

Г. А. ТОВСТОНОГОВ

ЗЕРКАЛО СЦЕНЫ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание девятое, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

T 50 Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : учебное пособие / Г. А. Товстоногов. — 9-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. — 400 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-48421-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2789-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Георгий Александрович Товстоногов (1915–1989) — советский театральный режиссер и педагог, народный артист СССР. Книга содержит статьи и выступления проблемного и общетеоретического характера, режиссерские экспликации, записи репетиций.

Издание рассчитано на театральных деятелей, актеров, режиссеров, а также всех, кто интересуется театром.

УДК 792
ББК 85.334

T 50 Tovstonogov G. A. The Mirror of the Stage : textbook / G. A. Tovstonogov. — 9th edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2023. — 400 p. — Text : direct.

Georgiy Alexandrovich Tovstonogov (1915–1989) was a Soviet theater director and teacher, People's Artist of the USSR. This book contains articles and speeches of a problematic and general theoretical nature, director's explications, rehearsals' records.

The book is designed for theatrical figures, actors, directors, as well as all who are interested in the theater.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023
© Г. В. Товстоногов, наследники, 2023
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРИЗНАНИЕ ТЕАТРА	3
ПРО ЭТО.....	18
ОТКРЫТИЕ	24
СЛОВО О МЕЙЕРХОЛЬДЕ.....	38
1. Масштаб явления	38
2. Кто он, откуда явился, кем стал.....	39
3. Как он работал	41
4. Каким же было его искусство?	43
5. О чем он рассказывал языком своего искусства?	46
6. Мейерхольд — художник советской эпохи	48
ЗАМЕТКИ О ПРИРОДЕ КОНТАКТА.....	53
О ПРИРОДЕ ЧУВСТВ.....	64
КАК РАЗГОВАРИВАТЬ С КЛАССИКОМ?	82
ОБРАЗ СПЕКТАКЛЯ (О постановке «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского).....	98
РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ «ОПТИМИСТИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ»	118
О работе с композитором	127
«Внутренняя» музыка в спектакле.....	134
В архивах Всеволода Вишневского	139
Характеры персонажей и распределение ролей	151
Четыре батальные сцены спектакля	170
А. ЧЕХОВ. «ТРИ СЕСТРЫ» Репетиции спектакля	178
У. ШЕКСПИР. «КОРОЛЬ ГЕНРИХ IV» Режиссерские комментарии	242
У. ШЕКСПИР. «КОРОЛЬ ГЕНРИХ IV» Репетиции спектакля	267
О ПОСТАНОВКЕ «ТИХОГО ДОНА»	310
А. ЧЕХОВ. «ДЯДЯ ВАНЯ» Репетиции спектакля	344

ПРИЗНАНИЕ ТЕАТРА¹

Как найти кратчайший путь к сердцу и разуму своих современников? Что надо сделать, для того чтобы наше искусство было созвучным и необходимым своей эпохе?

Все мы, конечно же, хорошо понимаем, в чем состоит призвание и назначение театра и что от него, театра, ждет зритель. Но каждая осень — начало очередного сезона — неумолимо ставит те же извечные вопросы и требует поиска новых ответов.

Такова природа театра: сегодня ему тесны вчерашние рамки, а завтра будут не впору сегодняшние. Каждая пьеса может пройти и сто и тысячу раз, однако невозможно создать «театр повторного спектакля». Общение живых людей с живыми людьми — а только при этом условии может состояться театральное представление — уникально и неповторимо, как сама жизнь.

Потому и новая пьеса, и новый сезон, и новый зритель — всегда чистый лист бумаги, ждущий иного уровня знаний, иной свежести восприятия мира, иной глубины обобщений. Хотя, казалось бы, вот уже не одно тысячелетие неизменны компоненты, из которых слагается спектакль. Но ведь и великие поэты, заново открывающие мир, пользуются всего навсего словами.

В последнее время участились сетования на то, что, отказавшись от былых штампов, театр оброс свежими. В дока-

¹ Книга воспроизводится по изданию: *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Статьи, записи репетиций. 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство, 1984, с сохранением исторических реалий, а также характерных особенностей работ по искусствоведению советского периода, к которым относится описание культурных и художественных явлений с позиции марксистско-ленинской философии. — *Примеч. издательства.*

зательство приводится целый реестр: отсутствие занавеса, условное оформление, кинопроекция, вертящийся круг.

Действительно, за минувшие несколько лет утвердилась некая униформа театрального зрелища, что, с одной стороны, свидетельствует о поиске современных средств выразительности, а с другой стороны, подтверждает известную истину: новация нередко порождает эпитонство. Появился удачный спектакль, скажем, без занавеса, и иные ремесленники, решив, что секрет успеха именно в этом, запускают чужую находку в «серийное производство».

Но мы-то, профессионалы, обязаны разобраться в сути явления, дать себе отчет: в плохих спектаклях нас раздражает отсутствие не занавеса, а большой гражданской мысли, самостоятельного художественного замысла. Если бы беда заключалась в занавесе, проблема решалась бы куда как просто: взяли несколько метров плюша да и завесили от неглубокого взгляда серьезные пробелы сценического зрелища.

Нельзя исследовать достоинства формы изолированно от содержания. Выразительные средства сами по себе ни хороши и ни плохи: их качества определяются только соотношением с идеей пьесы, со смыслом, заложенным в произведении, со строем мыслей, особенностями мироощущения и поэтики данного автора.

