

УДК  
Г 623

Б. Голубовский

# Шаг в профессию

«ГИТИС» - СТУДЕНТАМ  
Учебники. Учебные пособия

**Б. Голубовский**  
**шаг в профессию**

Голубовский Борис Гаврилович ШАГ В ПРОФЕССИЮ

Художник *С. Архангельский* Редактор *И. Доронина*

Подписано в печать 23.12.2002. Гарнитура "Тайме". Формат 60х90/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п. л. 9,5+вкл. Уч.-изд. л. 9. Заказ № 4388

Тираж 1000 экз. (1-й завод - 500 экз.)

Российская академия театрального искусства — ГИТИС

Издательство "ГИТИС". 103999, Москва, Малый Кисловский пер., 6

Тел.: (095) 290-35-89, факс: 290-05-97

Отпечатано с готового оригинал-макета

в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ,

140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.

Тел.: 554-21-86

«ГИТИС» Москва 2002

<b>МЕЧТАЙТЕ!</b> .....	<b>9</b>
<b>СУРОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ</b> .....	<b>12</b>
<b>ОПАСНОСТЬ ПЕРВОГО БЛИНА, который иногда выходит комом</b> .....	<b>16</b>
<b>УВИДЕТЬ ТО, ЧЕГО ЕЩЕ НЕТ!</b> .....	<b>20</b>
<b>ВСЕ НАЧИНАЕТСЯ С КАРАНДАША!</b> .....	<b>22</b>
<b>ЛИРИЧЕСКИ... О РЕПЕТИЦИЯХ</b> .....	<b>24</b>
<b>НАЕДИНЕ С САМИМ СОБОЙ</b> .....	<b>26</b>
<b>ИЗВИНИТЕ, О ВЕЖЛИВОСТИ</b> .....	<b>28</b>
<b>"КУШАТЬ ПОДАНО"</b> .....	<b>30</b>
<b>"ВСЕСИЛЬНЫЙ БОГ ДЕТАЛЕЙ!"</b> .....	<b>41</b>
<b>ПРОФЕССИЯ — ЧЕРЕЗ ДЕТАЛЬ</b> .....	<b>69</b>
<b>КРАСНОРЕЧИВОЕ МОЛЧАНИЕ</b> .....	<b>77</b>
<b>ПРИМЕЧАНИЯ</b> .....	<b>97</b>

"...Шпигельберг  
Швейцер  
Гримм  
Рацмав  
Шуфтерле  
Роллер...

молодые люди, вольного образа жизни, впоследствии разбойники".  
Ф. Шиллер. "Разбойники"  
(из списка действующих лиц)

Почему-то всегда, когда начинают говорить о проблемах молодой режиссуры, я вспоминаю ремарку из знаменитой драмы. Не уверен, что Шиллер писал ее с современным нам многозначительным подтекстом, но, тем не менее, ассоциации почти неизбежны. Ну, беспутные молодые люди — понятно... Как же приходят к этому "впоследствии"?

Завидую студентам стоматологических, геологических, экономических, не говоря уже о юридических институтах: какие у них чудесные учебники! Можно не ходить на лекции и выучить все правила и законы... У молодых людей, собирающихся посвятить свою жизнь театральному искусству, таких учебных пособий не существует. Впрочем, меня могут, как говорилось когда-то, "поправить": "а труды гениального К. С. Станиславского, начиная с "Моей жизни в искусстве"? А замечательные книги А. Д. Попова, М. О. Кнебель, А. Д. Дикого, Н. В. Петрова, О. И. Пыжовой, не говоря уж о наследии Вл. И. Немировича-Данченко, Вс. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова. И мои современники — Г. А. Товстоногов, А. А. Гончаров, Б. Е. Захава, А. В. Эфрос — Упоминаю далеко не всех, вложивших свой труд, опыт в осмысливание нашей профессии. Спектакли мастеров, так сказать, наглядные примеры творческих исканий, побед и — не без этого — ошибок.

В 1937 году Всеволод Эмильевич Мейерхольд на встрече с несколькими студентами ГИТИСа им. А. В. Луначарского (ныне РАТИ) (я был счастливым участником этой встречи) сказал нам, что мечтает Написать учебник по режиссуре — книжку на 60-80 страниц. Мы рас-

### 3

терялись: "Что же там будет?". — "Там будет упомянуто все то, чего режиссер не должен делать...". — "А что должен?".

"Этого я не знаю..." — ответил мастер, при жизни названный великим. Даже книга умнейшего и образованнейшего первого заведующего кафедрой режиссуры Василия Григорьевича Сахновского "Режиссура и методика ее преподавания" не может в наши дни считаться учебником, т. е. окончательной регламентацией творческого процесса, из-за излишней нравоучительности изложения.

Все книги деятелей театра — к тому же, еще важный компонент — мемуары, как давно ушедших из жизни, так и вышедшие в последнее время ныне здравствующих актеров и режиссеров, — создают фундамент для будущей науки о режиссуре — профессии профессий, как ее часто называют, или, по выражению М.А.Захарова, — суперпрофессии.

В каждом из упомянутых произведений поднимаются ключевые проблемы театра: работа с актером, замысел, композиция, жанр спектакля, стиль автора, встречи с композитором, художником и т. д. И, вполне естественно, отодвигается на второй план ряд вопросов, которые часто занимают если не решающее, то, во всяком случае, серьезное место в работе молодого режиссера.

Одно время шли споры, впоследствии возникающие вновь, — как же вернее воспитывать режиссера: в учебном заведении — институте (а теперь уж — в академии) или в самом театре? Практика однозначных ответов не дает: Анатолий Эфрос и Петр Фоменко учились на режиссерском факультете ГИТИСа, а Марк Захаров и Юрий Любимов закончили актерские школы. Списки можно продолжать до бесконечности без упоминаний всех наших основоположников — от Станиславского до Кнебель. В пользу формирования режиссеров в театре, "из своих", говорит преимущество знаний чисто практических, назовем их словом, часто упоминающимся презрительно, — "это же

РЕМЕСЛО!"

Останавливаясь на этом, вспомнив, что не кто иной, как сам Владимир Иванович Немирович-Данченко говорил о ремесле чрезвычайно уважительно, подразумевая под ним знание и умение.

Сейчас никто не пользуется термином "тон спектакля, тон роли\*", считая это определение старомодным и ремесленным. А Немирович-Данченко неизменно говорил о "верном тоне", необходимости найти верный тон, вспомните хотя бы его замечания самому Станиславскому о тоне в

роли Сатина.

4

Легендарный грузинский режиссер Сандро Ахметели называл занятия по мастерству актера "уроками ремесла", так же в другое время в далеком от Тбилиси Харькове поступил старейший русский режиссер Николай Николаевич Синельников. Соломон Михайлович Михо-элс, выдающийся деятель театра, говорил: "Сперва надо стать обыкновенным профессиональным актером — научиться хорошо двигаться, быть пластичным, поставить голос, внятно разговаривать, научиться слушать партнера и отвечать ему, запомнить, что важные реплики нельзя говорить спиной к зрителям и т. д., а уж потом становиться артистом, быть мастером — трагиком, комиком, эксцентриком, неврастеником, реалистом, между прочим, Рафаэль и Рембрандт сперва были членами гильдии ремесленников — живописцев, и только потом вышли в великие художники!"<sup>1</sup>.

Павел Петрович Чистяков, профессор Петербургской академии художеств, учил своих учеников рисунку дотошно, подробно — "на всю жизнь"! А ученики его — Серов, Врубель, Суриков, Поленов — тоже все великие и абсолютно разные! Вы — как они, разучили в РАТИ основы рисунка. Их можно сразу же забыть, потому что они все равно остаются в вашей крови, в сердце, независимо от путей в искусстве, которые вы выберете. И наш современник М. Захаров пишет в книге "Суперпрофессия": "...пытаюсь поделиться с молодыми коллегами лишь некоторыми технологическими премудростями нашей профессии...", и дальше: "...То, что делаю я, надо знать и уметь, но стремиться надо к иному способу режиссерского мышления..."<sup>2</sup>. Итак, да здравствует ремесло — знание — умение!

Так уж получилось, что мои сверстники-гитисовцы (впрочем, их с каждым днем становится все меньше и меньше — "вымирающее поколение", как сказал Михаил Александрович Ульянов) стали выходить в "старшее поколение" и даже в "патриархи". На наших глазах прошло многое, мы гордимся нашими учителями, друзьями и теперь уже часто — своими учениками. Поэтому дороги крупницы воспоминаний о собственной работе, о спектаклях коллег, воспоминания о прошлом — мы не можем, не должны быть Иванами, не помнящими родства.

Опыт — обоюдоострое явление. Без него нельзя двигаться дальше, он нас обогащает, предупреждает от ошибок. Но иногда опыт становится тормозом, ибо привычка к старому, проверенному останавливает Дальнейшие поиски. Сживаешься с привычками, не всегда самыми лучшими. Поэтому необходимо стараться глядеть на жизнь "нынешними,

5

свежими очами". Да, многие ошибались и ошибаются, как и автор этих строк (что считаю почти невозможным...), все это ошибки поисков, без них не будет найден путь в будущее.

В начале работы над книгой мне казалось, что самое легкое — рассказать о своих спектаклях. Это оказалось самым трудным.

Замечательный парадоксалист Виктор Шкловский еще в 20-х годах в книжке с символическим названием "Поденщина" сказал: "Я думаю часто, что то, что мы делаем каждый день, умнее того, что мы собираемся делать когда-нибудь и никогда не делаем". Вы, мои будущие читатели, счастливые люди: вы не знаете, что такое "датские" спектакли — приуроченные к торжественным датам, что такое работа "для галочки" — для отметки о выполнении плана. Часто мы думаем: а вот в следующей работе я развернусь! Но следующая работа не наступала, а равнодушие, ремесленничество мстило беспощадно. "Каждый день нужно работать так, как будто он последний в жизни, отдавая ему все!" — так говорил Сергей Эйзенштейн, призывая отдавать одному кадру все силы до предела.

У режиссера жизнь проходит через спектакли. Каждый поставленный спектакль, классический или современный, любого жанра, помогает мне сказать то, что я должен сказать. Тогда я, режиссер, никогда не буду старомоден, тогда мое искусство — наше искусство будет необходимо людям.

Некоторые молодые люди (уж наверняка впоследствии разбойники!), поступающие на режиссерский факультет, сразу же ждут рецептов, как быстро и талантливо поставить эпохальный спектакль. К ним со страниц этой книги я не обращаюсь. Это бесполезно — они растворятся в массе халтурщиков и недоучек. Вы, любящие эту профессию, будете учиться режиссуре не четыре года, как указано в программе, а всю жизнь.

Главное в режиссуре — приговоренность к профессии, на всю жизнь, без перерыва, без отпуска на юге и даже под Москвой. Вам придется сталкиваться с непредсказуемыми ситуациями, ломкой общественных формаций, отношений между странами, народами — и все это будет отражаться в вашей работе. Если вы не будете чувствовать пульса времени, необходимости вашего труда для зрителя — народа, то вы останетесь на уровне унылого ремесла.

Невозможно предугадать, как сложится жизнь в данном театре, с данной пьесой, с данными

актерами. Вы можете получить только сове-

6

жУ( основанные на опыте ваших педагогов, — с чем вы придете в театр. В подавляющем большинстве все ЧП не так уж разнообразны. Ошибки — общие. Недостатки — ваши — тоже общие. Поэтому многое можно предотвратить. Только прошу понять меня так, что опыт — это не набор отмычек, ремесленных приемов. Еще раз напоминаю, что истинное ремесло — на грани искусства — это знание и умение.

