого теленка» он повествовал о ранее пережитом. Эпизоды одного романа вставлялись в другой и мелькали с кинематографической быстротой.

Постановщик И. Ольшвангер являлся и автором инсценировки. Возможно, он учел опыт Театра сатиры. Во всяком случае, он предостерегал Остапа от панибратских бесед с публикой.

Спектакль ставился с разоблачительной целью. Но от этого он не сделался лучше.

В чертоге мадам Грицацуевой стоял черный манекен: хозяйка потихоньку шила, зарабатывая на пропитание, Остап приводил Кису Воробьянинова и прятал его до поры до времени за ширму, где переодевались заказчики. Киса хорохорился, топорщил усы, играл своим пенсне, возвышаясь над ширмой, как кукла. Потом, когда собирался тайный союз меча и орала, Остап относил в сторонку манекен и таким же порядком вносил гиганта мысли, отца русской демократии, ставил его туда, где был манекен. Поглядев критически, менял их местами.

Киса был не персонажем, а макетом персонажа. Макеты то и дело встречались в этом спектакле. Нарисованная коза щипала травку у забора. Мчал зеленый фанерный автомобиль «Антилопа-Гну» с керосиновой лампой на ветровом стекле. Кислярский фотографировался на Кавказе, у малахитовой лужи, сунув голову в макет всадника-черкеса с саблей.

{202} Персонажам-макетам режиссер хотел противопоставить мир настоящих советских юношей и девушек. Они, а не Остап, должны были обращаться к залу от имени авторов. Но главными манекенами оказывались именно они.

Одиннадцать неизвестных в белом и голубом — совсем как футболисты, которым забыли нашить номера на спину. Не зная, бросаться ли в нападение или уходить в глухую защиту, они на всякий случай выстраивали стенку между персонажами и залом, как во время пенальти. Но бить было некому, а ворота стояли пустые.

Хор не общался ни с залом, ни с персонажами на сцене, ни между собой. Он разобщал сцену и зал своим антиконферансом. Он изгонял из сатирического спектакля честное, благородное лицо — смех и не в силах был его заменить макетами. При всем их множестве. При всей их голубизне.

И. Ольшвангер одаренный режиссер, и спорить с ним интересно. Вертелся сценический круг, открывал то один, то другой сектор декоративной конструкции. Слева Остап урезонивал подпольного миллионера Корейко. Справа шел обыск в конторе по заготовке рогов и копыт, и зиц-председатель Фунт готовился к очередной отсидке. В центре Паниковский и Шура Балаганов пилили гирю, похищенную у Корейко. Круг двигался, притормаживая, и с его поворотами поочередно вступали в действие три мизансцены.

Внутренне же спектакль был пуст. Чем-то он походил на один из двенадцати гамбсовских стульев: обивка вспорота, а были ли там бриллианты — как знать? Пружины же торчат.

## Своеобразие не однообразно

— Ты что думаешь: я умнее тебя?! — негодует Тарталья — Н. Гриценко на Панталоне — Ю. Яковлева в обновленной «Принцессе Турандот» у вахтанговцев.

Вопя, он несется по сцене вдогонку за своим обидчиком, и в этом душераздирающем вопле — бесконечно смешная формула многих опасений сегодняшней комедийной режиссуры. В частности, и режиссуры нынешней «Турандот»: там остановились где-то на пути к действительно современной остроте. Конечно, та транскрипция вахтанговского спектакля, какую дал Р. Симонов, — это не простая копия великого старого. Но из боязни оказаться «умнее» подлинника, что ли, {203} спектакль походит на оранжерейное растение. В нем сохранились лукавое озорство, тонкая игра, виртуозная смена состояний, уменье актера на минутку высунуть нос из образа и сразу спрятаться, выбежать из действия-игры и тут же возвратиться на место как ни в чем не бывало. Но это все больше — «цветы невинного юмора». Оранжерейные цветы. Поэтический аромат чуть выдохся, как и сатирическая соль. Это еще заметнее, чем в возобновленной акимовской «Тени», где тоже утеряна лирика, но сатиры прибавилось.

Впервые Акимов ставил сказку Евгения Шварца двадцатью годами ранее. Много воды, как говорится, утекло с тех пор. И «живой» воды много, и «мертвой». Могло ли тут быть простое повторение пройденного?..

«Тень» — один из самых «акимовских» спектаклей. Не переснятый со старого негатива и подретушированный, а новый, сегодняшний. Легкий, ироничный, праздничный. Сотканный из поэтических метафор. Сверкающий игрой остроумия, он славит победу разума и чести над пресмыкательством. Тень силится взять верх над человеком, но ее торжество недолговечно. Человек вырастает, становится мудрее в борьбе с ползучими призраками прошлого, с олицетворениями мрачных и смешных пережитков буржуазной морали. Акимов тут добрый единомышленник драматурга.

Союз Акимова и Шварца длился десятилетия и дал пример сотрудничества. «Тень» — первый результат их союза. После смерти драматурга Акимов вернулся к этому спектаклю, обогащенный опытом всех прожитых лет.

Известно, как много значат для Акимова-режиссера живописные решения Акимова-художника. Спектакль идет в декорациях, сделанных, в общем, по прежним эскизам. И все-таки в живописи спектакля есть многозначительное новое. Оно — в облике и костюмах персонажей. Скажем, хозяин гостиницы Пьетро, бывший людоед, являлся раньше обросший щетинистой бородой, с заплывшим глазом, голова была повязана пиратской косынкой. Облик был намеренно сказочен, условно стилизован. Второй, житейский план метафоры «людоед» значил для режиссера куда меньше. В новой постановке Пьетро лишен внешних людоедско-пиратских атрибутов. Трактирщик и трактирщик. Косолапый, приземистый, насквозь «плебейский» детина, каким играет его П. Суханов. Людоедом он остался скорее в переносном, чем в буквальном смысле слова.

{204} Когда такой Пьетро заявляет о наивном и опасном Ученом: «Я съем его при первой возможности», — оба плана образа, сказочный и житейский, отлично поясняют друг друга. Оттого особенно сочно звучит ответ другого людоеда, продажного писаки Цезаря Борджиа: «Надо будет его съесть… Человека легче всего съесть, когда он болен или уехал отдыхать. Ведь тогда он сам не знает, кто его съел, и с ним можно сохранить прекраснейшие отношения».