Условные декорации или «всамделишные» березы, вертящийся или статичный сценический круг сами по себе не способны превратить спектакль в новаторский или старомодный, в яркий или серый. Штамп произрастает там, где спектакль появляется на свет без четкого и глубокого идейного замысла и собственного художественного решения.

Ремесленничество неизбежно, если театр не озабочен поиском правды и поэзии живой жизни, если художник не идет от наблюдений и размышлений над действительностью, а пользуется вторичными литературными ассоциациями.

У театра есть «враг». Разбудите среди ночи любого режиссера, и он, не открывая глаз, назовет вам этого «врага»: драматургия.

Вот уже две с половиной тысячи лет, то есть ровно столько, сколько существует театр, драматургия мешает ему шагать к вершинам. Она вечно «отстает», «не поспевает за бе-

гом времени», она постоянно «в большом долгу», она «идет не в ногу», она «плетется в хвосте».

Так и сейчас. Если бы ко мне или к любому из моих коллег явился Дед Мороз и спросил, какой подарок достать из волшебной сумы, мы ответили бы хором и без запинки: хорошую пьесу. Ту, заветную, единственную, где словам тесно, а мыслям просторно. Которая поможет театру и людям сделать еще один шаг навстречу красоте и гармонии человеческого духа. Которую нельзя не поставить.

И все-таки мне хочется хоть один раз нарушить эту добрую многовековую традицию. Конечно, куда приятнее в разговоре о путях современного театра выпустить очередную обойму в сторону секции драматургов Союза писателей. Нас, мол, театров, много, а пьес — мало; мы — яркие, а пьесы — серые; мы — разные, а пьесы — одинаковые.

Представим себе такую невероятную картину: в каждой литературной части ждут своей очереди, ну, скажем, три современные пьесы, равные по художественным достоинствам «Чайке» и «Оптимистической трагедии». Сможем ли мы тогда свалить все пустующие кресла в партерах и галерках на головы драматических писателей?

Очень трудно не повторяться, делая театр.

Еще сложнее избежать цитат и банальности, размышляя о театре. А может, и не надо претендовать на оригинальность?

Не следует, на мой взгляд, и искусстве хвастаться «таким-то количеством спектаклей на такую-то тему». Стремиться следует к торжеству мастерства, подлинного, идейного. Ибо ничто так не компрометирует мысль, идею, как серые, неточные, фальшивые слова. Слова — одежда фактов, сказал Горький. Эта формула применима и к языку сценического искусства, где, как и во всякой поэзии, одинаково важно не только что сказать, по и как сказать.

Минули или почти минули времена, когда всякий разговор об образности объявлялся чуть ли не проповедью формализма. Злободневность темы перестает служить спасательным поясом для авторов. Усердного копииста постепенно сменяет театр поэтический, многокрасочный, полимерный.

Однако здесь неумолимо действует и обратная связь. Самая великолепная форма ничего не стоит, если она не подчинена масштабной идее. Не к месту применяемые вращения сценического круга не в состоянии заменить сложных психологических поворотов, а световой занавес — блеска авторской мысли. В сегодняшней практике такие примеры, к сожалению, найти можно.

Уж слишком просто стало иной раз прослыть новатором.

Берется пьеса, можно новая, но лучше всего — известная. Изучается — очень приблизительно — история ее сценической жизни. Потом выворачивается наизнанку драматург (почему и удобнее брать покойного писателя — он не пожалуется). Потом создается действие с единственной сверхзадачей: «Чтобы не как во МХАТе». Причем выбор способов ниспровержения авторитетов безграничен, особенно если казна театра так же богата, как и фантазия постановщика.

Пусть многим зрелище не понравится. Некоторые все равно изрекут: «Свежо! Необычно!» Искомый результат достигнут: произведение объявляется спорным. Теперь режиссер может ложиться спать спокойно: лавры Колумба у него в кармане.

Дабы не быть неправильно истолкованным, спешу оговориться: я не против полемичности в самом искусстве и вокруг него. Наоборот, я — за. Лишь бы спорность возникла от существа, а не от желания быть заметным.

Если в процессе работы режиссер занят самовыявлением, а не извлечением, утверждением истины, актеры почувствуют это. И как бы ни был ловко и ладно сколочен спектакль, зритель рано или поздно обнаружит внутреннюю пустоту его строителей. Вне большой мысли нет художественного образа, а ложная идея ничуть не лучше безыдейности.

Такие тенденции не только оказывают вредное, а то и губительное влияние на отдельные талантливые судьбы и художественные вкусы. Опасно другое: слишком модные (они же — псевдоспорные) произведения смещают порой эстетические критерии. Не знаешь, как поступить. Откровенно не примешь, не пойдешь на компромисс — прослывешь ретроградом, да не просто прослывешь, а вроде и в самом деле станешь. Ведь автор-то, явно одаренный, бунтует против

рутины (что всегда хочется от всей души поддержать), стремиться к непроложенным тропинкам (а если завели они его не туда, это, как говорится, другой вопрос). Не выскажешь своих сомнений — согрешишь против собственной совести, против объективности.

Так и остаешься перед дилеммой: с одной стороны, так, с другой — эдак. А ведь не должно существовать взаимоисключающих сторон!