Боюсь, что некоторые режиссеры, даже не очень молодые, увлеченные грандиозностью замысла, интересно намеченной композицией, забывают о "мелочах".

А ЕСТЬ ЛИ В ТЕАТРЕ МЕЛОЧИ?

Часто приходится видеть пренебрежительное отношение: "ну, это мелочи, детали... Стоит ли о них говорить, останавливать на них внимание?" Приходится говорить, обращать внимание. К сожалению, общепризнанный факт: в театрах падает культура мелочей, а в них — общая культура театра.

Найдет ли режиссер в своем замысле место для слуги, объявляющего о приходе гостей? Или к тому, какой портфель или кейс у директора банка — ведь в нем и биография, и характер его владельца. Что же такое сценическая пауза — качество ритма и динамики, развитие действия или "дырка", провал, мнимая значительность?

Как же надоедают некоторым студентам нудные педагоги, пристающие с какими-то детскими, школьными уроками. Ну, например, с составлением плана выпуска спектакля? "Придем в театр — разберемся". И вот за час (в лучшем случае) до сдачи злосчастного плана импровизируется некая филькина грамота. Почти всегда при встрече с дипломниками, приехавшими после первой постановки, и даже с давно закончившими институт выпускниками раздаются горестные возгласы, перемежающиеся с прямыми упреками в адрес педагога: "Почему вы не настояли на разработке плана выпуска, почему не сосредоточили внимание на взаимоотношении с цехами?" Часто наши ученики бывают правы.

Для руководителя курса студенческие вопросы всегда чрезвычайно важны: учебные репетиции, теоретические занятия с каждым годом, месяцем, даже с каждым днем углубляются, приобретают все новые ракурсы. Будущие режиссеры — вполне благопристойные молодые люди — начинают понимать не только общеэстетическое определение стиля, жан-Ра, а соотносить это понимание с главным — практическим воплощением замысла, стиля, жанра выразительными средствами режиссерской профессии. Так рождается наивысшая точка творчества режиссера —

7

МИЗАНСЦЕНА — КАК ЯЗЫК РЕЖИССЕРА — из ученического этюда, через отрывки, в подходе к пьесе — через все бесконечное разнообразие режиссерских ходов. Так рождается режиссер-художник.

Система этических отношений в коллективе — одна из вечно неразрешимых сторон театральной суровой действительности... Назовите театр со спокойной жизнью... И здесь студент должен быть подготовлен к "боям местного значения". Уверен, что у каждого руководителя курса есть чем поделиться на примерах из собственной жизни. Личный пример — морщины и седины — многое расскажут вступающему на шаткие подмостки.

После мхатовского воспитания в ГИТИСе я привык к терминологии "по системе", усвоенной главным образом от верных последователей великих учителей. Приехав на диплом в Саратовский театр им. К. Маркса (дай Бог, чтобы все театры были бы такими, каким был этот театр!), я был шокирован грубыми, примитивными терминами. Правда, они довольно точно определяли суть дела, и чем глубже я постигал "провинциальную" жизнь, тем больше понимал, какое единство существует между далекими на первый взгляд теоретическими формулировками академического колосса и профессиональной речью любого другого театрального коллектива. "Физическая мизансцена тела" равно "позе". Даже сам Немирович-Данченко называл положение актера на сцене именно этим словом. Формулировка, оглушившая меня сначала, — "актер правой и левой ноги" указывает направленность темперамента образа. "Бараний глаз" — лобовое общение и т. д. Поэтому мхатовским актерам, которые в октябре 41-го грозного года эвакуировались в Саратов, было легко общаться со своими коллегами, театру с театром. Именно тогда я понял громадность труда Станиславского, сумевшего увидеть закономерность в искусстве актеров разных школ, городов, стран — общее, что является основой творчества талантливых людей. Поэтому "провинциалы" В. И. Качалов, М. М. Тарханов, Л. М. Леонидов стали истинными мхатовцами. Несмотря на всю разницу эстетических устремлений Художественного театра и саратовцев, Камерного театра и Малого, Театра



Мейерхольда и некогда модного Ленинградского ТРАМа, от Москвы до Сургута издавна существует установившийся, с некоторыми разночтениями, некий свод правил, мимо которых не проходил, не проходит и, я уверен, не пройдет ни один даже самый авангардистский коллектив.

8

Пример из жизни: даже академик Сахаров, Альберт Эйнштейн и Алла Пугачева, занятые оживленной беседой о судьбах мира, при переходе улицы на красный свет могут или погибнуть при наезде незадачливого водителя или быть оштрафованными на крупную (не очень!) сумму. Они нарушили

#### ПРАВИЛА УЛИЧНОГО ДВИЖЕНИЯ,

которые охраняют жизнь и здоровье граждан любого ранга. Ничего не поделаешь, правила уличного движения приходится соблюдать, это необходимо. Приходится пережидать красный свет и начинать судьбоносный переход на другую сторону улицы даже не при желтом — всякое может случиться, — а при зеленом свете.

Каким бы новатором ни был молодой (впрочем— вне возраста) режиссер, ставящий спектакль без занавеса или усаживающий зрителей на сцену, оставляющий пустующим зрительный зал, повергая в отчаяние дирекцию и одновременно в восторг критиков, не очень подробно знающих историю театра, он должен начинать спектакль в указанный в билетах час; актеры должны явиться строго в назначенное время, перед началом спектакля, быть собранными, настроенными на работу; текст, который актер произносит на сцене, зритель имеет право расслышать; каким бы трудным ни было материальное положение театра, нельзя устраивать во время спектакля дискотеку в фойе, рядом со зрительным залом.

Профессия режиссера подразумевает не только талант, культуру, но и знание элементарных "правил уличного движения" в театре, незнание их приводит к дорожной аварии — к уходу из театра. Соблюдение этих правил требует не только организационных рамок, но и человеческой чуткости, понимания психологии как коллектива в целом, так и каждого отдельного представителя этого коллектива.

В конце ушедшего века театральная Москва бурлила вокруг конфликта между молодым, настоящему талантливый режиссером, впервые водрузившим терновый венец главного, и опытным директором театра. Обсуждение было неоднозначным, но если разобраться в этой проблеме спокойно, то виноваты педагоги, не научившие определенным правилам молодого режиссера, который впервые столкнулся с трудным коллективом и пережил много неприятных моментов не по своей вине. Этот драматический эпизод должен был бы стать предметом обсуждения в институте, который блестяще закончил режиссер.

Никуда не деться от составления плана выпуска, от распределения ролей — при этом должны учитываться интересы коллектива, произ-

9

водства. Актер — через него и главным образом через него донесет режиссер свою мысль; работа с товарищам? по курсу часто обманывает при первых встречах с профессиональными актерами.

Самый грандиозный постановочный замысел необходимо сделать реально воплотимым не только в распределении главных ролей, но и в поисках микровыразительных средств — разработке второго плана спектакля — в эпизодах, деталях, помогающих актеру в жизни на сцене, в создании образа.

Режиссер должен быть вооружен знанием технологии театра. Не случайно, что такие мастера режиссуры, как Н. М. Горчаков, Н. В. Петров, Ф. Н. Каверин, прошли через школу технических служб — работали помрежами, завпостами и не стыдились этого.

Все вопросы, затронутые в книге, сходятся в единое целое — к ВОПЛОЩЕНИЮ ЗАМЫСЛА СПЕКТАКЛЯ.

Мы не говорим конкретно о самом трудоемком процессе — работе с актером, но все вопросы, которых касается книга, охватывают именно актерское творчество, только освещается эта тема с иных ракурсов. Пауза, деталь, организация репетиционного процесса — запас горючего для актера.

Путь к творческим свершениям лежит через овладение так называемыми второстепенными проблемами. У каждого режиссера есть своя "кухонька", как точно определила свою методологию одна из лучших педагогов и тончайший режиссер с драматической судьбой Ольга Ивановна Пыжова.

Знание основ профессии, пути, по которому следует идти, стараясь не сворачивать, но все же вольно или невольно сворачивая и в закоулки, и даже попадая в тупики, — все это часто находится за пределами лекций и постигается всю жизнь. И каждый день — как впервые — неожиданно, радостно

или печально.

Во время работы над этими заметками я все время ловил себя на мысли о том, как трудно, порой даже невозможно рассматривать любой участок работы актера и режиссера в отрыве от других проблем. Как говорить о паузе, не зная жанра спектакля? Как можно разбирать принцип построения мизансцен, не зная стиля — лица автора? Как можно говорить о замысле, не зная индивидуальности актеров?

ОСНОВА РАБОТЫ РЕЖИССЕРА НАД СПЕКТАКЛЕМ — В КОМПЛЕКСНОСТИ ПРОБЛЕМ, В ИХ ВЗАИМОСВЯЗИ.

10

Когда рождается образное решение спектакля, когда режиссер увидит его своим внутренним взором?

При первой читке?

При изучении творчества автора?

Когда наедине с самим собой вдруг видится пластическое решение, мизансцена, через которую понимаешь всю сценическую жизнь?

При работе с художником?

При рождении музыкальной темы?

На репетиции в импровизационном поиске?

Ответа никто дать не сможет.

И все же приходится искусственно разделять вопросы для того, чтобы позже — опять же в непредсказуемом порядке — они соединились в единое целое.

Все проблемы решаются совершенно неуправляемо. Неизвестно, что прежде всего найдет свое решение — оформление — материальная среда, музыкальная тема, интонация актера, произносящего "Быть или не быть"? Нельзя написать в расписании, что 12 октября с 11 часов — репетиция ритмов 3-й картины, а 16-го с 12 часов — поиск пластического решения любовной сцены.

Вы встретитесь на этих страницах с прописными истинами. Не раздражайтесь. Слишком часто в повседневной суматохе мы о них забываем, а именно они могут решить суть сцены.

Задача автора — помочь на первых шагах вне института. Так бывает обидно, когда неудача настигает на самых прописных истинах, как говорил великий Михаил Зощенко, "подорвался на ерунде".

Жду упрека: "А о главном вы не сказали!..". А что в театре главное? Я остановил ваше внимание лишь на некоторых вопросах и заранее отвергаю все претензии: "...А почему вы не сказали о...", и следует перечисление всех по-настоящему волнующих проблем, безусловно, заслуживающих внимание, с которыми сталкивается молодой режиссер. Ну, что ж, будем писать дальше вместе?

Трудный вопрос — как же назвать сей труд? Я откладывал это решение до последней минуты:

Воспоминания выпускника ГИТИСа...

Советы дипломнику...

Записки умудренного опытом бывшего студента...

Записки идеалиста — бывшего студента...

Советы многолетнего главного режиссера...

11

В каждом из этих названий — иная правда. Я прошел через все круги ада и знаю — если можно утверждать, что ты что-либо знаешь, — проблемы изнутри: как студент-выпускник, как начинающий молодой режиссер, затем многолетний главный режиссер, принимавший в театр и дипломников, и молодых режиссеров, и, наконец, как педагог, выпустивший несколько групп режиссеров, среди которых есть ученики, которыми можно гордиться. Мой путь — это и воспоминания о прекрасных днях юности, об ошибках, которых можно было так легко избежать, и советы старшего друга, и придирчивые замечания главного режиссера, перед которым прошло много талантливых людей, не воспользовавшихся тем, чему их учили в институте.

А, может быть, просто: счастливого пути!



## МЕЧТАЙТЕ!

О том, что через четыре года поступившему в театральный институт счастливцу предстоит осуществить судьбоносный (любимое выражение критиков конца XX века) дипломный спектакль, становится известно на второй день начала обучения. Впрочем, обычно гораздо раньше. Таким образом, подготовка к этому знаменательному событию начинается с этого самого второго дня, в крайнем случае — с третьего.