Сказка — ложь, да в ней намек… Намек доходит безотказно в созданной режиссером атмосфере спектакля, где оба плана, иносказательный и житейский, чередуются, совмещаются, сталкиваются так, что порой не уловить, где кончается один и начинается другой.

Сказка не лишилась иронической выдумки. Скатывается с высоких ступенек трона голова коронованной Тени, а потом, когда Доктор опрыскивает Ученого живой водой, сама собой вырастает сызнова. Шагает по просцениуму невообразимый Капрал в мундире из черно-белых диагоналей, как полицейская будка, как шлагбаум. Вместе с тем прибавилось немало житейски опосредованных, современных иносказаний, вплоть до почти фельетонной обрисовки таких эпизодических персонажей, как курортники.

Внутри этой сказочной двупланности — свои градации. На одном полюсе — добрый, чистосердечный Ученый, которому осталось совсем немножко еще поработать, чтобы сделать человечество счастливым. На другом — его Тень, его противоположность, отторгшаяся от хозяина, стремящаяся его поработить. Два полюса одного, в сущности, образа раскололись. А между полюсами — несколько промежуточных характеров.

Это хорошие актерские работы. Не все выдерживают сравнение с образами предвоенного спектакля, где играли Э. Гарин, Б. Тенин, Л. Сухаревская, Е. Юнгер, И. Ханзель, А. Вениаминов. Но ведь и прежние исполнители сегодня сыграли бы кое-что по-новому. Это показывает Вениаминов. Двадцать лет назад он играл «развалину»-министра куда как лихо, а сейчас сатирические краски отобраны экономнее, отношение к образу стало злее. П. Суханов, игравший тогда Ученого чуть сладковато, сейчас весьма живописный Пьетро.

Одно воспоминание незаменимо: И. Гошева — Аннунциата. С Гошевой ушла из спектакля одухотворенная лирическая тема. Сегодняшняя Аннунциата (В. Карпова) проще {205} смотрит на вещи, прочнее стоит на земле. Но, не забудем, и трактирщик Пьетро, ее отец, теперь совсем другой в спектакле.

Это — не только поправки в характере и родословной героини. Это обновление концепции. Поэзия пронизывает спектакль Акимова. Но кое-где изменился взгляд на поэтическое. Так легкий разговорный прозаический оборот в невесомой ткани стиха сообщает интонации особую современную определенность.

В новом спектакле стало как-то больше действия. Активнее зазвучали его утверждающие мотивы. Острее проступили черты сатиры. И сатира эта обращена вовсе не только в адрес некой неведомой страны, где происходят события спектакля. Она норовит — чего раньше опасливо сторонились — задеть и сидящих в зрительном зале.

Театры правильно делают, восстанавливая былые опорные пункты своего репертуара. Пускай при этом зрители, видевшие спектакли в их первоначальном виде, ворчат, что раньше было лучше: они скорбят о своей ушедшей молодости прежде всего. Новая публика благодарна: как-никак она видит прославленную «Принцессу Турандот», видит популярную когда-то «Тень» и наслаждается виденным. А театрам тоже небесполезно прикоснуться к однажды достигнутому уровню. Это помогает смелее шагать вперед, не боясь быть умнее себя вчерашних.

И разные имеются тому примеры.

Какого угодно «Дон Жуана» ждали мы от Акимова, только не такого.

И правда, что за прихоть! Оставить другим комедии признанные и взяться за вещь, не предназначенную для сцены. Не за пьесу, а за поэму.

Байрон — и в Театре комедии? Вы невольно кинете косой взгляд в сторону Акимова.

Опять острый случай режиссерского самоуправства? Очередной поединок театра и автора? Знаете, как бывает: «Не пьеса, а сценарий спектакля», «Лучший способ объяснить писателя — преодолеть его».

Но Акимов работает в театре, чтобы ломать предубеждения, а не копить их.

Любит ли он поэму Байрона? Да он обожает ее, этот утонченно-ироничный режиссер! Спектакль проникнут пламенной верой в то, что революционная романтика Байрона {206} небезразлична нашему времени. И не только романтика, но и мятежный гуманизм, вольнолюбивая героика, и насмешка, и укор, и презрительный вызов судьбе — словом, то удивительное шекспировское разнообразие байроновского «Дон Жуана», о котором писал Пушкин.

Это осложняло задачу режиссера-инсценировщика. Передать внешние события поэмы, ее происшествия — одна, и не главная, сторона дела.

В «Дон Жуане» Байрон сам выступает лирическим героем своей поэмы, наряду с разными персонажами, участниками событий. Байроновский «Дон Жуан» невозможен без дон Жуана. Еще немыслимей он без Байрона.

Понимая это обстоятельство, Акимов выбрал путь поразительно смелый. Главным героем его спектакля, как и главным героем поэмы, явился Байрон, а не дон Жуан.

Недаром точеный профиль поэта вдруг возникал в намеренно декоративном поднебесье спектакля, недаром решающие поступки тут совершало слово поэта, звучащее с просцениума. А персонажи часто лишь иллюстрировали текст в статичной пантомиме на дальних планах сценической площадки, средь ширм или поверх ширм.

Ничего похожего на кинематографическую раскадровку эпизодов. Напротив, словно перелистывали перед залом книгу с картинками столетней давности, с пышно драпированными позирующими фигурами, этакое картинное приложение к поэзии.

Например, в одной из начальных сцен донна Юлия, соблазненный ею ветреник дон Жуан и одураченный супруг дон Альфонсо разыгрывали забавную пантомимную историйку. В то время как чтецы на просцениуме восхищенно и насмешливо комментировали происходящее («Стеченье обстоятельств, как на зло, неотвратимо к этому вело!»), сами участники вставляли только отдельные слова, почти междометия, в контекст авторской речи.

— Спеши! Беги! — вопила застигнутая мужем донна Юлия и — кидалась на шею дон Жуану. В ее руках было по башмаку, но она без памяти обнимала возлюбленного, целовала в щеку после каждого возгласа и помахивала башмаками как-то особенно страстно.

Чисто акимовская юмористическая зарисовка, каких много в этом легком, пенящемся остроумием спектакле. Но не они были главными там.