В кардинальных вопросах советские художники исповедуют единую веру, стоят на одной идеологической платформе. Социалистический реализм, истинная, а не декларативная партийность творчества — вот наша общая вера. Призывая к художественному многообразию, к процветанию разных жанров и стилей, нетождественных индивидуальностей, мы не имеем права сдавать те принципиальные позиции, на которых стояло и будет стоять отечественное реалистическое искусство. Наш спор о выборе изобразительных средств ни в коей мере не должен восприниматься как личные обиды, переходить в распри.

Без новаторства любая традиция мертва. Но наше сегодняшнее мастерство может основываться только на том, что накоплено предыдущими поколениями. Неразумно изобретать самому серп, когда давно придуман комбайн. Глупо и расточительно каждый раз начинать с нуля, пренебрегая уже открытым, завоеванным, понятным.

Из спектакля, где режиссер — самодержец и деспот, уходит тот кислород, тот целебный источник, откуда во все времена черпал свои живительные силы русский и — позднее — советский театр. Ни одна из проблем поиска новых выразительных средств, ни один из методов современной режиссуры не обретет реальности, не принесет плодов, если не будет выявлен через актера. Почему так внимательно, вдумчиво следят за нашими премьерными зарубежные коллеги? Потому что в лучших наших постановках режиссерский замысел и образный ход, сколь бы самобытным и ярким он ни был, всегда помножены на равнодушное сердце актера, на его гражданское мироощущение, на психологию.

Сослюсь на примеры из собственной практики. Мне трудно судить о месте Ленинградского Большого драмати-

ческого театра имени М. Горького в сегодняшнем сценическом искусстве, но я убежден: «Идиот» и «Горе от ума» не завоевали бы такого признания, если бы к зрителю не вышли такие крупные, мыслящие, чувствующие личности, как Кирилл Лавров, Евгений Лебедев, Иннокентий Смоктуновский, Сергей Юрский и другие — не исполнители, нет! — а равноправные соавторы спектаклей.

Уход некоторых нынешних спектаклей от Станиславского — еще не истребленная реакция на ту догму, в которую одно время волею обстоятельств превратили гениальное учение реформатора русского театра (на нем, кстати, зиждется все мировое прогрессивное сценическое искусство, да и кинематограф тоже без него развиваться сегодня не может). Существовавшая в ту пору практика не во всем подтверждала тезисы, провозглашаемые с кафедр. Возникало несоответствие между теорией и практикой, подрывающее авторитет самого учения. Тогда дело доходило прямо-таки до курьезов. Ретивые, но невежественные директора вывешивали за кулисами примерно такие распоряжения: «С 10 февраля приказываю всем артистам играть по системе Станиславского».

В этом меньше всего виноват сам Станиславский. Теперь, кажется, нам окончательно пора понять: отказываться следует не от Станиславского, ибо открытые им законы воспроизведения жизни человеческого духа вечны, а от вульгарных способов пользования им, от фарисейского толкования его методологии. Само собой разумеется, что это не освобождает нас от поисков, ибо всякое учение сильно, если оно развивается, если оно в пути.

Нас волнует — не может не волновать — вечный вопрос художников всех эпох: что современно? Каждый прокладывает свою дорогу к истине. Основные принципы реализма не разрушаются, а укрепляются, если их открывать вновь и вновь.

Да, современность сегодня не в декларативности, не в иллюзорном правдоподобию. Ищутся и уже обозначились некоторые черты лица современного театра, стремящегося к поэтической правде жизни. Лаконизм, максимальная очищенность и конкретность выразительных средств,

«говорящая» деталь, вырастающая в реалистический символ, интеллектуализм актерского исполнения. Но все эти признаки в конце концов все равно обернутся ремесленничеством, если произведение несовременно в самом главном, если автор его не участвует в битвах своей эпохи. Идейная направленность, воздух времени, которым дышат твои современники, — вот откуда начинается (или не начинается) искусство.

Здесь я вынужден все-таки нарушить благородное обещание, данное в начале настоящих заметок. Нет, никак не обойтись без обращения к писателям ни в самом нашем деле, ни в беседе о его нуждах и болезнях.

Театр может существовать — худо-бедно — без денег, без молодой героини и даже без главного режиссера (увы, такие случаи наблюдаются), но без пьесы — никогда. Как ваятель — без гипса, как хлебороб — без земли и семян. Может, театр действительно начинается с вешалки, но только тот, у которого есть пьеса.

«Современная пьеса» и «хорошая пьеса» — понятия далеко не всегда тождественные. Здесь, как в каждом большом деле, главенствующая роль принадлежит мастерству.

Несовременность по самой сути, а не по внешним приметам — вот что, на мой взгляд, делает пьесу неинтересной зрителю. Человек второй половины XX века, хочет он этого или нет, ежедневно получает огромное количество информации — из газет, книг, радио, кино, телевидения, да просто из окружающей его жизни. Драматурги же почему-то эту осведомленность зрителя не учитывают, поэтому их произведения порой антиинтеллектуальны, хотя речь часто в них идет о делах сегодняшних.

Герои многих пьес, принадлежащих подчас даже перу маститых и признанных драматургов, порой заняты разрешением конфликта, хоть и реального, но уже ликвидированного или во всяком случае замеченного партией и государством. Искусство может влиять на жизнь, если оно проникает вглубь, угадывает тенденции скрытые; если же оно идет вслед событиям, оно, по-моему, теряет кровную связь с жизнью народа, становится в лучшем случае плакатом, инструкцией.

Меня очень беспокоит часто встречаемое упрощенное понимание функций искусства в обществе.