Один из интереснейших режиссеров 20—30-х годов Федор Николаевич Каверин говорил: "У каждого режиссера под подушкой должен лежать свой "Гамлет". Студент, не мечтающий еще в институте о любимой пьесе, о будущем спектакле, обречен на скучное канцелярское прозябание в дальнейшем. Когда же, как не в самом начале творческого пути, помечтать, не стесняя себя никакими ограничениями: любая пьеса — "Фауст" в три вечера, "Борис Годунов", инсценировка "Архипелага Гулаг", любые актеры, давно ушедшие из жизни и ныне здравствующие, любой художник — от Эль Греко до Левентая! Георгий Александрович Товстоногов, в 1936 году закончивший ГИ-ТИС, рассказывал только что поступившим, так сказать, смене — Андрею Гончарову, Петру Монастырскому и мне о своей мечте — спектаклях "Горе от ума" и "Мещане". Осуществить мечту ему удалось через много лет в Ленинградском Большом драматическом театре им. Горького. А вот "Ричарда III", тоже задуманного в студенческие годы, поставить не успел... Он мечтал конкретно — видя буду-

12

щий спектакль в мизансценах, оформлении, с любимыми актерами в главных ролях!

Мечта начинается с создания репертуарного портфеля; его формирование — первые шаги будущего мастера.

Сергей Михайлович Эйзенштейн жаловался на усталость после чтения пьесы или другого литературного произведения: "Когда я читаю, то одновременно мысленно сразу ставлю — вижу будущий фильм или спектакль, он меня увлекает, я начинаю зарисовывать пластический образ, действующих лиц... Сколько же у меня накопилось таких заготовок?"<sup>3</sup>.

Репертуарный портфель сопровождает режиссера всю его жизнь — от ГИТИСа до пенсии. Сразу же предупреждаю: на опыте своих учителей и, к сожалению, на собственном опыте знаю, что удастся воспользоваться не всеми замечательными названиями, которые могли бы составить славу любому театру. Не жалейте об этом. Дай Бог, чтобы хоть несколько планов воплотилось в реальность. Зато вы будете готовы ко всем жизненно театральным превращениям, как в трудных, порой драматических ситуациях, так и при неожиданной улыбке ставшей к вам милостивой судьбы.

В репертуарном портфеле учтены все возможные варианты. Вряд ли дипломику доверят "Трою" или "Юлия Цезаря". Но наверняка в любом театре несколько хороших актеров и особенно актрис мучаются без интересной работы? А если им предложить, к примеру, "Нору" Ибсена? Блестящие роли, несложное оформление, настоящая литература. Проблемы — вечные.

Только не нужно стараться поразить "неизвестными" названиями. Прежде всего потому, что их нет, это будет "открытием Америки". А иногда можно попасть в глупое положение. Студент предложил осуществить пьесу елизаветинца Джона Форда с эффектным и звучным названием "Как жаль ее развратницей назвать"! Сборы обеспечены... К сожалению, режиссер прочел пьесу после того, как заявил о желании ее поставить. Стыдобушка!

Обычно дипломику с ходу предлагают сказку. Не пугайтесь! И на это вполне законное предложение в портфеле заготовлен ответ. Кроме "Снежной королевы" Евг. Шварца — классическая пьеса! — есть еще, например, "Сказка о храбром Кикиле" Г. Нахупришвили. Я видел сказку с грандиозным Серго Закариадзе, одним из лучших грузинских актеров! "О чем рассказали волшебники", увековеченная на экране как

13

"Айболит — 66", прошла в МТЮЗе бесчисленное количество раз и сделала имя актеру и режиссеру Ролану Быкову. Ленинградский режиссер, удивительный мастер Борис Вульфвич Зон открыл юным зрителям прелесть пушкинских сказок в неожиданной и острой форме.

Великий поэт и драматург Назым Хикмет подарил мне сборник сказок, в предисловии к нему он писал: "Сказка, не имеющая ничего подобного ни в жизни природы, ни в жизни общества, своим ритмом, страстью, драматизмом, своей удивительной способностью превращать и перевоплощать вещи и людей, сказка, отражающая наши надежды, страх и радости, создающая новых людей и новых

животных, конечно, ближе всего к поэзии". И еще: "Сказка сплывает человечество".

А разве безработная и справедливо недовольная своим положением в театре молодежь откажется в неурочное время самостоятельно осуществить "Двух веронцев", комедию, в которой Шекспир дал возможность поставить озорной и лиричный спектакль?

Режиссер предлагает не просто "голые названия", а рассказывает о своем видении будущего спектакля, показывает предварительные наброски оформления. К тому же предложенная пьеса расходуется в параллельную работу с основным спектаклем, который готовит сам главный режиссер. Дебютант вооружен знанием материала, одержим любовью к пьесе и готов встать на защиту своего предложения перед руководством и художественным советом.

Познакомьтесь с заведующим литературной частью театра, где предполагается ставить диплом. Если не удастся побывать в театре, то свяжитесь с ним по телефону. Важно узнать репертуарные планы театра, может быть, какое-нибудь название приглянется дипломнику, или окажется — бывает и такое, — что ваши предложения, высказанные завлиту предположительно, заинтересуют театр? О таком варианте можно лишь мечтать, а чем черт не шутит?

Куда же ехать? Честно говоря, если отместить столичные театры, как недостижимую, но в последние годы все чаще осуществляющуюся возможность, нужно признаться, что и руководители курса, и руководство институтов не очень подробно знают ситуацию в провинциальных театрах. Не поленитесь: зайдите в СТД, даже... в министерство культуры и узнайте, в каком городе можно рассчитывать на серьезную деятельность.

Наконец, город выбран. Это только начало. Что это за город? Если он молодой, как, например, Сургут — промышленный, пер-

14

спективный, в нем никогда не было театра, и только в 2000 году в городе появился — впервые! — молодой театр, — значит, в нем нет традиций, ни дурных, ни хороших, нет воспоминаний, актеры молодые, не отягощенные ни штампами, но и мастерством тоже, это нужно учитывать.

В городе с настоящими театральными традициями перед режиссером любого возраста, не говоря уж о дипломнике, — сложная задача. К сожалению, режиссеры, даже уже возвеличенные дипломами, очень часто, слишком часто думают, что они приехали как бы на чистое место, считают себя носителями культуры. Кстати, в Москве ко мне, главному режиссеру МТЮЗа и Театра им. Гоголя, приходили молодые джентльмены удачи и предлагали осчастливить театр постановкой "Последней жертвы" или "А этот выпал из гнезда". Я не поленился и пригласил одного из них подойти со мной к афише в вестибюле, где было указано, что "А этот выпал из гнезда" идет сегодня вечером. Этот режиссер даже не утруждал себя тем, чтобы узнать репертуар театра. Я очень обиделся!

Знакомство с репертуаром, знакомство со спектаклями. Охотно верю, что можно не согласиться с трактовкой пьесы, качеством исполнения и т. д. Здесь таится серьезная ошибка не только неопытного дипломника, пришедшего ненадолго, но и молодых главных режиссеров, только принимающих бразды правления. Даже если вы правы в своем неприятии прошлого, нужно ли начинать свою деятельность в коллективе со строгой критики? Зачеркивая прошлое даже справедливыми критическими замечаниями, необходимо противопоставить ему свою тактическую позитивную программу, выраженную не в декларациях, а в спектаклях. Вряд ли оправдан крен в другую сторону — воспевать сомнительные заслуги прошлого тоже неверно. Впрочем, мы переходим в область высокой политики.

Если вы не сразу приступите к репетициям своего спектакля, не теряйте времени, зайдите тихонько в зрительный зал, пристройтесь где-нибудь в сторонке и понаблюдайте, как в этом коллективе репетируют. Увидите своих будущих актеров в работе, поймете, как с ними общается режиссер этого театра — тоже материал для размышлений.

Между прочим, еще правило: когда будете просматривать репертуар театра, в котором предстоит в дальнейшем трудиться, то, как бы вам, пусть справедливо, не понравился спектакль, не уходите до конца представления и уж тем более в середине действия.

15

То, что вы покинули зал, станет известно сразу после вашего ухода, и это артистами не простится никогда. И правильно, что не простится! Этот поступок не достоин профессионала, уважающего труд своих коллег.

Не удивляйтесь некоторой настороженности к вам со стороны руководства театра, в котором вы будете осуществлять свой эпохальный спектакль: ведь оно тоже рискует — и временем, и материально, и репутацией театра. Ни один театр не заинтересован в провале молодого режиссера!

Ведь при вашем успехе и театру что-то перепадет — за риск, выдвижение молодежи. А если еще зритель пойдет — тоже важно. Поэтому — наберитесь терпения, ищите зерно истины во всех придирках. Но в главных вопросах — не сдавайтесь! Какие бы прекрасные отметки вы в институте ни получали — и заслуженно! — но ведь по-настоящему вы еще не встречались с техникой, не проводили монтажные репетиции, не устанавливали свет. И встречи с композитором, художником, которые будут тоже на иной основе (даже материальной — со сметой). И что только прибывший режиссер, отягощенный высшим образованием, переполненный наставлениями мастеров, что он даст театру? Только упаси вас Бог сразу же учить уму-разуму "провинциалов" и перекраивать их жизнь... Так или иначе — диплом определяет дальнейшую жизнь. Слухи о спектакле распространяются с ошеломляющей скоростью. Лучшая аттестация — приглашение или на работу, или для постановки следующего спектакля в тот театр, где вы ставили свой диплом.

Театр в данном случае через дипломника несет огромную ответственность: ведь по спектаклю будут судить актеров, режиссера, весь театр, начиная с вешалки, и даже драматурга, потому что не все зрители читали пьесу или будут читать ее после просмотренного спектакля. Тут-то выясняется, как низок бывает культурный уровень даже в столице нашей Родины Москве... Непростительно выглядит легкомысленное отношение к автору, когда театр ставит так называемую "версию", т. е. фантазию на темы... Так, например, в Москве в одном (правда, студийном) театре в "Отелло" соединили роли Отелло и Яго в одну, в другом театре в "Гамлете" заглавный герой остается жив, Клавдий признается во всех грехах и в припадке самокритики закалывает себя. В еще одном спектакле "Гамлет" роли самого Гамлета, Тени его отца, а также короля Клавдия играет один актер. А ведь многие зрители, особенно молодые, которые не видели даже фильма, подумают, что таково

16

содержание произведения. В зрительном зале волнуются за Дездемону, вскрикивают, когда умирает Ромео и оживает Джульетта...

## СУРОВАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Пьеса выбрана. Вы остались с ней наедине. Вы должны полюбить ее, сродниться с ней, бороться с ее недостатками — конечно, она хороша, интересна, но может быть еще лучше, еще интересней! Василий Григорьевич Сахновский утверждал, что у режиссера самый счастливый период работы — работа в одиночестве. "Истинная режиссура — в одиночестве", — повторял он неоднократно. Это время, когда рождается замысел, когда вы ждете той минуты, когда начинаете видеть будущее произведение, созданное вашей фантазией. В эти минуты вы не ограничиваете себя ничем — можете пригласить хоть Ермолову или Евстигнеева, макет будет создавать Петров-Водкин, музыку напишет Шнитке, смета не ограничена!

Однажды на заседании кафедры режиссуры, в разговорах, когда мастера часто отходили от обсуждения вопросов обучения, один из самых рассудительных и одновременно самых романтических режиссеров Алексей Дмитриевич Попов в полемике, не помню, по какому вопросу, сказал: "Спектакль — это кладбище замыслов". Наступила большая пауза. И с ним согласились Б. Е. Захава, Ф. Н. Каверин и сам Сахновский. И тем не менее, рождение своего ребенка, оглашающего мир первыми криками, — истинное, ни с чем не сравнимое счастье!