{207} Суть поэмы и ее дух передавали четыре чтеца «от автора»: два актера и две актрисы. Это не был безликий одноголосный «хор», какие порой поясняют действие в некоторых других спектаклях. Свой «хор» Акимов разбил на «голоса». Они то подхватывали, то перебивали друг друга, спорили или сливались. Стих, начатый одним чтецом с свирепым сарказмом, вдруг оборачивался лукавым вопросом в мечтательной фразировке его партнерши. Переданный третьему исполнителю, авторский голос добродушно подтрунивал над юным героем, над его подвигами, над самой фабулой поэмы. А рядом — прямота чувств и молодой пыл байронизма.

То одна, то другая черта поэтического характера выступала вперед. В зависимости от этого распределялись и действенные обязанности хора.

Например, один из чтецов, А. Савостьянов, невинно-лицемерным тоном, с насмешливым блеском глаз вел линию сюжета, доверительно рекомендовал залу оценивать то или иное занятное происшествие. Напротив, Л. Колесов больше отвлекался от событий к обобщениям. Он словно наносил удары звенящим, сверкающим клинком, бросая в зал горькие филиппики поэта: «Забудьте кровожадных дикарей, кичившихся жестокостью своей!» Он вел большую философскую тему о борьбе двух миров, свободы и деспотизма. Его порыв был возвышен, а нападки злы. Он вынужден бывал даже спохватиться: «От темы безобидно иронической болтливость отклоняется моя…»

Четверо из хора свободно общались друг с другом, с персонажами поэмы, со зрительным залом. И персонажи и зал были для них партнерами. Иногда дон Жуан оказывался среди участников хора: голоса автора и его героя сливались полностью. Иногда чтецы делили обязанности с персонажами.

В сцене кораблекрушения, под свист ветра и грохот волн, Л. Колесов и А. Савостьянов вели некий эксцентричный репортаж о происходящем, кутаясь в плащи и прячась от дождя под черными зонтиками. А за ними, на носу тонущего корабля, метался дон Жуан. Потом доносились его громкие жалобы, и тогда уже Л. Колесов внизу, на просцениуме, беззвучно передразнивал стенающего героя.

К веселости примешивалась грусть. Тут было немало самолично пережитого и передуманного для автора спектакля. В этом смысле спектакль мог показаться чуточку автобиографичным. {208} Для Акимова он явился важным результатом творческих поисков и неким итогом раздумий о жизни…

Можно говорить о высоком мастерстве голосоведения и вообще о принципах музыкальной композиции в акимовском «Дон Жуане».

Когда-то Александр Бенуа назвал статью о мольеровском «Дон Жуане» в постановке Вс. Мейерхольда «Балет в Александринке». К байроновскому «Дон Жуану», как его поставил Акимов, подошли бы слова «Пантомима в Комедии». Игра актеров в эпизодах сводилась большей частью к мимическому показу того, что звучало в тексте чтецов. И все-таки лучше всех двигались и мимировали как раз чтецы просцениума. Их пластика была свободной, покойной, естественной даже в пародийных ужимках.

Игровые же эпизоды обязывали актеров к картинной статике. Например, Г. Воропаев — дон Жуан откровенно походил на один из портретов Байрона и позировал напоказ. Откинутые назад волосы, гордый профиль, голова благородно посажена на юношеской шее… Что ж, а почему бы красавцу дон Жуану и не быть похожим на славного поэта! Главное же, это дополнительно поясняло идею спектакля. Таков был постановочный замысел, ну, а хор охотно доигрывал то, что было отнято у актера, — и сжигающую романтическую погоню за недоступным идеалом, и ироническую самооценку героя.

Режиссер высказался с редкой полнотой, и определенность его творческих идей сделала оправданным эксперимент столь рискованный. Своеобразие содержания обусловило своеобразную форму спектакля-концерта, выбор поэтических приемов и выдвинуло в самый центр действия лирического героя Байрона, раскрывающегося в многоголосье хора четырех.

А ведь после «Ревизора», после возобновленной «Тени» и второй редакции «Дела» кое-кто готов был представить Акимова в виде этакого мастера из кабинета красоты, разглаживающего старушке комедии морщины, пробующего новью прически и приговаривающего: «Освежить?» К тому, пожалуй, сводился смысл многих упреков, что раздавались в адрес спектакля «Ревизор». Между тем режиссер думал о молодости комедии, вовсе не считая комедию старой. Нет, старой считали ее скорее те, кто цеплялся за ее обветшалые {209} сценические доспехи. Сбросив таковые, она могла расправить стан и показать гибкое удальство.

В «Ревизоре» это получилось не полностью. В байроновском «Дон Жуане» продолжился поход за вечной молодостью великого гражданственного искусства. Найденное отлилось в формы изменчиво-живые; при всей намеренной, почти камуфляжной декоративности фона, спектакль Акимова вел стремительный и колкий, на редкость сегодняшний разговор с сегодняшним залом. И тем более получился сродни подлиннику.

На страницах автобиографии «Я сам» Маяковский вспоминал об одном из своих учителей: «Реалист… Твердый. Меняющийся». Твердым, меняющимся был сам Маяковский.

Твердость художника заявляет о себе в верности творческим идеям, в строгом отборе средств. Твердость нельзя понимать буквально, когда речь идет об интонации, ракурсе, жанровом оттенке.

Меняется содержание жизни, с ним меняется и сам художник, его подход к человеку и его оценка приемов современной выразительности.

Твердость — не помеха такой внутренней переменчивости. Своеобразие не однообразно. Даже для одного художника.

Это тем справедливее для большого коллектива, каким является театр. От всякого живого театра надо ждать твердости движущейся, а не застывшей. Твердости, обязывающей к совершенствованию.

Реконструктивные воспоминания театра о славных, но ушедших днях, возврат на сцену забытых ею традиций — дело само по себе полезное, даже необходимое, как та «мертвая вода», которую отважно добывают герои знакомых всем с детства народных сказок. Но и там она мало что значила без «живой воды», волшебно одушевляющей, дающей биение сердцу. Похоже, что в театре химическая формула «живой воды» складывается из элементов современности и самостоятельности содержания спектакля, самостоятельности творчества в целом.