— Хорошо, что вы поставили Горького, — говорят некоторые. — Но когда же выйдет спектакль, помогающий нашему зрителю решать злободневные вопросы?

По-моему, так утилитарно рассматривать пользу театра нельзя. Трудно требовать, чтобы, посмотрев спектакль, наутро человек побежал на службу воплощать преподанные со сцены уроки.

Сегодняшний зритель завоевал право на подлинную сложность. Если можно с ходу сказать, про что написана пьеса, значит, она не отличается особым богатством содержания. В самом деле, разве можно определить «Войну и мир» как произведение только о патриотизме? Ведь тем самым мы выхолащиваем, обкрадываем суть, смысл творчества Толстого.

Искусство — пропаганда в высшем смысле слова. Без этого высшего смысла нет искусства. Оно не может ограничиваться выполнением чисто познавательных и популяризаторских функций (для этого существуют другие формы пропаганды). Оно перестает быть искусством, если не проникает в сложные сферы мышления, если глубинная философия подменяется простой моралью, инструкцией.

Чем привлекательны лучшие литературные, сценические герои прошлых лет, почему так щедро обогатили они наш душевный опыт, надолго стали верными и нужными спутниками? Очевидно, прежде всего потому, что в их внутреннем мире отразилась и сконцентрировалась эпоха, их породившая. Ведь известно, что абстрактных героев не бывает, и только тот воссозданный искусством характер сохраняет свое гражданское, нравственное влияние, способность воздействовать на людей последующих поколений, который связан со своим временем тысячей неразрывных нитей, несет в себе характерные его черты. Общечеловеческое без конкретно-исторического не существует.

Но случается, в какой-то момент этот характер, именно в силу своей значительности, жизненности, столь прочно овладевает нами, что мы, порой для себя незаметно, начинаем ожидать, требовать не появления новых героев такой же

силы и наполненности, а копирования эталонов. В художественной практике такая инерция мышления приводит к попыткам, впрочем предпринимаемым обычно с наилучшими намерениями, вырвать героя из контекста одной эпохи, нарушив при этом их сложные и многообразные взаимосвязи, и механически пересадить в другую. В результате и герой и эпоха оказываются чрезвычайно обедненными. Время не стоит на месте, и герой советской драматургии (будем сейчас говорить о ней), увиденный в реальной действительности, сохраняя преемственность в вещах главных, основополагающих, развивается, изменяется во времени, что-то теряя, от чего-то избавляясь, многое накапливая и приобретая. Причем он, герой этот, должен развиваться быстрее, чем когда бы то ни было: наше общественное устройство создает наилучшие условия для всестороннего раскрытия человеческой личности, и произведения драматургии, естественно, запечатлевают эти жизненные процессы.

Сохраняя в поле зрения непреходящее, общее, искусство обязано улавливать такие вот изменения, осмысливать их — только тогда мы создадим произведения, которые достойно и истинно художественно представили бы наше сегодня.

Естественно, создание на театральной сцене характера, выражающего время в его развитии, — сложнейшее дело, самое, может быть, сложное в нашей работе. Часто не хватает таланта, умения мыслить на заданном современностью уровне. Легко ошибиться, принять случайное за закономерное или, напротив, недооценить то, что действительно прочно и основательно входит в жизнь. Говорить о подобных ошибках необходимо, и оценивать их следует нелицеприятно, руководствуясь единственно верными марксистско-ленинскими эстетическими принципами. Желание искусственно оградиться от критики или оградить художника от нее никогда не шло на пользу искусству. И здесь очень важно не допускать упомянутой инерции мышления, ибо она неизбежно будет задерживать искусство на уже завоеванных, уже освоенных рубежах.

Сферы действительности, в которых предпринимает художник исследования человеческой души, предельно многообразны. Скажем, в одном случае герой будет увиден,

осмыслен в момент свершения им главного дела жизни, наивысшего проявления всех душевных потенций, в другом — пьеса, спектакль запечатлевают будни, каждодневный быт героя. Разные художники в силу особенностей своего дарования отдают предпочтение тому или другому подходу, и никак нельзя с абстрактной категоричностью утверждать, что один подход в принципе заведомо лучше, а другой хуже.

Это азбука творчества, но тем не менее и сейчас еще в театальной среде приходится, например, сталкиваться с абстрактной, на мой взгляд, тематической классификацией: пьеса «на рабочую тему», пьеса «на колхозную тему», пьеса на «морально-бытовую тему» и т. д. При этом первые две категории относятся к генеральному направлению театра, показывающему героические свершения народа, третья же подвергается сомнению, как имеющая, в общем-то, право на существование, но постольку-поскольку, ограничено, не слишком распространено... В такую схему легко, конечно, втиснуть драматургию заурядную и не поднимающуюся до постижения глубин человеческого характера. Не сопротивляясь раскладыванию ее по удобным для вульгарной критики полочкам, подобная драматургия уже одним этим выдает свою нежизненность, заданность. Но вот, представьте себе, речь идет, скажем, о Горьком. Что же — записать пьесу «Враги» в «рабочую» рубрику, а пьесу «Мещане» в семейную, «морально-бытовую», объявив на этом основании одну генеральной, а другую побочной? Неправомерность подобного деления в данном случае самоочевидна, как и в любом другом случае, когда мы сталкиваемся с классикой, настоящей, большой литературой.