Ставить можно лишь ту пьесу, которую вы должны ставить по каким-либо, известным лишь вам, личным соображениям. Они могут быть сугубо личными, глобально политическими, углубленно психологическими, могут быть вызваны влюбленностью в творчество автора — какими угодно, но очень близкими вам. Георгий Александрович Товстоногов, о чем написала его помощница по литературной части Дина Шварц, утверждал: "Надо ставить такие вещи, мимо которых нельзя пройти. Тебе лично. Только это может взволновать других, что интересно тебе лично".

Когда я работал в Театре им. Гоголя, меня слишком часто спрашивали актеры (старшего возраста), критики и особенно начальство: "Почему вы не ставите "Ревизора"? Ваш театр носит имя великого пи-

17

сателя..." Я отговаривался шутками: "Театр имени Маяковского не ставит Маяковского, Театр имени Пушкина не ставит Пушкина, если я поставлю Гоголя, то нарушу профессиональную этику". На самом деле, я просто не понимал, как, во имя чего ставить "Ревизора", видел провал и Театра сатиры, и МХАТа, к ним на спектакли ходили лишь школьники. Меня ничего не взволновало, был только общехрестоматийный страх и т. д. И вдруг случайно, когда я уже ушел из театра, я наткнулся на крохотную заметку в "Литературной газете" за 26 февраля 1992 г.:

"...Сейчас мы упразднили все торги... Сейчас надо упразднить все госучреждения в торговле... Надо проследить, чтобы всю эту монополию госторговли устранить. (Из выступления Б. Н. Ельцина по Российскому телевидению 19 февраля.)

"...В целях более эффективной организации торговли в условиях коммерциализации и приватизации... развития и поддержки... координации... правительство Свердловской области постановляет:

№1. Ликвидировать Управление торговли Свердловского облисполкома с 1 апреля 1992 года.

Начальника Управления Кузьмина В. Н. освободить с 1 апреля от занимаемой должности.

№2. Образовать с 1 апреля 1992 года в правительстве Свердловской области Главное управление торговли.

Назначить начальником Главного управления торговли с 1 апреля 1992 года Кузьмина В. Н." (Из постановления правительства Свердловской области № 26.)

И я все понял: необходимо ставить "Ревизора" — это самая актуальная пьеса современности — о том, что никакого страха перед законом и совестью нет, есть беспредел, наглый и беззастенчивый, о том, как купили мнимого ревизора, так же, по версии Б. Щукина и М. Булгакова, купят вновь приехавшего, — сбросятся в обшак, купят всех! Но я уже не работал в театре имени великого провидца российской действительности. Замысел — от жизни, от необходимости высказать свое, наболевшее.

Дальше — через каких людей, не артистов, а людей, раскроется то заветное, которое стремится рассказать режиссер людям — зрителям.

Рождение замысла — самое ответственное, самое счастливое, самое непредсказуемое в творчестве режиссера. Вы говорили со

18

своим мастером, он рассказывал о своей практике, вы сдавали письменные экспликации, выступали с докладами... Сейчас же вы готовитесь к реальному спектаклю. Как же хочется поразить всех и в театре, и, по возвращении, в институте необычайной выдумкой, показать что-нибудь этакое новаторское! Не хочу вас огорчать, но вынужден повторить фразу из "Уриэля Акосты" К. Гуцкова: "Всякое бывало..." Нового никто придумать не может. Есть хорошо забытое старое.

Неистощимый выдумщик Николай Павлович Акимов рассказывал, что, когда его пригласили впервые во МХАТ, он в своем первом макете к "Любови Яровой" напридумал бог знает что. Немирович-Данченко очень хвалил его работу, отметил, что в представленном макете подтвердилась слава его изобретателя, и в заключение сказал: "...Да, такой прием показа улицы города я использовал еще в 1903 году в "Юлии Цезаре" — был большой успех..." Уверен, что большинство плагиаторов даже не подозревали, что их блестящая находка была уже использована в каком-то спектакле. "Было!" — это слово преследует режиссеров: было у Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Дикого... Не нужно забывать слова Всеволода Эмильевича: "новаторство на основе традиционализма: глубокое изучение мастерами искусства всех стран и народов питало необычайно смелые эксперименты и направляло на новаторские достижения. Мольер сформулировал для всех поколений режиссуры: "беру мое там, где его н а х о ж у"<sup>4</sup>.

Александр Петрович Довженко рассказывал, что его дед всю жизнь прожил в небольшом селе и никогда не бывал в большом городе. И вот в начале 20-х годов он приехал в Киев, чтобы поразить горожан своим изобретением: он приехал на собственноручно сделанном им деревянном велосипеде! Представляете себе его состояние, когда он увидел на улицах настоящие велосипеды. С тех пор пошло выражение: "он изобрел велосипед", иронически оценивая чье-то открытие.

Кладбище замысла — как важно и трудно оценить свое произведение самому творцу!

Однажды на защите дипломник рассказывал о своей работе, рассказывал достаточно внятно, но как-то уж слишком спокойно, без душевного сопричастия, что почувствовала мудрая Мария Осиповна Кне-бель. Она захотела глубже проникнуть во внутренний мир режиссера и спросила, какие, по прошествии времени, он видит недостатки или неиспользованные возможности пьесы. Совсем успокоившийся было

19

режиссер браво ответил: "Недостатков в спектакле нет!" Члены комиссии еле уговорили Марию Осиповну поставить ему "удовлетворительно" — 3 ...Если честно признаться, то мы были с ней согласны.

Не было, нет, и, я уверен, не будет режиссера без провального спектакля на своем творческом пути. Назову самых великих, чтобы не обижать моих коллег и себя самого: Станиславский — "Каин" Байрона и "Таланты и поклонники" Островского; Мейерхольд — "Наташа" Л. Сейфуллиной и "Окно в деревню" Р. Акулыпина и т. д. Так что — не огорчайтесь в случае чего.

На лыжные соревнования по прыжкам с трамплина меня вывез известный спортивный радиокomentатор Вадим Синявский, блестящий знаток всех видов спорта. Один из фаворитов соревнований упал на самом спуске, и я, сочувственно, но с некоторым злорадством (иногда приятно быть свидетелем свержения кумиров), воскликнул: "Эх, упал!" Вадим посмотрел на меня неодобрительно: "А ты видел, как он упал?".

В каждом падении — залог будущего успеха, если мастер учтет свои ошибки на будущее, если падение подтолкнет к поиску, желанию найти нечто новое для себя, а не идти проторенными дорожками. Успех и провал — понятия взаимосвязанные. Вл. И. Немирович-Данченко замечательно сформулировал эту проблему в письме к Станиславскому: "...И за последние годы словно установилось так, что я должен иметь успех, не поднимая театра, а вы — те, которые должны не иметь успеха, но должны поднять театр" (разрядка Н.-Д. — Б. Г.)<sup>5</sup>.

Сейчас мы говорим о первом шаге в профессию, каждый последующий должен быть путем в незнаемое (слова В. Маяковского), будущая удача постепенно зреет в сердце художника. Тогда не страшны сегодняшние пустые зрительные залы, ироничные взгляды недоброжелателей и завистников, ядовитые стрелы критиков.

Если какое-либо решение родилось изнутри замысла, если оно наиболее точно соответствует стремлениям режиссера, то не нужно думать о том, что это уже было где-то. Решает необходимость, нужность приема, а не его генеалогическое происхождение.

Что считать штампом? Когда в наших театрах в 20 — 30-х годах ставили пьесы из американской жизни, то всем надоел штамп, повторяющийся из спектакля в спектакль: какой-нибудь бизнесмен обяза-

20



тельно положит ноги на стол. Штамп! Когда же многие из нас побывали в США, то увидели бесчисленное количество "ног на столе" — это быт, привычка, имеющая определенные обоснования: ноги отдыхают, отток крови помогает снять усталость. Значит, это не штамп, а образ жизни!

Часто слышу цитируемую реплику Михаила Михайловича Тарханова: "Я лучше актер, чем Ванька (Иван Михайлович Москвин, народный артист СССР, родной брат Тарханова): у него триста штампов, а у меня восемьсот!" К сожалению, многие не понимали, что Тарханов говорил о количестве жизненных наблюдений, питающих его творчество, накопленных за годы странствий по провинциальной театральной России. Опыт — а не штампы.

Гениальная "Турандот" стала родоначальницей бесчисленного количества штампов: одевание актеров на сцене, просцениумные интермедии и т. д. и т. п. Появился этаким "вахтанговский штамп": даже в блестящем спектакле "Интервенция" героическая тема была отодвинута в сторону интермедиями на просцениуме при закрытом занавесе, имеющими свой сюжет: ограбление бандитами посетителей ресторана. Одесский колорит всегда обаятелен и притягивает внимание зрителей. И пошли подобные сцены на просцениуме, обычно развлекательного порядка.

Перестановка оформления сцены самими актерами — исполнителями ролей в данном спектакле, стало спасительным решением для режиссера и постановочной части, перестановки становятся частью сценического действия. И опять же — не всегда. В "Пяти вечерах" в Театре на Малой Бронной, очень хорошем спектакле, после великолепной по драматическому накалу сцены главных героев свет наполовину убирается, и актеры, еще не осушив слезы, уносят стол за кулисы, готовя сцену к следующему эпизоду. Настроение, с таким трудом и так талантливо найденное актерами, снимается напрочь.

Вот когда вспоминаются слова Мейерхольда, приведенные в начале нашего разговора: "чего режиссер не должен делать". Это повторять штампы, появляющиеся прежде всего от незнания материала, жизни, быта, от непонимания образной необходимости. Тогда появляется наивная иллюстративность: "борьба за власть" ("Борис Годунов", "Смерть Иоанна Грозного", шекспировские хроники и т. д.) представлена всегда так: на сцене — трон, на нём — корона. Когда-то для демонстрации "западного разложения" на сцене отплясывали чарльстон, фокс-

21

рот, так называемый "Лкхлизм". Позже появились иные танцы, зазвучали иные ритмы, за окном горят огни рекламы, оглушает джаз.

Все новации имеют свою историю: драматург Стриндберг еще в 1888 году предлагал освободиться от антрактов. В 1917 году в оперетте "Сильва" героиня появилась в центре зрительного зала (не самое крупное событие этого года...). К. Марджанов тогда же ввел в свои спектакли знаменитую "цветочную тропу". Наша молодежь, очевидно, считает, что цветочную тропу — ханамити — придумал Охлопков. Ошибка. Уж не говоря о японском театре "Кабуки", где ханамити является обязательной составной частью представления, не вспоминая М. Рейнгардта, который впервые в Европе использовал ханамити. В 1927 году в Театре им. МОСПС режиссер Е. Любимов-Ланской вынес ряд ответственных сцен в "Мятеже" Д. Фурманова на эту же самую ханамити, без которой невозможно представить себе творчество Николая Павловича Охлопкова. Белые маски на лицах персонажей, обреченных на смерть, поразившие ленинградцев в "Карьере Артура Уи" (польский режиссер Аскель), впервые появились в 20-х годах (какими же богатыми на сценические находки были 20-е годы!), сперва в романе Ильи Эренбурга "Хулио Хуренито" и оттуда перешли в спектакль

Мейерхольда "Трест Д.Е".