# **{****210}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Ленин В. И. [43](#_page043), [45](#_page045)

Маркс К. [32](#_page032)

Агафонов Е. А. [145](#_page145)

Адашевский К. И. [129](#_page129)

Айтматов Ч. [78](#_page078)

Акимов Н. П. [7](#_page007), [30](#_page030), [31](#_page031), [186](#_page186), [199](#_page199), [203](#_page203), [205](#_page205) – [209](#_page209)

Аксер Э. [150](#_page150) – [156](#_page156)

Александров Г. В. [189](#_page189)

Андреев Л. Н. [140](#_page140)

Аникст А. А. [128](#_page128)

Анисько В. А. [143](#_page143)

Ануй Ж. [176](#_page176)

Арбузов А. Н. [19](#_page019), [22](#_page022), [23](#_page023), [25](#_page025), [165](#_page165), [170](#_page170)

Ахмадуллина Б. А. [176](#_page176)

Бабочкин Б. А. [164](#_page164)

Байрон Д.‑Г. [205](#_page205) – [209](#_page209)

Басилашвили О. В. [76](#_page076)

Бачелис Т. И. [177](#_page177)

Белинский В. Г. [78](#_page078), [180](#_page180)

Белл К. [45](#_page045)

Белый А. [168](#_page168)

Вениаминов А. Д. [204](#_page204)

Бенуа А. Н. [208](#_page208)

Бланк Б. [131](#_page131)

Борисова Ю. К. [25](#_page025), [26](#_page026), [30](#_page030)

Бояджиев Г. Н. [42](#_page042)

Брехт Б. [6](#_page006), [7](#_page007), [10](#_page010), [11](#_page011), [14](#_page014) – [16](#_page016), [25](#_page025), [31](#_page031), [44](#_page044), [56](#_page056), [57](#_page057), [59](#_page059), [116](#_page116), [121](#_page121) – [159](#_page159), [162](#_page162) – [164](#_page164), [177](#_page177), [184](#_page184), [192](#_page192)

Булгаков М. А. [196](#_page196)

Буриан Э. [142](#_page142)

Быков Р. А. [119](#_page119)

Вайсбурд Я. А. [150](#_page150)

Васильев А. И. [134](#_page134)

Вахтангов Е. Б. [27](#_page027), [29](#_page029) – [32](#_page032), [56](#_page056), [124](#_page124), [125](#_page125), [130](#_page130), [136](#_page136), [140](#_page140), [166](#_page166), [168](#_page168), [170](#_page170), [171](#_page171), [179](#_page179), [200](#_page200), [202](#_page202)

Весник Е. Я. [198](#_page198)

Вивьен Л. С. [95](#_page095), [98](#_page098)

Вилар Ж. [139](#_page139)

Вишневская И. Л. [95](#_page095), [98](#_page098), [109](#_page109)

Вишневский В. В. [14](#_page014)

Владимиров И. П. [94](#_page094)

Владимов Г. Н. [175](#_page175)

Вознесенский А. А. [161](#_page161), [162](#_page162)

Воинов К. Н. [165](#_page165)

Волков М. Д. [149](#_page149)

Волкова О. В. [176](#_page176)

Володин А. М. [106](#_page106)

Волосов Д. Л. [144](#_page144), [146](#_page146)

Волчек Г. Б. [105](#_page105), [106](#_page106)

Вольтер Ф.‑М. [180](#_page180)

Воропаев Г. И. [208](#_page208)

Галицкий В. А. [125](#_page125), [127](#_page127), [133](#_page133), [148](#_page148)

Гарин Э. П. [193](#_page193), [198](#_page198), [204](#_page204)

Гауптман Г. [93](#_page093)

Гершт М. А. [144](#_page144), [145](#_page145)

Глизер Ю. С. [126](#_page126)

Гогоберидзе Г. А. [178](#_page178)

Гоголь Н. В. [31](#_page031), [182](#_page182), [187](#_page187), [188](#_page188)

Голдаев Б. В. [137](#_page137)

Гоморов М. [189](#_page189)

{211} Гончаров И. А. [184](#_page184)

Горбатов А. Г. [144](#_page144)

Горбачев И. О. [95](#_page095), [98](#_page098)

Горбунова Е. Н. [26](#_page026)

Горин П. П. [145](#_page145), [146](#_page146)

Горский А. Н. [183](#_page183)

Горчаков Н. М. [89](#_page089)

Горький М. [30](#_page030), [86](#_page086), [119](#_page119), [187](#_page187)

Гошева И. П. [204](#_page204)

Грибов А. Н. [49](#_page049)

Грибоедов А. С. [183](#_page183), [185](#_page185)

Григорьева Г. К. [140](#_page140)

Гриценко Н. О. [202](#_page202)

Грушвицкая К. В. [178](#_page178)

Губенко Н. [59](#_page059), [60](#_page060), [163](#_page163), [164](#_page164), [192](#_page192)

Губенко Я. [176](#_page176)

Дебэри Ж. [65](#_page065), [66](#_page066)

Диккенс Ч. [191](#_page191)

Дмитриев И. П. [201](#_page201)

Дмитриева А. И. [81](#_page081) – [83](#_page083), [106](#_page106), [107](#_page107), [109](#_page109)

Добржанская Л. И. [79](#_page079), [80](#_page080)

Довженко А. П. [20](#_page020)

Доронина Т. В. [73](#_page073), [77](#_page077), [184](#_page184)

Достоевский Ф. М. [85](#_page085)

Дудин В. Ф. [125](#_page125), [133](#_page133), [140](#_page140), [142](#_page142), [148](#_page148)

Дуров Л. К. [141](#_page141), [148](#_page148)

Евстигнеев Е. А. [101](#_page101)

Еланская К. Н. [49](#_page049)

Ермолова М. Н. [25](#_page025), [36](#_page036), [173](#_page173)

Ефремов О. Н. [7](#_page007), [17](#_page017), [29](#_page029), [85](#_page085), [89](#_page089), [90](#_page090), [99](#_page099), [101](#_page101) – [104](#_page104), [106](#_page106), [111](#_page111), [119](#_page119), [174](#_page174)

Жихарев С. П. (псевд.) [176](#_page176)

Жуве Л. [44](#_page044)

Заблудовский И. З. [149](#_page149)

Заманский В. П. [99](#_page099)

Захаров М. [177](#_page177)

Збруев А. В. [106](#_page106), [108](#_page108)

Зингерман Б. И. [139](#_page139)

Зобин В. [177](#_page177)

Зорин Л. Г. [98](#_page098)

Иванов В. И. [168](#_page168), [170](#_page170)

Иванова Л. И. [105](#_page105), [106](#_page106)

Игнатьева М. А. [178](#_page178)