Можно об обычном дне обычной семьи написать так, что получится произведение огромного внутреннего масштаба, философского наполнения. Можно значительнейшее историческое событие низвести до мелкозлободневно-го уровня, подменить масштабность помпезностью. И в то же время исторические свершения становятся достоянием такой большой драматургии, как «Оптимистическая трагедия», а пьесы на «семейную» тему, обладающие внешними приметамы современного быта, не поднимаются порой выше мещанского морализирования. Тема, сюжет, место

действия, избранный материал могут быть глобальны или локальны. Решает в конечном итоге мера таланта художника, партийность его позиции, его верность марксистско-ленинскому мировоззрению и принципам социалистического реализма.

К тому же, на мой взгляд, просто невозможно представить себе серьезную пьесу о жизни современного рабочего, например, которая не затрагивала бы проблем этики и морали. В серьезном искусстве социальное вообще немислимо без нравственного. Сегодня воспитание коммунистической морали, борьба за души людей — одна из важнейших задач нашего общества, а следовательно, и нашего искусства. И надо давать решительный отпор любым попыткам отодвинуть ее на задний план, объявить второстепенной, не генеральной, из каких бы благих намерений и добросовестных заблуждений такие попытки ни проистекали.

Схематизм мышления, коль скоро речь идет о герое современной драмы, обнаруживается, помимо прочего, и в сознательном или бессознательном стремлении спрямить его путь, убрать препятствия — из опасения, как бы картина борьбы, преодоления препятствия не представила бы этот путь слишком трудным, не бросила бы таким образом тень на нашу действительность в целом. Подобный взгляд на вещи грешит и непониманием диалектики развития нашей жизни, и пренебрежением элементарными эстетическими законами.

Мы успешно строим новое общество, новую жизнь. Цель ясна и определена, компас надежен и верен. Но ведь мы первопроходцы, мы прокладываем путь, впереди нас никого нет... Так как же в этом движении — без препятствий и неожиданностей, без яростных столкновений со старым! И тяжесть борьбы ложится прежде всего на плечи самых передовых и самых лучших, выковывает их характеры, закаляет нравственность и убеждения. Кому же нужно, от кого нужно скрывать это? И разве сглаживание углов, замалчивание реальных сложностей нашего развития, разве все это не принижает советского человека, созидателя и творца, не мельчит истинных масштабов его дел и свершений?

Да, мельчит и принижает, и сама природа драматического искусства очень чутко реагирует на такое принижение,

делает очевидным, беспощадно разоблачает его. Ведь конфликт — основа драматургии, выявление человеческого характера в сценическом произведении помимо конфликта невысказано. Живой человеческий характер в театральном произведении не состоится, если автор не даст возможности герою проявить себя в действии. Положительным характеристикам зритель в этом случае должен верить на слово, а декларациям в театре кто ж поверит...

Здесь мы сталкиваемся с прямолинейным и утилитарным пониманием оптимизма, не считающимся со специфической художественного творчества. С пониманием, следуя которому легко перейти грань, отделяющую оптимизм от самодовольства и самоуспокоенности. Искусство выражает общие тенденции, общие процессы через индивидуальные человеческие судьбы; оставаясь искусством, оно не имеет права игнорировать бесконечное многообразие этих судеб. В конце концов в ситуации данной пьесы герой может даже потерпеть поражение. Поражение или победа героя в пьесе сами по себе еще не определяют ее духа, ее направленности. Важны те гражданские, нравственные уроки, которые станут достоянием зрительного зала. Мужество, любовь к жизни, уверенность могут нести и радостный, и драматичный финал. Оптимистическое мироощущение, естественное и принципиальное для советского художника, выражается опять-таки в его взгляде на мир и вовсе не обязательно — в драматургическом сюжете. Лично мне вообще больше по душе пьесы, спектакли, где нравственный вывод, желательный художнику итог находится как бы за пределами внешней сюжетной линии и постепенно созревает в душе зрителя, заставляет его мысленно еще и еще раз вернуться к увиденному. Такой вывод, не навязанный, а тактично подсказанный театром, добытый самостоятельной душевной работой зрителя, будет по-настоящему убедительным и прочным.

Как сделать театр современным в подлинно высоком смысле этого слова? Новаторство начинается только с открытия новых глубин в народной жизни, в человеческих характерах. Ибо только этой глубиной, только верностью жизненной правде измеряется уровень наших размышлений о жизни. Нельзя стать новатором в искусстве, не обла-

дая передовым мировоззрением времени, не ставя перед собой великую цель служения своему народу. Большие мысли рождают большие слова.

Вопрос о диалектическом единстве содержания и формы спектакля и первенствующей роли идейного замысла в равной мере относится к прочтению современной драматургии и той, что осталась нам от иных времен.

Великий художник всегда опережает время. Обращаясь к творениям драматургов минувших эпох, надо искать способы их сценического воплощения не в прошлом. Да и можно ли в наши дни воспроизвести спектакль времен Фонвизина? Ведь для этого надобно играть его при свечах, отказаться от современной сценической технологии и всех постановочных завоеваний, накопленных за столетия. А коль скоро мы включили электрические прожектора, это уже не «как при Фонвизине». Связь классики с каждым живущим поколением сложна и тонка: вместе с эпохой умирают и многие эстетические категории.

Играешь ты пьесу, написанную двести лет назад или сочиненную только что, твое искусство мертво вне обращения к реальным чувствам сегодня живущего человека.