Удивительно, насколько похожи друг на друга некоторые спектакли: театральные костюмы висят на сцене, и актеры на глазах не очень ошеломленной публики переодеваются; один актер играет несколько ролей, перевоплощаясь в разных персонажей опять же на зрителях; рапид — замедленная съемка — в сценах драки и любви. Многие театры захватила волна "расщепления образа" на его составные части. Но если в спектакле в Театре на Таганке несколько актеров в роли Маяковского воплощают разные стороны творчества поэта, разные черты его личности ("Послушайте!"), то "Василий Теркин" в Театре им. Моссовета, где образ бедного Василия был решен в несметном количестве себе подобных, — уже перебор.

Не верю молодым режиссерам, начинающим свою деятельность сразу с авангардистских спектаклей, думаю, что если им пришлось бы ставить не сложный, доступный пониманию спектакль, они растерялись бы: ведь актерам нужно подсказать что, как играть, помочь найти жизнь на сцене. Овладейте основами — тем ремеслом, о котором мы говорили выше, а потом делайте то, что вам подскажет ваша совесть и фантазия художника. Когда для общего обозрения были выставлены



полотна Малевича, Кандинского, Филонова и других "нарушителей общественного спокойствия", то многие были поражены: оказывается, Малевич и сотоварищи умели хорошо рисовать! А сколько людей, воспитанных на социалистическом реализме, были уверены в том, что Пикассо не может изобразить обыкновенного человека, легко узнаваемого.

Мода на изменение названий идущих пьес может дать повод для фельетонов. Читаю на афишах: "Почему застрелился Константин?", "Требуется драматическая актриса". Долго думаю, что это за пьесы, принадлежащие, судя по афише, А. Островскому и А. Чехову? Оказывается, "Чайка" и "Лес". Сразу хочу оговориться: считаю, что оба спектакля поставлены талантливо, и после долгих размышлений, я понял намерения режиссера.

Спектакль "Доходное место" в Новгороде был назван "Одиссея последнего романтика" — по названию произведения Аполлона Григорьева. Тема — крушение последнего идеалиста, соединение судеб Жадова и самого Аполлона Григорьева. Спектакль получил новое звучание, имел успех у зрителя. Хуже, когда, сохраняя свое название, пьеса изменена до неузнаваемости, как произошло в Театре Антона Чехова с "Гамлетом". Правда, спектакль спасительно называется "версия", но может ли это служить оправданием?

## ОПАСНОСТЬ ПЕРВОГО БЛИНА, который иногда выходит комом

Распределение ролей — закладка фундамента спектакля, залог его успеха. Или провала. Мне уже приходилось останавливаться на этой теме в статье к сборнику "Мастерство режиссера". Сейчас затронем лишь организационную сторону вопроса.

Распределение ролей, назначение незнакомых вам актеров на роли в вашем спектакле грозит катастрофой. Поэтому необходимо перед тем, как выйдет приказ о назначении на роли, постараться под всякими благородными и хитроумно выдуманными предложениями посмотреть как можно больше спектаклей театра, в котором вам придется самостоятельно работать.

Но и это не всегда спасает. У каждого актера бьют своя "главная роль", в которой его недостатки становятся его достоинством — так

23

совпадают внутренние и внешние данные с авторским образом. Актеры, особенно актрисы, не всегда могут верно оценить свои данные — возраст, внешность. Крупнейший актер и режиссер русской провинциальной сцены Николай Николаевич Соболюшкин-Самарин когда-то произнес афоризм, живущий по сей день: "Если ты хочешь погубить актера, то дай ему роль, которую он просит". Парадоксально, но верно!

"Свои актеры" — в этом случае есть опасность совсем с другой стороны. Режиссер хорошо знает группу актеров, связан с ними совместной учебой, обещает им роли в будущем спектакле, не учитывая потребностей этого спектакля. Распределение ролей у дипломника — дело не только его одного, а всего театра. Вокруг магического приказа, обозначающего начало работы, часто (если честно — то всегда!) возникают высоко принципиальные разговоры об объективности. Объективности в искусстве не бывает — есть субъективная позиция художника, основанная на его замысле, его видении героев автора.

Дипломника ждут "подводные рифы": в театре ему предложат незанятых актеров, выступающих на собраниях, — чтобы избавиться от их претензий. Особенно часто приходится выдерживать бои уже не местного значения по поводу двойных составов. Можно понять руководство театра, стремящееся обезопасить основных исполнителей. Интересное наблюдение: многие провинциальные (не люблю слово из канцелярий — "периферийные") режиссеры, приезжающие на постановку или на постоянную работу в Москву, почти всегда терпят поражение именно со вторыми составами. Однако актеры приветствуют такую позицию и упрекают москвичей, не работающих таким методом. Вторые исполнители требуют такого же количества репетиций, что и первые. Они по-своему правы. А как быть режиссеру? Сегодня Глумова репетирует Икс, а завтра — Игрек. У Икса, естественно, одни психофизические данные, и режиссер попытается найти присущий ему рисунок роли, мизансцены. А у Игрека — все по-другому! Следовательно, режиссер ищет некий усредненный — и для Икса, и для Игрека — вариант. Тогда настоящей работы не получается ни у кого... Усредненность — враг искусства! Режиссер не может быть автоматом, штампуя свои образные решения. Выход один: после премьеры режиссер репетирует новый вариант спектакля. Для молодого режиссера, вложившего в свое первое творение все свои

24

душевные силы, — труд неблагодарный, к хорошим результатам он не приводит. Судьба таких режиссеров была однозначна.

Прежде всего на пути режиссера встанут стеной штампы "амплуа". Беда с классикой — ее ждут актеры старшего возраста: "наши роли!". Но ведь писались эти пьесы в основном о молодых и для молодых. Катерину в "Грозе" в Малом театре играла Ф. Снеткова — в 21 год! Добролюбов писал о Катерине — как из ребенка она становится женщиной! Куда уж было играть Тарасовой и Еланской — "гранд-дамам" (опять провинциальные штампы!).

Режиссер с первых шагов сталкивается страницей компромисса. Серьезнейшее испытание для дипломника. Впрочем, почему только для дипломника?

Радостное событие — мой ученик, способный студент, мыслящий, серьезный, выпустил диплом-сказку в одном из московских театров. Сюжет прост: премьер-министр некоего сказочного государства хочет жениться на принцессе, чтобы стать королем. Вокруг этого плана сосредоточены все события. Беру программу. Странно — нет фамилии художника. Режиссер объясняет — принципиальные расхождения. Занавес открылся — разногласий нет, ибо нет оформления, несколько

непонятных станочков. Появляется министр — инициатор интриги. Этого бессердечного авантюриста играет прелестная молодая актриса, женские достоинства которой не скрывает фрак. Я заинтересовался таким замыслом, но не смог осмыслить его. "Понимаете, — говорит горе-дипломник, — в театре не оказалось свободных артистов (параллели! — Б. Г.), пришлось взять единственную не занятую, к сожалению, женщину". Я обратился к нему с просьбой: "Я никому не расскажу о спектакле, как будто его не было, а вы уж никому не рассказывайте, что я его видел". Мера компромисса не была соблюдена ни режиссером, ни мной.

Начинаются трудовые будни.

Если вы в институте с первых дней не приучили себя к  
**ДИСЦИПЛИНЕ ТВОРЧЕСКОГО ТРУДА.**

то в театре вам придется туго. Конечно, в институте есть романтика в отказе от каникул, выходных дней, в ночных репетициях тайком от администрации. Отказаться от такой романтики — грех, она всегда привлекает, воодушевляет! Но уже в институте приходится понять, что только в студиях, да и то в первые годы их существования, можно объявлять авралы, вести на штурм! Дальше начинается нор-

25

мальная работа — производство. Так будет в подавляющем большинстве театров, в которых будут работать молодые режиссеры.

В театре приходится примириться с тем, что далеко не все актеры — энтузиасты, и не все лодыри или халтурщики. Есть — их преобладающее количество — уравновешенные люди, относящиеся к своей работе профессионально, требующие дисциплины и порядка. Каждому актеру нужно заранее распределить свое время, знать срок выпуска премьеры, в которой он занят, потому что у него есть кино съемки, передачи на радио или телевидении, а теперь еще прибавились коммерческие антрепризы. Для актеров они важны не только как заработок — и не надо их за это порицать, — но и как возможность сыграть роль, которой нет в родном театре. Новые жизненные условия требуют "американской деловитости".

Попробуйте уже в институте составить план выпуска не только дипломного спектакля, но и обыкновенного отрывка. Срок сдачи экзамена, показа премьеры — итог, цель. Ему подчиняются все службы в театре — администрация, постановочная часть и, в первую очередь — актерская и режиссерская группа.

В Японии мне довелось присутствовать при закладке фундамента будущего театра. Тут же всем гостям вручили приглашительные билеты на банкет после премьеры, которая будет показана на открытии этого театра. Указаны число, час. Когда я усомнился в возможности такой точности, то меня просто не поняли. При постановке спектакля за рубежом вам при первой встрече вручают ключ от номера в гостинице и билет на обратный рейс, сразу после премьеры: число, час отлета.

Мейерхольд утверждал, что режиссер должен ставить один спектакль в год. Не больше. Но нужно уметь поставить спектакль и за две недели. Только тогда требуется

**ИНОЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ СИЛ,**

иной план выпуска. Задумывался ли студент, почему такой план начинают составлять не со дня начала репетиций, а с финиша — с премьеры? Через план выпуска можно понять замысел режиссера.

Каким сценам уделяется большее внимание, сколько им отдано репетиций. Какая сцена главная для раскрытия замысла? В "Ромео и Джульетте" (МТЮЗ) сцена исповеди у брата Лоренцо занимает у автора одну страницу, но в спектакле в этой сцене был занят весь коллектив театра, и мы ее репетировали три дня: свадьба происходила при всем народе!

26

Когда должна включаться музыка в репетицию, или сперва на ней должен присутствовать концертмейстер? Может быть, нужно радиофицировать репетиционный зал — музыка помогает самочувствию актера. А. Д. Попов при постановке "Давным-давно" А. Гладкова требовал концертмейстера с первой репетиции: образ спектакля — мазурка! Очевидно, индивидуальные сцены можно репетировать во время спектаклей, для этого нужно уточнить составы тех спектаклей.

Для каждого спектакля план составляется по-разному. "Самая счастливая" Л. Исаровой в МТЮЗе — два месяца шли репетиции с актерами за столом, за одну неделю на сцене был собран спектакль. Он был отмечен премиями имени К. С. Станиславского на российском фестивале.

Отдельно проходят музыкальные, пластические репетиции — по такому плану мы определяем жанр спектакля.

Неплохой обычай взят от Алексея Денисовича Дикого: перед премьерой собрать всех исполнителей за столом и тихонько проговорить весь спектакль — вспомнить внутренний рисунок.

"Пойдем по нюансам!" — шутил Дикий.

Когда и каким образом проводить подготовку к спектаклю: назначать встречи с историками, литературоведами, участниками событий, которые явились прообразами героев спектаклей, знакомиться с изобразительным материалом, посещать музеи. А когда назначать такие встречи — до начала репетиций или когда актеры уже войдут в события, материал пьесы?

Вечные страдания — когда пробовать костюмы. Если исторический спектакль, то задержка костюмов губительна. И не всегда можно оттягивать подачу современных костюмов. За последнее время театры приучились отделяться покупками, благо магазины не пустуют. Но театральный костюм — костюм образа! Даже обыкновенный костюм в театре — не обыкновенный.

Сколько нужно прогонов спектакля? С остановками или без остановок? Николай Михайлович Горчаков огромное значение придавал прогонам еще не готового спектакля, лишь намеченного по всем линиям. Прогон за столом — одно ощущение, прогон первых планировочных репетиций, буквально через 2-3 дня — опять прогон. Режиссер был убежден, что после каждого прогона у актера появляется чувство целого, каждый раз все углубляющееся, обогащающееся. Когда есть ощущение целого, тогда можно импровизировать.