Ильф И. А. [198](#_page198), [201](#_page201)

Каверин Ф. Н. [91](#_page091), [172](#_page172), [173](#_page173)

Казакевич Э. Г. [36](#_page036), [39](#_page039)

Кайду Э. П. [147](#_page147)

Кайзер Г. [172](#_page172)

Карасик Д. И. [125](#_page125), [149](#_page149)

Карпова В. А. [204](#_page204)

Кафка Ф. [140](#_page140)

Кениг Е. [156](#_page156), [159](#_page159)

Кингисепп В. Э. [126](#_page126)

Киреев А. Н. [129](#_page129)

Климентьев В. М. [134](#_page134)

Кожинов В. В. [44](#_page044)

Коклен Б.‑К. [44](#_page044)

Колесов Л. А. [207](#_page207)

Колокольников О. Н. [134](#_page134)

Комиссаржевская В. Ф. [201](#_page201)

Комиссаржевский В. Г. [173](#_page173)

Комратов В. Н. [140](#_page140)

Копелян Е. З. [149](#_page149), [153](#_page153), [185](#_page185)

Корн Н. П. [149](#_page149), [200](#_page200)

Корнейчук А. Е. [95](#_page095)

Корольков К. Н. [133](#_page133)

Красильников Б. А. [127](#_page127)

Крон А. А. [172](#_page172)

Круглый Л. Б. [106](#_page106)

Крымова Н. А. [136](#_page136), [178](#_page178)

Кузнецов В. А. [153](#_page153), [185](#_page185)

Кузнецова И. [164](#_page164)

Кукрыниксы [10](#_page010)

Кульд Р. А. [149](#_page149)

Лавров К. Ю. [25](#_page025), [37](#_page037), [73](#_page073), [77](#_page077), [184](#_page184)

Лазарев А. С. [20](#_page020), [22](#_page022), [140](#_page140), [141](#_page141)

Лазарев Е. Н. [133](#_page133)

Лановой В. С. [30](#_page030)

Лармин О. В. [18](#_page018)

Лебедев Е. А. [10](#_page010), [11](#_page011), [15](#_page015), [25](#_page025), [152](#_page152), [155](#_page155) – [158](#_page158), [200](#_page200)

Лемке Л. И. [149](#_page149)

Леонидов Л. М. [92](#_page092)

Леонов Е. П. [143](#_page143), [148](#_page148)

Леонов Л. М. [29](#_page029)

Лепешенкова И. А. [95](#_page095), [96](#_page096)

Лессинг Г.‑Э. [9](#_page009)

Лехциев Г. Г. [36](#_page036)

Локшина Х. А. [193](#_page193), [198](#_page198)

Ломницкий Т. [15](#_page015), [156](#_page156) – [158](#_page158)

Луначарская-Розенель Н. А. [123](#_page123)

Луначарский А. В. [45](#_page045), [123](#_page123), [124](#_page124), [190](#_page190)

Луспекаев П. Б. [34](#_page034)

Львов-Анохин Б. А. [7](#_page007), [78](#_page078), [89](#_page089), [105](#_page105), [174](#_page174)

{212} Любимов Ю. П. [7](#_page007), [15](#_page015), [56](#_page056), [59](#_page059), [60](#_page060), [65](#_page065), [115](#_page115), [117](#_page117) – [119](#_page119), [125](#_page125), [130](#_page130), [132](#_page132), [134](#_page134) – [138](#_page138), [159](#_page159), [160](#_page160), [163](#_page163), [173](#_page173), [179](#_page179), [192](#_page192)

Ляхницкий С. С. [142](#_page142)

Максакова Л. В. [30](#_page030)

Малер Г. [93](#_page093)

Мамаева Н. В. [129](#_page129)

Мандель С. С. [41](#_page041)

Маршал Н. [27](#_page027)

Маштаков П. И. [179](#_page179)

Маяковский В. В. [6](#_page006), [7](#_page007), [10](#_page010), [14](#_page014), [31](#_page031) – [33](#_page033), [45](#_page045), [124](#_page124), [126](#_page126), [140](#_page140), [141](#_page141), [181](#_page181), [187](#_page187), [192](#_page192), [195](#_page195) – [197](#_page197), [209](#_page209)

Мейерхольд В. Э. [6](#_page006), [7](#_page007), [10](#_page010), [26](#_page026), [27](#_page027), [29](#_page029), [31](#_page031), [124](#_page124), [125](#_page125), [136](#_page136), [140](#_page140), [153](#_page153), [160](#_page160), [166](#_page166) – [171](#_page171), [179](#_page179), [182](#_page182), [185](#_page185), [190](#_page190), [193](#_page193) – [196](#_page196), [198](#_page198), [208](#_page208)

Меркурьев В. В. [36](#_page036)

Мизери С. Н. [20](#_page020)

Миллер А. [69](#_page069)

Мильтинис И. [177](#_page177)

Михайлова А. [28](#_page028), [29](#_page029)

Михалков С. В. [187](#_page187)

Михоэлс С. М. [41](#_page041), [42](#_page042), [110](#_page110)

Мольер Ж.‑Б. [208](#_page208)

Москвин И. М. [187](#_page187)

Музиль А. А. [93](#_page093)

Мукасян К. А. [14](#_page014)

Нагибин Ю. М. [176](#_page176)

Наравцевич Б. А. [178](#_page178)

Немирович-Данченко В. И. [38](#_page038), [43](#_page043), [47](#_page047) – [49](#_page049), [74](#_page074), [91](#_page091), [93](#_page093), [112](#_page112), [174](#_page174)

Немоляева С. В. [141](#_page141)

Николаи А. [183](#_page183)

Новик И. Б. [139](#_page139)

Окулевич О. Г. [149](#_page149), [178](#_page178)

Олеша Ю. К. [157](#_page157)

Ольхина Н. А. [157](#_page157)

Ольшвангер И. С. [201](#_page201), [202](#_page202)

Островский А. Н. [22](#_page022), [182](#_page182), [188](#_page188), [190](#_page190), [191](#_page191)

Охлопков Н. П. [7](#_page007), [17](#_page017) – [25](#_page025), [28](#_page028), [29](#_page029), [174](#_page174)

Павлов А. И. [149](#_page149)

Пансо В. [125](#_page125), [126](#_page126), [177](#_page177), [179](#_page179)