Тот или иной кусок жизни воспроизводится в книге, на сцене или экране только для того, чтобы разбудить воображение зрителей, заставить их ассоциативно мыслить, задуматься над правотой своей собственной жизни. Эта задача отнюдь не снимается, когда сценическое действие переносит нас в жизнь минувших столетий. И здесь, как и в спектакле о современности, успех или неудача зависят прежде всего от четкого идейного замысла, который и повлечет за собой те или иные выразительные средства.

Классика потому и классика, что в каждую эпоху то или иное творение как бы поворачивается к людям новой своей гранью. Сокровищница мировой культуры не этнографический музей, куда время от времени заходят, чтобы подышать воздухом старины, а нескудеющее духовное богатство, которым человечество владеет. Мы жаждем, чтобы классика, уча понимать прошлое, помогала нам думать, жить и строить будущее, ибо один из фундаментов этого будущего — нравственное совершенствование человека.

Сказанное не означает, что творения художников прошлого позволительно рассматривать как нечто абстрактно-гуманистическое, игнорируя их социальное, классовое содержание. Классика исторична, как исторично любое произведение искусства. Лучшие постановки советского театра, обращавшегося к классике, отличаются точно и глубоко выявленные связи произведения с социальной формацией, его породившей.

В классическую пьесу, как, впрочем, и в современную, театр не имеет права вкладывать смысл, отсутствующий у автора. Режиссер, исполнители вольны подчеркнуть близкие им стороны произведения, сделать важным то, что раньше казалось незамеченным или несущественным. Взгляд на пьесу часто идет не столько от нее самой, сколько от полюбившихся нам постановок. Штамп восприятия подвластен пересмотру. Но подчеркнуть, усилить, акцентировать можно лишь то, что в пьесе содержится. Иначе новаторство неизбежно оборачивается оригинальничаньем, произволом режиссера, приспособляющего великого художника к соображениям конъюнктуры или — еще хуже — к утверждению собственного «я».

На проходившем в Белграде Международном фестивале театрального искусства труппа из ФРГ играла пьесу Шекспира «Мера за меру». По сцене ходили длинноволосые субъекты и девицы в мини-юбках и демонстрировали самих себя, свои взгляды и взаимоотношения, произнося почему-то при этом текст великого драматурга. Так и хотелось спросить про этих «артистов» словами Шекспира: «Что им Гекуба? Что они Гекубе?..»

Подобную тенденцию к вульгаризации классики, хоть и не в таком, конечно, безобразном и утрированном виде, приходится встречать порой и на наших подмостках, когда глубокая ассоциативность мышления подменяется прямыми параллелями с сегодняшним днем, плоскими намеками. Эти плохие спектакли не должны отпугивать нас от серьезной работы над классикой, не должны влечь за собой призывы к реставраторству старых, хотя бы и гениальных произведений. Мне хочется в связи с этим напомнить прекрасные слова Горького о Чехове: «Россия... долго не забудет его,

долго будет учиться понимать жизнь по его описаниям, освещенным грустной улыбкой любящего сердца...»

Учиться понимать жизнь... Это, пожалуй, никогда не устареет. И те, кто придет после нас, снова будут листать Грибоедова, Достоевского, Толстого, Чехова, хотя уже созданы новые энциклопедии человеческого духа, чем всегда являются подлинные произведения искусства.

...У театра есть друг.

Все мы — драматурги, режиссеры, артисты, художники, композиторы и остальные мастеровые большого и сложного сценического цеха — все мы ничто, если его нет рядом с нами.

Этот друг — наш сегодняшний зритель, люди, много людей, которые здесь, сию минуту, вместе с нами создают тонкое и прекрасное волшебство, именуемое театром. Это личное, кровное участие людей в живом процессе творчества — корни театра, дарящие ему вечные соки весны, питающие его непреходящее цветение.

По-разному складываются отношения сидящих в зале с теми, кто на сцене, по-разному они понимаются. Но в принципе формулу «каждый театр достоин своего зрителя» можно, что называется, принять за основу.

Недоверие к зрителю — самое обидное и несправедливое заблуждение. Сегодня театр обязан быть не только ярким, человечным, но и умным, ибо и он формирует духовный мир современников. Поэтому, если мы в своем творчестве идем верным путем, можно не бояться оказаться непонятым. В зале сидит умный друг.

Мы можем спорить, расходиться во взглядах и вкусах, идти к признанию разными и неожиданными дорогами. Но есть одна великая истина и великая загадка: все вкусы сходятся, все симпатии объединяются перед лицом большого искусства.

1966–1969

ПРО ЭТО

Я взял заглавие поэмы Маяковского о любви невольно. Мне кажется, что для поэта само понятие любви было так грандиозно и так невыразимо, так целомудренно и так неприкосновенно, что даже прикосновение словом уже показалось ему отступлением от того смысла, который он желал, жаждал вложить в сознание читателя. Так и сейчас, сказать «МХАТ», «мхатовское» или что-нибудь вроде «значение МХАТа», мне кажется, сказать далеко не все.

В дни семидесятилетия основания Художественного театра мне хочется сказать о другом, выразить иное, передать... нет, не чувство только, а некий сплав мысли и чувства, некий постоянный ток крови, который нельзя выразить, обозначить, но который поддерживает жизнь, растворен в твоей жизни... Мне хочется сказать про это.