27

Импровизация — результат огромной работы по накоплению знания об образе, и внутри и во вне.

Как опасно-соблазнительна и легко исполняема для режиссера роль гения местного масштаба! Это развлечение достаточно заразительно и опасно: опоздания, иногда даже на часы, странности в туалете, поведении, прическе, легенды, ореол непонятости... Привлекательно... Но дешево, рассчитано на дурной вкус.

Вс. Мейерхольд писал: "В нашем деле, прежде, чем начать фантазировать, прежде, чем садиться "на Пегаса", нужно иметь в виду, что режиссеры являются *par excellence* организаторами. Если мы организаторы, если мы инженеры производства, то нам нужно вооружиться знаниями в области вопросов организационных и знать, что это за штука — организация. И на спектакль лучше всего посмотреть как на дело организационное"<sup>6</sup>. Уж он-то знал производство!

Коллектив театра — постановочная часть, бухгалтерия, администрация, обслуживающий зрительский персонал — все они не могут быть равнодушными к содержанию репертуара. Заинтересуйте их творчески. Прочтите пьесу, поговорите о ней. Такие читки для коллектива — работа, и проходят они в рабочее время.

1936 год. ГИТИС. Первое занятие режиссерского курса с руководителем Николаем Михайловичем Горчаковым. Мы знаем его спектакли в Художественном театре, к тому же он и главный режиссер Московского Театра сатиры, его спектакли "Чужой ребенок", "Квадратура круга" пользуются огромным успехом. Работа с Евгением Вахтанговым, Константином Сергеевичем Станиславским — легенда! В ГИТИСе он преподает впервые. Вот сейчас он откроет все тайны режиссуры! Каково же было наше разочарование, когда Николай Михайлович начал с практических занятий по... перестановкам.

На сцене стояла выгородка оформления — павильона. Затем занавес закрывается, павильон необходимо убрать и поставить новую выгородку. Причем главное условие — занавес закрывается и через несколько секунд, фактически одновременно с закрытием, должен раскрыться. Сделать это невозможно, к тому же мы не ожидали, что будем заниматься техникой, работой обыкновенного помрежа! Но задание надо выполнять...

Горчаков предложил проводить работу при открытом занавесе. Первая проба перестановки — "чистая перемена" — длилась минут восемь — целую вечность. Оказывается, такую перестановку нужно

28

ставить — распределить "роли" среди рабочих — студентов: кто что убирает и приносит, очередность операций. Такое задание заняло весь день. Горчаков, посмеиваясь своим характерным смехом — покашливанием, иногда подбрасывал практические советы. Тогда же он рассказал, что был завпостом у самого Вахтангова в его студии. И, наконец, задание выполнено. Произошло чудо: занавес закрылся, и едва его полотнища соединились, почти мгновенно пошел обратно, при полной тишине открыв новое место действия. Когда я, как уже упоминал, приехал в Саратовский театр, то мне очень помог, да что помог — спас этот урок Николая Михайловича. Я появился в театре к премьере "Продолжение следует" А. Бруштейн и Б. Зона, довольно сложного спектакля в 3-х действиях (в те годы это было нормой) и 9-ти картинах. Спектакль шел в "пропасть" — антракты по 25-30 минут, "чистые перемены" шли с вытягивающими нервы паузами. Закончился он около 12

часов ночи, многие зрители уходили до окончания. Провал?

Я пришел к главному режиссеру театра И. Ростовцеву, постановщику спектакля, одному из самых знаменитых провинциальных режиссеров, начавшему свою деятельность в 1898 году — одновременно с рождением МХАТа. Он посмотрел на меня скептически и милостиво разрешил заняться этим безнадежным делом. Я сначала составил монтировочный лист по всем переменам, затем "распределил роли" среди рабочих, провел несколько репетиций и (могу похвастаться через 60 лет!) довел антракты между актами до 15 минут (чем вызвал недовольство работников буфета...), а между картинами до 1 минуты! Сразу к "московскому пижончику", как сперва окрестили меня в театре, стали относиться иначе.

Горчаков знал ремесло — вне эстетических споров. Он редко принимал участие в горячих дебатах, касающихся творческого процесса, зато его ученики становились мастеровыми мастерами, если можно так выразиться. Однажды он определил качество одного режиссера, выпускавшего подряд крепко сколоченные, но не очень волнующие спектакли: "Вот он знает рукоесло, но как-то ленится его согреть. На него можно положиться, но не больше."

Ко мне на стажировку и на дипломы приходило много студентов и даже режиссеров, приезжающих на Высшие режиссерские курсы, т. е. уже действующих режиссеров. Очень многие сразу же стали мне доверять... составлять списки реквизита, выгородки на сцене, световые и музыкальные партитуры, проверять готовность цехов — в общем,

29

всякую "незначительную мелочь", делали мне замечания по поводу трактовки ролей некоторыми актерами, опять же доверяя мне переводить их мнения в практические замечания, а на себя брали самые ответственные проблемы: верность анализа с точки зрения философской. Но бывает иначе. Так, например, гитисовец В. Боголелов ничего этого мне не доверял, а "пахал" по спектаклю во всю. И задержался в театре почти на двадцать лет, работая со мной и в ГИТИСе.

## УВИДЕТЬ ТО, ЧЕГО ЕЩЕ НЕТ!

Понимаю, что говорю о проблемах, решаемых с огромным трудом, вне зависимости от воли дипломника. Но все же... Как хорошо было бы, если бы пьеса для постановки была утверждена за достаточно продолжительное время до начала репетиций. Подготовительный период — рождение замысла, определение "команды", художника, композитора, более близкое и уже целенаправленное знакомство с будущими исполнителями. Но главное — подготовка макета. Существуют идеалисты, оторванные от суровой действительности, требующие — и справедливо, — чтобы, к началу репетиций на сцене, там уже стояло бы полное оформление, а в актерских уборных висели бы готовые костюмы. Да, хорошо бы? Но почти неосуществимо... И, тем не менее, нельзя начинать даже застольные репетиции, не имея точного представления о будущем пространстве, атмосфере, планировочных местах. Даже в репетиционном зале масштабы и расположение должны соответствовать будущему оформлению.

Николай Васильевич Петров рассказал нам, своим ученикам, о том, как начал обучаться режиссуре. Он и еще несколько человек пришли к Немировичу-Данченко с категорическим предложением о том, что непосредственно в Художественном театре нужно учить будущих режиссеров. И Владимир Иванович решился на эксперимент — первым заданием для них было выклеивание макетов будущих спектаклей. В Художественном театре шли репетиции двух спектаклей: "Гамлет" в режиссуре и оформлении Гордона Крэга и "Братья Карамазовы" (художник В. Симов), мощный, на два вечера первый сценический роман. И Петров говорил о том, что именно практическое, осязаемое, рождающееся в собственных руках ощущение пространства заложило фундамент режиссерского мышления.

30

Работа в макетной мастерской была трудной, увлекательной, она приучала к умению увидеть будущий спектакль в так называемых "почеркушках", не похожих на настоящие эскизы и, вместе с тем, дающих представление о направлении поиска.

Федор Николаевич Каверин, мой любимый учитель, как-то раз, после окончания спектакля, предложил мне зайти вместе с ним в зрительный зал. Я впервые оказался в нем после закончившегося спектакля: ряды кресел, чуть подсвеченные дежурным светом, и впереди — кажущееся огромным, безбрежным, пространство пустой сцены, с подобранными кулисами, и только в центре стоит одинокий фонарь. Удивительно поэтическая картина...

"Знаете, что я сейчас вижу на сцене: вот, в глубине, огни огромного города, а здесь мы в маленькой бухточке, куда приходят старики удить рыбу. А вот сейчас мимо проплывает огромный океанский лайнер, доносятся звуки оркестра — ведь это не просто пароход, а целый город...". Федор Николаевич видел на пустой сцене свой будущий спектакль "Мирные люди" по пьесе Ирвина Шоу, в котором я работал ассистентом. Он видел оформление, действующих лиц, слышал шум волн океана, разбивающихся о причал....

Сколько раз я читал и слышал, как кинорежиссеры говорили: "Фильм готов, осталось его только снять". Александр Петрович Довженко на встрече со студентами ГИТИСа говорил о том же: "Я вижу свою будущую ленту на белой стене, на газетном листе, она во мне!"

Конечно, в ГИТИСе прекрасные педагоги по сценографии, но будущий режиссер начинает привыкать к небольшому пространству, он, и это естественно и справедливо, начинает влюбляться в него. В театрах появляются малые сцены. Интересны эксперименты Петра Наумовича Фоменко, находящего для своих спектаклей неожиданные пространственные решения не из-за вынужденной ситуации, а для воплощения замысла. Его спектакль "Без вины виноватые" в Театре им. Евг. Вахтангова получил все возможные театральные награды, это тот редкий случай, когда спектакль был принят всеми. Казалось — путь на большую сцену открыт. Но для режиссера потребовалось пространство буфета. Мастер уже побывал на сценах разнообразнейших размеров, а мы в данном случае говорим о том, что дипломнику, молодому режиссеру, предстоит овладевать сценами самых разных размеров, и каждый раз он должен перестраивать свое пластическое видение.

31

Г. А. Товстоногов и М. А. Захаров спорили: что вернее — режиссер сразу предъявляет свои "почеркушки", а если он может хоть чуть-чуть рисовать, то и рисунки приблизительного будущего оформления, или режиссер должен ждать, естественно, после предварительной беседы с художником, первые эскизы. Спор безрезультатный — каждый поступает так, как привык и считает нужным. Но во



всех вариантах режиссер знает отправные точки, степень условности, "притыки" для актеров", атмосферу жизни на сцене. Я за то, чтобы режиссер рисовал сам, пусть безобразно, безграмотно, но пытался сам почувствовать будущую жизнь на сцене. Может быть, он увидит ширмы, перемещающиеся на сцене, может быть, если хватит смелости, попросит павильон с потолком, окнами и дверями. Но он не может, не имеет права не решить условия существования на сцене своих, ставших ему близкими, героев спектакля. Однажды к Александру Яковлевичу Тышлеру, одному из интереснейших художников, пришел молодой режиссер и свою позицию заявил категорически: "Мне на сцене ничего не нужно..." Тышлер сразу же прервал его: "А я всю жизнь работал для того, чтобы на сцене было что-то нужно. Вы пришли не по адресу".

Я очень люблю смотреть дикие, несурзные рисунки студентов, в них так интересно увидеть здоровое зерно. И однажды я дождался!

Режиссер Московского областного театра драмы (кажется, имени Островского) Михаил Веснин советовался со мной о своем новом спектакле "Четыре капли" по пьесе В.Розова. Что-то у него не клеилось — четыре миниатюры проходят в абсолютно разных условиях. К тому же прибавьте, что театр передвижной, следовательно, нужно думать и о транспортировке. Но особенно сложно было решить одну сцену — празднование защиты диссертации. Виновница торжества, дочь хозяев дома, пригласила гостей, все уселись за стол, а хозяев — родителей забыли пригласить. Тема чуткости, отцов и детей — сцена написана с душевной болью. Я лихо подсказал решение, о котором даже думать было нечего, настолько оно близко лежало: пристроить комнату родителей сбоку. Веснин чертил какие-то странные композиции, переставлял столы и стулья. Образа не получалось. Среди его "почеркушек" была одна, в которой проявилась мысль: главные герои сцены — не молодежь, пирующая и не замечающая ничего, а старики, для которых праздник оказался одним из самых печальных дней их жизни. Бред! Но заманчивый, о чем я и сказал режиссеру.