Папанов А. Д. [199](#_page199)

Папатанассиу А. [60](#_page060) – [65](#_page065), [86](#_page086)

Перфильева Л. П. [133](#_page133)

Петерсон П. Ю. [125](#_page125), [126](#_page126)

Петров В. В. [98](#_page098)

Петров Е. П. [198](#_page198), [201](#_page201)

Петров И. А. [137](#_page137), [164](#_page164)

Петров Н. В. [196](#_page196)

Пикассо П. [140](#_page140)

Писемский А. Ф. [66](#_page066), [67](#_page067)

Пискатор Э. [31](#_page031), [124](#_page124)

Питоев Ж. [27](#_page027)

Планшон Р. [65](#_page065)

Плучек В. Н. [17](#_page017), [165](#_page165), [170](#_page170), [196](#_page196)

Поболь В. П. [145](#_page145)

Покровская А. В. [99](#_page099)

Полицеймако В. П. [152](#_page152)

Полицеймако М. В. [164](#_page164)

Попов А. Д. [164](#_page164)

Попова Э. А. [76](#_page076)

Прокофьев В. Н. [19](#_page019), [20](#_page020), [29](#_page029)

Пророков Б. И. [18](#_page018)

Пушкин А. С. [9](#_page009), [16](#_page016), [33](#_page033), [36](#_page036), [43](#_page043), [93](#_page093), [95](#_page095), [98](#_page098), [118](#_page118), [126](#_page126), [128](#_page128), [133](#_page133), [206](#_page206)

Равенских Б. И. [32](#_page032)

Радомысленский Е. [176](#_page176)

Райнис Я. [126](#_page126)

Райх Б. [125](#_page125), [141](#_page141), [147](#_page147)

Ремез О. Я. [24](#_page024), [89](#_page089)

Рецептер В. Э. [184](#_page184)

Рид Д. [162](#_page162), [163](#_page163), [191](#_page191), [192](#_page192)

Родионов Ю. С. [36](#_page036)

Розов В. С. [80](#_page080), [82](#_page082), [99](#_page099), [109](#_page109)

Рондирис Д. [60](#_page060), [63](#_page063) – [65](#_page065), [86](#_page086)

Рублев А. [161](#_page161)

Румнев А. А. [44](#_page044)

Рыжкова Г. И. [143](#_page143)

Рыжухин Б. С. [38](#_page038)

Савостьянов А. В. [207](#_page207)

Савченко Л. В. [143](#_page143)

Салант Н. В. [143](#_page143)

Салтыков-Щедрин М. Е. [68](#_page068), [182](#_page182), [185](#_page185), [187](#_page187), [197](#_page197)

Сартр Ж.‑П. [129](#_page129)

Свердлин Л. Н. [141](#_page141), [148](#_page148)

Свинарский К. [150](#_page150)

Симонов Е. Р. [7](#_page007), [23](#_page023), [25](#_page025), [28](#_page028), [31](#_page031), [48](#_page048)

Симонов К. М. [185](#_page185)

Симонов Н. К. [25](#_page025), [93](#_page093), [94](#_page094)

Симонов Р. Н. [27](#_page027), [30](#_page030), [202](#_page202)

Скинтеев С. [149](#_page149)

Славина З. А. [60](#_page060), [117](#_page117), [131](#_page131), [164](#_page164)

{213} Смехов В. Б. [134](#_page134)

Смоктуновский И. М. [85](#_page085)

Соколов А. В. [36](#_page036)

Соловьев В. Р. [82](#_page082), [106](#_page106), [108](#_page108)

Соловьев Г. И. [129](#_page129)

Соловьева И. Н. [105](#_page105)

Софокл [176](#_page176)

Софронов А. В. [31](#_page031)

Станиславский К. С. [6](#_page006), [15](#_page015), [18](#_page018), [22](#_page022), [26](#_page026), [27](#_page027), [29](#_page029), [35](#_page035), [36](#_page036), [44](#_page044), [78](#_page078), [92](#_page092), [93](#_page093), [112](#_page112), [127](#_page127), [128](#_page128), [140](#_page140), [142](#_page142), [147](#_page147), [166](#_page166) – [169](#_page169), [175](#_page175), [179](#_page179), [184](#_page184), [187](#_page187)

Старовейская Э. [150](#_page150)

Стрепетова П. А. [67](#_page067), [69](#_page069)

Стржельчик В. И. [71](#_page071), [72](#_page072), [149](#_page149), [185](#_page185)

Стриндберг А. [171](#_page171)

Струнова М. И. [106](#_page106)

Сулержицкий Л. А. [169](#_page169), [170](#_page170)

Сурков Е. Д. [142](#_page142)

Суслович Р. Р. [118](#_page118), [125](#_page125), [126](#_page126), [128](#_page128), [130](#_page130), [148](#_page148)

Суханов П. М. [203](#_page203), [204](#_page204)

Сухаревская Л. П. [204](#_page204)

Сухово-Кобылин А. В. [185](#_page185)

Сушкевич Б. М. [95](#_page095), [169](#_page169) – [171](#_page171)

Таиров А. Я. [27](#_page027), [29](#_page029), [34](#_page034), [121](#_page121), [125](#_page125), [142](#_page142), [145](#_page145)

Тенин Б. М. [204](#_page204)

Товстоногов Г. А. [7](#_page007), [17](#_page017), [29](#_page029), [30](#_page030), [34](#_page034), [37](#_page037), [40](#_page040), [41](#_page041), [67](#_page067), [69](#_page069), [72](#_page072), [74](#_page074), [75](#_page075), [78](#_page078), [85](#_page085), [86](#_page086), [119](#_page119), [120](#_page120), [150](#_page150), [174](#_page174), [183](#_page183), [184](#_page184), [200](#_page200)

Толстой Л. Н. [184](#_page184)

Толубеев Ю. В. [36](#_page036)

Топорков В. О. [35](#_page035), [36](#_page036)

Третьяков С. М. [188](#_page188), [191](#_page191)

Туманишвили М. [125](#_page125), [134](#_page134), [141](#_page141), [142](#_page142), [148](#_page148)

Туманов С. И. [125](#_page125), [148](#_page148), [165](#_page165)

Уитмен У. [71](#_page071)

Ульянова И. И. [137](#_page137), [164](#_page164)

Ургант Н. Н. [68](#_page068)