Первый раз я попал в Художественный театр в 1933 году. Я приехал тогда из Тбилиси, молодой, совсем юный, восторженный театрал, абитуриент ГИТИСа. Я был наполнен, набит театральными событиями, театральными новациями, неудержимыми «левыми» идеями, бредил театром Мейерхольда, мечтал увидеть искусство Таирова... В Художественный театр я, разумеется, тоже собирался пойти, но, пожалуй, только для расширения кругозора, для общего образования, так сказать.

Я никогда не был в Художественном театре, но — вот сила инерции театральных мнений, особенно быстро распространяющихся среди молодежи, мнений, не основанных на личном опыте, личных переживаниях, — я считал, что МХАТ — это где-то в прошлом, это уже умерло, это некий «многоуважаемый шкаф», это натуралистично, непод-

видно, не соприкасается с современными театральными тенденциями.

Первый спектакль, который я увидел на сцене Художественного театра, был «Дни Турбиных». Впечатление было ошеломляющим. Ощущение от полученного тогда эмоционального художественного удара вот уже тридцать пять лет живет во мне, его невозможно ничем заглушить, хотя с тех пор я видел так много спектаклей...

Помните первые реплики пьесы, помните, как вскоре же гаснет свет (выключили электростанцию — революция, Гражданская война) и сцена и все, кто на ней, погружаются в полную тьму. В темноте продолжается жизнь, кто-то требует спичек, говорят о чем-то тревожном.

Мне показалось, что со сценой погрузился во тьму той неустойчивой ночи и зрительный зал и все, кто в нем находился, зажили одной жизнью с теми, кто на сцене, там, в Киеве 1919 года. Нам стало холодно и неудобно, беспокояно. Нет, передать это ощущение и сейчас трудно, — не подыскать нужного слова.

Сейчас родился новый термин — «эффект присутствия». Это термин из мира телевидения. Им обозначают некое феноменальное качество телевидения, создание безусловного чувства сиюминутно происходящего в жизни. Но мне кажется, этот самый «эффект присутствия» можно вполне отнести к тому чувству, которое я здесь хочу передать.

Возникло чудо искусства (а чудо, видимо, нельзя рассказать до конца). Возникло полное, безусловное проживание происходящего на сцене...

Могут сказать: юноша, мальчик, первый спектакль в Художественном театре. Но нет. Я смотрел потом «Дни Турбиных» одиннадцать раз. И одиннадцать раз происходило это чудо. Дело было не в первом впечатлении.

Дело было в гармонии целого и в создании такого контакта со зрительным залом, который возможен только в театре и необходим прежде всего в театре. (Контакт в театре — это ведь не только чувство душевной связи актера и зрителя, это ведь еще и чувство дистанции между ними. Не дальше и не ближе! Столько, сколько требует театр и эпоха, сколько требует достигнутая форма восприимчивости

зрителя.) Чувством такого контакта в высшей степени обладал Художественный театр в этом спектакле и в других спектаклях, которые мне вскоре предстояло увидеть.

Прошло немного времени, и я увидел «У врат царства», «Воскресение»... Но должен сказать, что такого образца совершенно гармоничного, абсолютно целостного спектакля, каким для меня остались «Дни Турбиных», я не назову. Хмелев, Добронравов, изумительная Соколова — для меня она осталась самым прекрасным актерским достижением в этом спектакле.

Так я стал убежденным мхатовцем по вероисповеданию в театре. Причем мхатовцем не в утилитарно ученическом смысле слова, а в ином.

Мхатовское, это, стало открываться мне и в других театрах совсем иных направлений как высшее, концентрированное проявление жизни человека на сцене. Я любил и люблю безудержную фантазию, театральность, изобретательность, эксперимент Мейерхольда. Мне многое дал рациональный и красочный мир поэтического театра Таирова. Но я стал различать это в спектаклях и этих театров.

Подробности жизни человека, кульминация духовной жизни человека на сцене стали мне важнее всего.

Помню, я видел спектакль небольшой гастрольной труппы, дававшей в полуконцертном исполнении «Гамлета». Это был романтический театр, можно сказать — реминисценция романтического театра XIX века, еще домхатовского периода. И вот когда гастролер по всем правилам театра такого типа направился точно по центру сцены к зрителям и остановился у самой ramпы и по совершенно неподвижному лицу его медленно стекли две крупные слезы, а потом он произнес: «Быть или не быть?..» — дрожь прошла по залу. Это была мхатовская секунда.

И так все время. В разных театрах, в разных странах мне приходилось видеть, переживать те минуты и секунды в театральных залах, которые были чудом искусства и которые немислимы были, если бы в свое время, семьдесят лет назад, не возникло в Москве этого уникального организма. Хотя, возможно (такие случаи тоже естественны), создатели этих мгновений могли и не считать себя учениками

или продолжателями Художественного театра и открытий Станиславского и Немировича-Данченко.

Это как в поэзии. Есть множество поэтов различных направлений, различных школ. Субъективность творчества поэта общеизвестна. Поэтому кажется и должно, кстати, казаться, что он совершенно независим в строе своих мыслей, своего способа выражения или, как иногда говорят, «самовыражения».

И как всякий поэт, достигая зрелости, вдруг, точно громом пораженный, обнаруживает свое родство с Пушкиным, свою родовую (как поэта) связь с ним, так, я уверен, любой истинный театральный деятель в какой-то момент вдруг обнаруживает свою связь со Станиславским, с э т и м в театре.