32

Помните легенду о Колумбовом яйце: никто не мог поставить яйцо на столе, чтобы оно не упало. Колумб с размаха шмякнул яйцо, разбив его. Так просто была решена задача. Режиссер Михаил Веснин поставил на сцене большой длинный стол прямо на зрителя — мизансцена "Тайной вечери". А маленькую комнату родителей врезал в центр стола. Гости переговариваются, произносят тосты, не замечая, что между краями стола — комната. Это безусловное, даже натуралистическое решение, только условность в том, что никто не замечает комнаты, делящей стол на две площадки, никто не замечает двоих стариков, находящихся на этом острове посреди океана праздника. А старики, зажатые в комнатенке, хотя их никто не замечает, они — в центре событий, отыгрывают каждый тост. Так и сидят, прижавшись друг к другу, — чужие на своем празднике... У зрителей закипает злость, хотя все пирующие ведут себя внешне прилично. Но приговор выносится! Великолепная сцена — и беспощадная, и по-хорошему — сентиментальная.

На премьере я испытывал чувство гордости и радости при встрече с настоящим искусством. Решение было смелым до абсурда и, при всей его парадоксальности, не вызывавшем никаких недоуменных утверждений: мол, так в жизни не бывает. Это правда: так в жизни не бывает, а вот в искусстве бывает.

Самая распространенная беда не только у дипломников, но и у всемогущих мастеров. Для сцены нужно, предположим, окно. К нему подходит герой, смотрит на проходящих мимо людей и говорит что-то многозначительное. У окна выстраиваются изящные группы, в общем — красиво! Но окно не готово, начинаем репетиции без окна. Что-то получается, находятся новые подробности, привыкаем. За день до генеральной постановочная часть торжественно приносит окно, а оно уже не нужно, привыкли работать без него. Теперь оно только мешает, нужно многое перестраивать. Скандал с дирекцией, постановочной частью. Кто виноват? — вечный вопрос.

## ВСЕ НАЧИНАЕТСЯ С КАРАНДАША!

Да, с карандаша... Актер приходит на первую застольную репетицию, ему нужно внести исправления в текст роли, и он обращается к соседям или даже к режиссеру с просьбой дать ему на минутку

33

карандаш — значит, в театре неблагополучно, и вы не должны пропускать этот незначительный эпизод без должной оценки. Что же, актер не мог догадаться, что ему придется записать какие-либо замечания? В этом — отношение к делу. И актеры должны почувствовать, что вы не можете допустить такого отношения не к себе лично, а к театру, к профессии.

На телевизионную постановку обычно собираются актеры из разных театров, и я как-то пригласил Бориса Михайловича Тенина, с которым никогда не встречался в работе, и вообще знал его только как прекрасного актера. Когда другие исполнители узнали о грядущем появлении Тенина, то многие взволновались и активно предупреждали меня о том, что ничего хорошего от его прихода ждать не приходится: придирчив, капризен, плохой характер. Я призадумался, но отступать было невозможно. Когда же началась работа, то я убедился, что с Тениным было невозможно работать лодырям, халтурщикам, непрофессиональным людям. Тенин на первую застольную репетицию пришел без текста, т. е. он у него бы, но актеру не надо было заглядывать в него — он уже знал роль наизусть. Более того, он принес с собой реквизит — трубку, кисет, еще какие-то мелочи. Он уже смотрел в глаза партнерам и требовал от них живого общения. Да, действительно, работать с Борисом Михайловичем было трудно! Вспоминаю о нем с особой теплотой и уважением. При нем на репетиции нельзя было заниматься пустыми разговорами, он дисциплинировал и режиссера, любящего отвлечься на анекдоты или театральные новости.

Актеры, не ждите милости от режиссера! Приносите свои предложения. Режиссер жалуется — не может разбудить актера. Актер жалуется — работа с режиссером меня не заражает. Упреки взаимны и, как всегда в таких случаях, истина посередине. Должна быть взаимозаразительность, взаимная готовность к репетициям.

**РЕПЕТИЦИЯ — ПРАВО НА БЕЗДАРНОСТЬ!**

В институте вы прошли с мастерами полный курс репетиционной методики. Не буду ее дополнять, вряд ли скажу нечто новое. Ограничусь опять же "правилами уличного движения". По моему глубокому убеждению, на репетиции, не менее чем методология, важна атмосфера, право сказать глупость, сделать бездарное предложение и знать, что за это никто не осудит и не высмеет. Нельзя высмеивать актера, особенно на открытой репетиции, не оскорбляйте его, и, по-

34

жалуйста, не острите в его адрес! Какими бы остроумными не показались вам самому ваши "мо", промолчите. Этого не прощают. Актер зажимается. Вообще с юмором поосторожнее. Иногда он необходим — для общего тона, для неожиданной оценки.

Каюсь, люблю рассказывать всякие байки, притчи и — о, ужас! — анекдоты. Считаю, что в них сосредоточена народная мудрость, сказанная в образной форме. Например, разговаривают два актера. Один говорит другому: "Ну, что я все о себе, да о себе. Лучше скажи: как тебе понравился вчерашний мой монолог в третьем акте?" Вот, не удержался... Такой мудрец, как Соломон Михайлович Михозлс, даже на Всесоюзной режиссерской конференции в 1939 году (недоброй памяти) в присутствии генерального прокурора СССР А. Я. Вышинского в своем докладе умудрился вставить несколько притч. Но не все понимают юмор, считая веселый рассказ пустым балагурством.

Сколько режиссеров теряло авторитет не из-за неудачного предложения, а из-за того, что не хватало смелости и ума признать свою ошибку и принять актерский вариант. Значит, режиссер не хочет (или не может!) перестроить свои позиции с ходу и принять другое предложение. В таких случаях лучший выход из положения — выдвинуть третий вариант: ни по-вашему, ни по-нашему. Правда, для этого требуется способность к молниеносному просчету — "как в шахматах — комбинаций!", или как очередного хода в компьютерной игре.

В кинематографе есть хороший обычай: в случае творческого спора между актером и режиссером, снимают два варианта — по сценарию и "актерский дубль". Потом вся группа просматривает материал. В фильм входит лучший!

Каждый актер уникален — расхожая истина. В втором составе нельзя требовать повторения точного рисунка, найденного с основным исполнителем. Молодой режиссер ставил в Театре им.

Гоголя "Царя Юрия" Вл. Соловьева, но не знал, кого из актрис выбрать на роль Марины Мнишек. Был устроен просмотр для художественного совета четырех (!!!) Марин, игравших свою сцену с одним и тем же во всех вариантах Самозванцем. И все четыре — в одном рисунке, в одной мизансцене. Мы расстались с этим режиссером.

Однажды мне довелось ставить программу в цирке, и меня поразила и восхитила борьба артистов за репетиции на манеже! Ох, если бы у драматических актеров было бы (конечно, я говорю не обо всех актерах) такое же страстное желание получить иногда сцену хоть на

35

15 минут, чтобы уточнить одно-два движения, не задавшихся на прошлой репетиции или на спектакле.

Работа режиссера над спектаклем начинается с создания репетиционной атмосферы: каждый спектакль требует своей атмосферы, продумывается световое оформление, расположение мебели. Перед репетицией необходимо проверить самому — все ли в порядке в репетиционном зале.

А как назначать репетиции: по номерам сцен, список которых должен быть вывешен на доске расписаний, или по названиям, раскрывающим образное решение режиссера? Думаю, что второй способ эмоциональнее, дает некий настрой. Как лучше говорить: иду репетировать 17-й эпизод или иду на "Казнь египетскую", как назвал Астангов сцену в партбюро в "Павле Грекове", когда героя несправедливо исключают из партии. И звучит красиво!

Бедные актеры! Сколько же они натерпелись от режиссеров, превращающих репетицию в теоретическую конференцию или в ознакомление с программой актерского обучения.

Не пугайте терминологией, даже сама Мария Осиповна Кнебель категорически выступала против псевдонаучных терминов. Нельзя останавливать актерский темперамент, создание единого жизненного процесса десятиминутными замечаниями, начинающимися с упоминания о сверхзадаче. Прочитайте в книге Ольги Ивановны Пыжовой "Призвание" описание репетиции со Станиславским. Уверен, что вы многое пересмотрите в своей репетиционной методологии.

Не ошеломляйте актеров старшего поколения (впрочем, и среднего тоже!) новой терминологией. До войны И. Я. Судаков, всю жизнь проработавший в Художественном театре в непосредственном общении с его основателями, был переведен в Малый театр и осуществлял там свой первый спектакль "Горе от ума". Мы, студенты, наблюдали за процессом сближения двух театральных миров. Илья Яковлевич репетировал с самой Александрой Александровной Яблочкиной, игравшей Хлестову. Не помню дословно все замечания режиссера, передаю общий смысл: "Александра Александровна, вы не учитываете предлагаемых обстоятельств сцены, а они требуют обострения конфликта. Ясно?" — "Конечно". Сцену повторяют. Все то же самое. Тогда Судаков вновь объясняет сцену: "Ваше сквозное действие здесь встречает сопротивление и поэтому сверхзадача сцены не выявлена. Ясно?" — "Конечно". Сцену повторяют. Все то же самое. Тогда к Су-

36

дакову подходит один из старейшин театра М. Ф. Ленин, даже в Малом считавшийся удивительно старомодным актером: "Разрешите, Илья Яковлевич, я ей объясню?" — "Пожалуйста..." — раздраженно пожал плечами Судаков. "Шура, крепче..." — сказал старейшей актрисе старейший актер. И она все сразу сыграла. Надо отдать должное Судакову, что он рассказывал всем об этом эпизоде с юмором и вполне серьезно.

К сожалению, еще неизвестно, с кем труднее работать — со "стариками" или с молодежью. Боюсь, что в смысле творческой мобилизованности молодые актеры дают слишком много поводов для претензий. Поймите меня правильно — начинать "воспитательную" работу, повышать планку требовательности нужно именно со старших, с "великих". После "великих" можно делать что угодно с современными театральными "разбойниками".

## ЛИРИЧЕСКИ... О РЕПЕТИЦИЯХ

Первая репетиция — как первая любовь, она не забывается! Подготовьтесь к этому свиданию, актеры должны почувствовать, что сегодня особый день. Вряд ли нужно разбивать бутылку с шампанским о режиссерский столик, и тем не менее...

Режиссер-стажер, выпускник ГИТИСа, ученик очень хорошего педагога, приступал в Театре им. Гоголя к своему первому спектаклю. Я пришел, чтобы представить его коллективу занятых у него актеров. Одиннадцать часов — начало. Режиссер прибегает точно к одиннадцати — не раньше, не позже. "А где роли?" — спрашиваю я у режиссера. Он обращается с тем же вопросом к помрежу. Бегут к заведующему труппой за ролями. Роли не разобраны и не подписаны. Торжество не получилось. Всю вину беру на себя — я должен был проверить готовность. Но и он тоже испортил себе праздник. В театре этот режиссер не удержался, впрочем, не только по причине сорванного начала.

Я пришел домой к народному артисту СССР Иосифу Михайловичу Туманову, тогда главному режиссеру Театра им. Пушкина. В передней слышу его голос — что-то читает вслух. Робко вхожу. Оказывается, он читает вслух пьесу, которую начинает ставить в театре. "Я всегда перед первой встречей читаю пьесу вслух: проверяю ритмы, вдруг какое-нибудь ударение в слове не там сделаю. Потом слова иностран-

37

ные... Не всегда могу сразу объяснить, попадаешь в неловкое положение!" Последуйте примеру мастера, это полезно.