Усовниченко П. А. [68](#_page068)

Утесов Л. О. [198](#_page198), [199](#_page199)

Федотов А. Ф. [92](#_page092)

Фейнберг Е. [138](#_page138)

Фрейнберг С. [144](#_page144)

Фрейндлих А. Б. [25](#_page025), [94](#_page094)

Ханзель И. А. [204](#_page204)

Хикмет Н. [14](#_page014)

Хмелев Н. П. [49](#_page049), [75](#_page075), [173](#_page173)

Хмелик А. Г. [81](#_page081)

Хмельницкий Б. А. [134](#_page134)

Хуциев М. М. [163](#_page163)

Цимбал С. Л. [128](#_page128)

Чапек К. [176](#_page176)

Чаплин Ч.‑С. [140](#_page140), [192](#_page192)

Черкасов Н. К. [39](#_page039), [43](#_page043)

Чернядев К. С. [125](#_page125)

Чехов А. П. [74](#_page074), [181](#_page181), [182](#_page182)

Чехов М. А. [168](#_page168)

Чулей Л. [20](#_page020)

Шарко З. М. [149](#_page149), [200](#_page200)

Шатрин А. Б. [66](#_page066) – [69](#_page069)

Шахов Г. А. [190](#_page190)

Шварц Е. Л. [203](#_page203)

Шекспир В. [33](#_page033), [206](#_page206)

Шенхоф П. К. [126](#_page126)

Шершеневич В. Г. [190](#_page190)

Шитова В. В. [105](#_page105)

Шифферс Е. Л. [176](#_page176)

Шкловский В. Б. [166](#_page166)

Шоу Б. [140](#_page140), [177](#_page177)

Штиль Г. А. [30](#_page030)

Шток И. В. [30](#_page030), [200](#_page200)

Штраух М. М. [125](#_page125), [126](#_page126), [148](#_page148), [190](#_page190)

Щербаков К. А. [178](#_page178)

Щукин Б. В. [115](#_page115), [170](#_page170), [173](#_page173), [178](#_page178)

Эйбоженко А. С. [116](#_page116), [164](#_page164)

Эйзенштейн С. М. [188](#_page188), [190](#_page190) – [192](#_page192)

Эрдман Н. Р. [193](#_page193)

Эренберг В. В. [95](#_page095), [98](#_page098)

Эскин М. [189](#_page189)

Эфрос А. В. [7](#_page007), [24](#_page024), [28](#_page028), [31](#_page031), [39](#_page039), [78](#_page078), [80](#_page080) – [82](#_page082), [85](#_page085), [89](#_page089), [106](#_page106), [113](#_page113), [119](#_page119), [125](#_page125), [174](#_page174)

Юнгер Е. В. [204](#_page204)

Юрский С. Ю. [73](#_page073), [76](#_page076), [86](#_page086), [119](#_page119), [153](#_page153), [156](#_page156) – [158](#_page158), [184](#_page184), [200](#_page200)

Юрцев [189](#_page189)

Юрьев Ю. М. [25](#_page025)

Юткевич С. И. [177](#_page177), [196](#_page196)

Языканов [189](#_page189)

Яковлев Ю. В. [202](#_page202)

Ялович Г. [176](#_page176)

Янукова В. [190](#_page190)

Янцат В. И. [129](#_page129)

Яунушан А. И. [144](#_page144), [148](#_page148)