Я ловлю себя на том, что, сидя в зрительном зале любого театра, я точно жду этих секунд, этих минут и радуюсь тому, что они наступают. Когда я видел Эрнста Буша в «Галилее», в классическом брехтовском спектакле, на сцене колыбели брехтовской театральной системы, в Берлинском ансамбле, я видел, какие великолепные «мхатовские» куски были у этого замечательного актера. Когда я с огромным наслаждением смотрел спектакль «Король Лир», поставленный Питером Бруком, спектакль острейшей мысли, я видел, что Пол Скофилд играет «по Станиславскому»...

Это как в физике. Известно, что чуть ли не большую часть жизни Эйнштейн потратил на поиски «единой теории поля». Физики сомневаются в возможности создать такую теорию. Что касается театра, я думаю, что «единое поле», начало начал, существует. И вот это-то единое поле напряжения в театральном зале и есть, наверное, тот поток микрочастиц, который пронизывает все театральное искусство. Это частицы, испускаемые искусством Московского Художественного театра, системой К. С. Станиславского.

...И я вижу, как гаснет свет в доме Турбиных и как начинается поразительная, до боли настоящая жизнь. Вот оно — э т о!

Я люблю спектакли чистой мысли, сложной конструкции, парадоксальной зрелищности. Но мне кажется, что самое долговечное, длительное, пожизненное влияние на

человека, на зрителя оказывают в театре эти мгновения. Это начало...

Да, мне удивительно повезло в жизни... Я помню себя студентом на практике в Художественном театре. Идет «Воскресение». Мне разрешили стоять за кулисами. Вышел из своей уборной и направился на сцену Василий Иванович Качалов. Я замер, я просто не дышал. Он вдруг обернулся ко мне и спросил: «Нет ли у вас карандаша?» Этого нельзя забыть!

Помню Тбилиси, 1943 год. Война. Мхатовцы у нас. По улице проходит Качалов, проходит Тарханов. Я вижу Немировича-Данченко... Я думаю еще вот о чем. Не только на сцене создано было неувядающее классическое, мхатовское... Нет, в этом театре была выращена удивительная порода людей, красавцев, образцов человеческой породы вообще. Это было нечто законченное, цельное, величественное и простое. Благородное, не мелкое, не мельтешащее по жизни. Несшее в себе ощущение собственного достоинства всегда, всюду, во всем. Им завидовали в лучшем смысле этого слова, хотели походить на них. Хотя, конечно, и у них были свои сложности, противоречия, и ничто человеческое не было им чуждо.

Когда-то во МХАТе, из его бытия, его опыта, возникла «Этика» Станиславского, тот записанный и выстраданный великим художником нравственный кодекс театра, который не возник больше нигде и который необходим и сейчас, развитый с учетом прошедших лет, опыта и новых условий, в которых сегодня живет и работает театр.

Когда-то во МХАТе была достигнута та высота самой организации театрального дела, театрального предприятия, которая и сейчас не превзойдена, в век кибернетики.

Когда-то возник МХАТ. Он был эталоном в театральном искусстве, художественной и нравственной вершиной в нем. Помните, когда был жив Толстой, Антон Павлович Чехов говорил: пока он жив, не стыдно быть писателем... спокойно как-то, все, что мы не сделаем, сделает он.

Чехов уверен был, что самое главное, острое, общественное, наболевшее, самое правдивое Толстой непременно выскажет.

Теперь, по прошествии стольких лет, очевидно, что таким эталоном в мире театра, такой точкой отсчета являются вершинные достижения Художественного театра и заветы его создателей.

Не знаю, сумел ли я выразить то, что хотел? Театр как искусство очень усложнился, количество его форм и разновидностей увеличилось. Он испытывает влияния смежных искусств и новых способов духовных коммуникаций. Но то, о чем я хотел сказать, мне представляется выше школ, выше направлений, выше всего в театре. Что оно? Это. И в любом театре, на любом спектакле я всегда жду его. В начале я заимствовал у Маяковского слова, чтоб высказать то, что я чувствую сейчас, через много лет после создания Художественного общедоступного театра. И закончить хочу словами другого поэта:

Моя тоска, моя бессонница
И первая любовь моя!..

1968

ОТКРЫТИЕ

Евгения Вахтангова, которого я никогда не видел и видеть, разумеется, не мог, я тем не менее считаю одним из своих учителей. Почему? Особенности методологии К. С. Станиславского открылись для меня в значительной мере благодаря Вахтангову: он своим творчеством, одним только своим спектаклем «объяснил» мне смысл и существо великого учения, а главное — его перспективы.

Я бы сказал так: Станиславский был и остается для меня великим Учителем, Вахтангов — великим Педагогом.

История их взаимоотношений является для нас и поныне замечательным уроком — творческим, нравственным, этическим. Это поистине уникальный случай в истории нашего театра, когда ученик не только проявился в полную силу возможностей рядом со своим учителем, но в известной степени и опередил его в понимании существа системы, а может быть, и натолкнул собственными режиссерскими, актерскими и педагогическими исканиями на некоторые выводы, к которым Станиславский пришел позднее в своей практике и теории. Вахтангов никогда не относился к методологическим открытиям своего учителя как к готовым рецептам. Его собственные творческие опыты не повторяли учение Станиславского, а продолжали его.

Из множества направлений, по которым теоретики могут вести исследование огромнейшего в истории советского сценического искусства явления, которое называется «театр Вахтангова», я хочу выделить две проблемы, определяющие, с моей точки зрения, понимание художественной системы любого режиссера: проблема взаимоотношений со зрителями и особенности актерского творчества.