1. В. Э. Мейерхольд об искусстве театра. «Театр», 1957, № 3, стр. 118. [↑](#footnote-ref-2)
2. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12. М., Гослитиздат, 1959, стр. 380. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: О. В. Лармин. Художественный метод и стиль. Изд‑во МГУ, 1964, стр. 195. [↑](#footnote-ref-4)
4. Вл. Прокофьев. В спорах о Станиславском. М., «Искусство», 1962, стр. 95 – 96. [↑](#footnote-ref-5)
5. Там же, стр. 96 – 97. [↑](#footnote-ref-6)
6. Прав Л. Чулей, автор статьи «Условность сцены и условность экрана» («Искусство кино», 1963, № 2, стр. 106): «Какие прекрасные кинематографические кадры можно отделить из группировок, рожденных в скульптурных мизансценах “Иркутской истории” Н. Охлопкова!». [↑](#footnote-ref-7)
7. А. Эфрос. Разные есть условности. «Театральная жизнь», 1960, № 17, стр. 10. [↑](#footnote-ref-8)
8. Анатолий Эфрос. Достоверность, образность, условность. «Театр», 1960, № 5, стр. 35. [↑](#footnote-ref-9)
9. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 316. [↑](#footnote-ref-10)
10. Цит. по кн.: Е. Горбунова. Вопросы теории реалистической драмы. М., «Советский писатель», 1963, стр. 308. [↑](#footnote-ref-11)
11. Р. Симонов. Переживание и перевоплощение. «Советская культура», 1962, 20 декабря. [↑](#footnote-ref-12)
12. Norman Marchall. The Produser and the Play. London, 1958, p. 250. [↑](#footnote-ref-13)
13. А. Михайлова. Многообразие в искусстве социалистического реализма. «Коммунист», 1964, № 7, стр. 90. [↑](#footnote-ref-14)
14. В беседах с Леоновым. «Театральная жизнь», 1961, № 16, стр. 4. [↑](#footnote-ref-15)
15. В. Топорков. Четыре очерка о К. С. Станиславском. М., Изд‑во «Советская Россия», 1963, стр. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-16)
16. Г. Товстоногов. О профессии режиссера. М., ВТО, 1964, стр. 48. [↑](#footnote-ref-17)
17. Г. Товстоногов. О профессии режиссера, стр. 226 – 227. [↑](#footnote-ref-18)
18. Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи. Воспоминания о Михоэлсе. М., «Искусство», 1965, стр. 238 – 239. [↑](#footnote-ref-19)
19. Наоборот (лат.). [↑](#footnote-ref-20)
20. В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 370. [↑](#footnote-ref-21)
21. См.: В. И. Немирович-Данченко. О простоте актера. «Ежегодник МХАТ», 1944, т. 1, стр. 21. [↑](#footnote-ref-22)
22. В. Кожинов. Виды искусства, М., «Искусство», 1960, стр. 94. [↑](#footnote-ref-23)
23. Луи Жуве. Мысли о театре., М., Изд. иностр. лит., 1960, стр. 221. [↑](#footnote-ref-24)
24. А. Румнев. О пантомиме. Театр. Кино. М., «Искусство», 1964, стр. 10. [↑](#footnote-ref-25)
25. Бертольт Брехт. Театр, т. 5/2. М., «Искусство», 1965, стр. 388. [↑](#footnote-ref-26)
26. Кляйв Белл. Значимая форма. В сб.: «Современная книга по эстетике». М., Изд. иностр. лит., 1957. [↑](#footnote-ref-27)
27. В. И. Ленин. Сочинения, т. 14, стр. 123. [↑](#footnote-ref-28)
28. О. Ефремов. О театре единомышленников. В сб.: «Режиссерское искусство сегодня», М., «Искусство», 1962, стр. 344. [↑](#footnote-ref-29)
29. Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., «Academia», 1936, стр. 99 – 101. [↑](#footnote-ref-30)
30. Ф. Н. Каверин. Воспоминания и театральные рассказы, М., ВТО, 1964, стр. 123. [↑](#footnote-ref-31)
31. И. Соловьева, В. Шитова. Бороздины и люди напротив. «Театр», 1964, № 6, стр. 42. [↑](#footnote-ref-32)
32. И. Вишневская. … И снова «Виктор Розов и его герои». «Театр», 1964, № 8, стр. 20. [↑](#footnote-ref-33)
33. Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи, Воспоминания о Михоэлсе. М., «Искусство», 1965, стр. 208. [↑](#footnote-ref-34)
34. Б. Брехт. Театр. Пьесы, статьи, высказывания, в 5‑ти т., т. 1. М., «Искусство», 1963, стр. 250, 254 (далее сноски на это издание даются в тексте). [↑](#footnote-ref-35)
35. Н. Луначарская-Розенель. Память сердца. М., «Искусство», 1962, стр. 156. [↑](#footnote-ref-36)
36. А. В. Луначарский. Собрание сочинений т. 3. М., Гослитиздат, 1964, стр. 300. [↑](#footnote-ref-37)
37. Б. Райх. Брехт. М., ВТО, 1960, стр. 362. [↑](#footnote-ref-38)
38. С. Цимбал. Театральная новизна и театральная современность. Л., «Искусство», 1964, стр. 215. [↑](#footnote-ref-39)
39. А. Аникст. Зрелище необычайнейшее. «Театр», 1965, № 7, стр. 29. [↑](#footnote-ref-40)
40. Интервью через шесть лет. «Театр», 1962, № 9, стр. 185. [↑](#footnote-ref-41)
41. Слово главным режиссерам. Ю. Любимов. «Театр», 1965, № 4, стр. 59. [↑](#footnote-ref-42)
42. Н. Крымова, Брехт на улице Вахтангова, «Театр», 1964, № 3, стр. 46. [↑](#footnote-ref-43)
43. Е. Фейнберг. Обыкновенное и необычное (Заметки о развитии современной науки), «Новый мир», 1965, № 8, стр. 215. [↑](#footnote-ref-44)
44. И. Новик. Кибернетика, философские и социологические проблемы. М., Госполитиздат, 1963, стр. 41. [↑](#footnote-ref-45)
45. Б. Зингерман. Жан Вилар и другие. М., «Искусство», 1964, стр. 154 – 155. [↑](#footnote-ref-46)
46. Б. Райх, Брехт, стр. 218. [↑](#footnote-ref-47)
47. Е. Сурков. Путь к Брехту. В кн.: Б. Брехт. Театр, т. 5/1, стр. 49 – 50. [↑](#footnote-ref-48)
48. С. Фрейнберг. Лестница на сцене… куда же она ведет? «Советская культура», 1965, 24 августа. [↑](#footnote-ref-49)
49. Ежи Кениг. Советский театр на примере Брехта. «Dialog» (Варшава), 1964, № 9, стр. 100. [↑](#footnote-ref-50)
50. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, стр. 141. [↑](#footnote-ref-51)
51. Вс. Мейерхольд. О театре. СПб., изд‑во «Просвещение», 1913, стр. 95. [↑](#footnote-ref-52)
52. Там же, стр. 11 – 12. [↑](#footnote-ref-53)
53. ЦГАЛИ, ф. 1990, оп. 2, ед. хр. 22, л. 10. [↑](#footnote-ref-54)
54. ЦГАЛИ, ф. 1990, оп. 1, ед. хр. 25, л. 140. [↑](#footnote-ref-55)
55. Ф. Н. Каверин. Воспоминания и театральные рассказы. М., ВТО, 1964, стр. 404. [↑](#footnote-ref-56)
56. Н. Хмелев. Настоящее и будущее молодого театра. «Советское искусство», 1935, 5 апреля. [↑](#footnote-ref-57)
57. О. Ефремов. О театре единомышленников. В сб.: «Режиссерское искусство сегодня». М., «Искусство», 1962, стр. 336. [↑](#footnote-ref-58)
58. Г. Товстоногов. О профессии режиссера. М., ВТО, 1964, стр. 245. [↑](#footnote-ref-59)
59. Афиша «Недели». «Неделя», 1965, 5 – 11 сентября, № 37, стр. 16. [↑](#footnote-ref-60)
60. Т. Бачелис. Яростная человечность. «Комсомольская правда», 1964, 2 июня. [↑](#footnote-ref-61)
61. Н. Крымова. Достоинство театра. «Известия», 1965, 7 августа. [↑](#footnote-ref-62)
62. М. Игнатьева, Гр. Гогоберидзе. Измеряя масштабами времени… Из молдавских блокнотов. «Советская культура», 1965, 13 июля. [↑](#footnote-ref-63)
63. Г. Товстоногов. О профессии режиссера. М., ВТО, 1964, стр. 90. [↑](#footnote-ref-64)
64. Н. Акимов. О театре. Л.‑М., «Искусство», 1962, стр. 218. [↑](#footnote-ref-65)
65. Г. Шахов. Максим Максимович Штраух. М., ВТО, 1964, стр. 41. [↑](#footnote-ref-66)
66. С. Эйзенштейн. Монтаж аттракционов. (К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в Московском Пролеткульте). «Леф», 1923, № 3, стр. 71. [↑](#footnote-ref-67)
67. Маяковский возвращается на сцену. Мейерхольд снова ставит «Клопа». «Рабочий и театр», 1936, № 12, стр. 19. [↑](#footnote-ref-68)