Экземпляр пьесы готовится к встрече с актерами. Обычно даже пьесы классиков, как русских, так и зарубежных, подвергаются необходимым сокращениям, иногда кардинальным — по сценам, иногда не существенным — по отдельным фразам. Происходит это по самым разным причинам. Все сокращения должны быть произведены до того, как актеры получают свои роли, иначе может начаться сражение за каждую реплику.

Атмосфера в театре особенно важна для молодого, еще не искушенного в театральных дразгах работника — режиссера или актера. Тут решающее значение имеет поведение старожил, руководителей.

Не могу не рассказать о начале своей режиссерской деятельности. В первой же работе, спектакле "Надежда Дурова" в Саратовском театре им. К. Маркса, я столкнулся с непреодолимыми трудностями: сказать, что репетиции шли неорганизованно, не в творческой атмосфере — это значит, ничего не сказать. Актеры моего присутствия элементарно не замечали. Иногда я прорывался с какими-то предложениями, но эти робкие попытки оставались без внимания, и я был задавлен анекдотами, историями, рассуждениями о ходе войны и мечтал только о том, чтобы скорее закончилась репетиция. Иван Артемьевич Слонов, "первач" и бывший "любец" — герой-любовник, блестящий актер и саратовский божок, наблюдал за происходящим и как-то, после одного из таких кошмаров, подозвал меня к себе и сказал: "У тебя так дело не пойдет. Значит, так: я завтра опоздаю на репетицию, а ты меня непустишь".

И ушел. Ночь я не спал.

На следующий день все пошло по заведенному порядку: актеры собрались с опозданием на 25-30 минут, завязалась непринужденная беседа, в которой я не был приглашен принять участие... Еще через минут двадцать открылась дверь и появился (именно — появился!) Слонов, в крахмальной сорочке, повязанной элегантно бантом, в тюбетейке на гладко выбритой голове, благоухающий духами, весь праздничный и возвышенный.

— Простите, мои юные друзья, я немного задержался... Я покрылся холодным потом и сказал фразу, которую в бессонную ночь повторял много раз:

38

— Уважаемый Иван Артемьич, если вы опаздываете, то чего же я могу требовать от молодежи? Я не могу допустить вас к репетиции.

И тут началась высокая трагедия.

Слонов побагровел, шея налилась кровью, глаза заблестели, как у Арбенина (которого он замечательно играл!) перед отравлением Нины.

— Молодой человек, вы забываете, что я — Слонов!

Гробовая тишина — в первый раз на репетиции "Дуровой". Еще секунда, и я готов был упасть к

ногам Слонова. Через мучительную паузу он произнес:

— Но перед искусством вы правы, простите старика...

Отвесил мне земной поклон и медленно, с согбенной спиной, но гордо поднятой головой (вот это пластический рисунок!), вышел из репетиционного зала. Тишина не нарушалась. Я обратился к актерам, понимавшим, что они присутствовали при исторической сцене.

— Ну, продолжим?

— Да, да, конечно, — раздалась робкие голоса.

В этой истории выиграли все: прежде всего — я, которого Слонов спас в полном смысле этого слова, потому что никакие беседы худрука или директора ни к чему бы не привели; актеры, которые перестали терять время и в итоге хорошо сыграли спектакль; и, наконец, сам Слонов, ставший в глазах всех (а этот эпизод сразу разнесся по всему Саратову!) еще более благородным, скромным, ставящим искусство выше самолюбия.

После помощи Слонова я обнаглел. Как-то на репетиции актеры на втором плане разговаривали во время сцены Слонова. Я остановил его:

— Иван Артемыч, я прошу вас прекратить репетицию. Вы мешаете разговаривать актерам об очень важных вещах!

Актеры замолчали. Слонов сначала опешил, потом понял, подыграл, стал извиняться перед нарушителями дисциплины, а потом сказал мне тихо:

— Ишь, подлец, научился!

Сколько же возникает неожиданных ситуаций! Назревает конфликт — между актерами, между режиссером и исполнителями, с постановочной частью, администрацией... М. А. Захаров считает, что конфликт необходимо ликвидировать в самом зародыше. Директор огромного химкомбината в Кемерово В. Коптелов держится иного

39

взгляда: если возникает конфликтная ситуация, то ее необходимо довести до взрыва, иначе — загнать в подполье, где она наберет силу и взорвется с большей мощностью. Кто прав?

С чего должна начинаться репетиция? Ясно: с повторения уже сделанного в прошлый раз! Неверно! Однажды Немирович-Данченко отменил репетицию "Трех сестер" (мы, практиканты, были в зрительном зале). Прогнали картину с Кулыгиным — В. Орловым. Владимир Иванович просмотрел сцену и сообщил, что репетиция отменяется. "Почему? Сыграли верно, повторили точно". — "Повторили? А что добавили, что развили, какие мысли появились у вас между репетициями? (С прошлой репетиции, действительно, ничего не изменилось). Мне нечего с вами делать".

Между репетициями работа не должна прекращаться, между репетициями актер идет дальше, пусть даже ошибочно, но идет, думает, что-то пробует.

Думается, было бы неплохо после каждой репетиции не расходиться сразу, а вкратце подвести итоги: что сделано, что достигнуто, над чем нужно еще работать.

В застольных репетициях трудно найти точную меру: когда идет серьезный разбор, а когда начинается пустой разговор с целью оттянуть время выхода на сцену и начала настоящей работы. Ясно, что полная отмена застольного периода себя не оправдала. Но именно этот полемический перебор заставил обратить внимание на то, что он иногда, или достаточно часто, превращался в приятное времяпрепровождение. Режиссер должен почувствовать тот момент, когда актер должен встать и зажить телом, пускать хоть с приблизительным "смысловым" текстом. Лично у меня вид актера с листочками роли в руках вызывает чувство негодования. Пусть глупые слова, приблизительные, но свои, живые! Тогда актер получит свободу на сцене. Вспоминаю анекдотический случай в Калужском театре: молодой актер почувствовал себя настолько свободным, что вышел на сцену босиком: "Я так себя лучше чувствую." Мы с ним не сговорились.

Довелось готовить роль со способным, добросовестным актером, увлеченно работающим на первых репетициях. Стоило его похвалить и сказать по поводу сделанной сцены "хорошо!", как вся дальнейшая работа останавливалась: "Зачем искать что-то еще, вы же сами говорили, что хорошо?" Я всегда был спокоен, зная, что он не нарушит рисунка роли, все будет как на премьере, но работать с ним мне было

40

скучно. Иногда думал — ну, хоть бы наиграл, внес какой-нибудь абсурд. Он не развивался в образе, становился автоматом. Такой тип актера очень опасен: с одной стороны, он исполнитель, с другой — равнодушен, его не интересует поиск, риск.



## НАЕДИНЕ С САМИМ СОБОЙ

Оставим в покое молодого режиссера — не будем "говорить под руку". Он сейчас занят с актерами. Вернемся к эпизоду с отменой репетиции "Трех сестер" Немировичем-Данченко. Если уж такой мастер, как Василий Александрович Орлов, не учел того, что потерял время между репетициями, то что же требовать от актеров "иной весовой категории". Актер в период между двумя репетициями остается наедине с собой. Нет, неверно, он наедине с тем человеком, образ которого он должен воплотить на сцене, оживить его, как Пигмалион оживлял свою Галатею. Актер внимательно вчитывается в пьесу, учитывая последние замечания режиссера, высказанные на репетиции, приглядывается к своему герою — с какой стороны можно подойти к нему, каким способом проникнуть в его внутренний мир. Как он выглядит, какой у него голос, как держит голову, какая походка, какие привычки, какова цель поступков. Наедине с собой вступает в силу эффект личного присутствия в роли, актер решает, во имя чего он будет становиться этим человеком, каков будет посыл в зрительный зал и какова будет цель этого посыла — предупредить, насторожить, обрадовать, обратить внимание, полюбить.

Важнейший момент: актер разрабатывает систему оценок по всей пьесе. Как его герой оценивает поступки окружающих его людей, как, соответственно, реагирует на них. Отношение к вещи, находящейся в руках, выявляет не только оценку данного предмета, но и отношение к жизни. Какими глазами человек смотрит на мир — ничто не может ускользнуть от внимания актера.

Не надо путать оценки с паузами, они не должны быть подчеркнуты, педалированы, иначе станут назойливыми. Оценка — изнутри. Иногда важнейшая оценочная пауза, если она необходима, будет ударной. Иногда, как это бывает в жизни, оценка проходит молниеносно, почти незаметно, часто совсем незаметно, и только спустя некоторое время видно ее значение.

41

И еще овнерепетиционном времени. Боже мой, неужели когда-то были времена, когда исполнители пьес Шекспира, Островского, Шиллера, даже Юрия Полякова, нашего современника, читали все произведения автора? Играя в "Идиоте", читали "Братьев Карамазовых"? Зачем Мейерхольд так много говорил о необходимости изучения живописи, скульптуры, музыкальных форм? А уж режиссерам сам Бог велел все знать! Честно признаемся, и мы, педагоги, мало рассказываем студентам о тех спектаклях, которыми мы восхищались или даже которые ругали. Тоже полезно.

Как ни странно, но, говоря о самостоятельной работе актера, чаще всего приходится приводить в пример творчество актеров старшего поколения и даже обращаться к мемуарам деятелей дореволюционного периода, рассказам провинциальных актеров, работавших в условиях, отличных от сегодняшней театральной периферии. Наши современники меньше делятся своим профессиональным опытом. Поэтому так ценны книги Е. Лебедева, М. Ульянова, С. Юрского, И. Соловьева, пожалуй, еще нескольких мастеров. Записки П. Орленева, М. Савиной, И. Певцова могут помочь современным актерам. Помню, как часто Михаил Михайлович Тарханов с благодарностью вспоминал провинциальных трагиков братьев Адельгей, имена которых в наши дни почти никому не известны: они учили его актерской технике, что помогло ему и во МХАТе.

Такой бескомпромиссный и жесткий в оценках, Борис Андреевич Бабочкин с огромной теплотой вспоминал свою жизнь в провинциальном театре и И. Н. Певцова — своего первого учителя.

Не путайте студенческие репетиции с профессиональными. Учтите, что в институте вы встречаетесь со своими однокашниками, соседями по общежитию и никакие церемонии не требуются. В театре же, очевидно, большинство актеров будут гораздо старше вас, окажите им уважение, называйте их на "вы" и, если не трудно, по имени и отчеству, даже самых начинающих. Они тоже актеры! Александр Акимович Санин, начинавший вместе со Станиславским и Немировичем-Данченко Художественный театр, работая в Малом театре, поражал актеров знанием имен участников массовых сцен. Неожиданно во время работы он обращался к незаметному человеку: "Иван Николаевич! Благодарю за прекрасную интонацию в общем крике толпы", или что-то еще в таком роде. Секрет прост: Санин перед репетицией просил помрежа узнать имена двух-трех "массовиков" и указать, где они стоят. Эффект всегда был большим.

42

И мне пришлось последовать примеру Санина, к тому же в усложненном виде. В 1965 году я



ставил в Ашхабаде к какому-то революционному празднику мощное представление "Бронепоезд 14-69" Вс. Иванова. Туркменский академический театр имени Молланепе-са — центр театральной жизни Туркмении, ответственность большая. Туркменский язык я знал, как сами понимаете, чрезвычайно приблизительно. Вот начался первый прогон. В спектакле был занят весь коллектив. Все собрались, чтобы выслушать мои замечания. Всю ночь перед встречей я зубрил имена и отчества актеров: Аман Кульмамедович, Сола Мурадовна, Алты Карлиевич и т. д.

Мне приходилось выступать иногда удачно, чаще — не привлекая особого внимания слушателей, всякое бывало. Но такого успеха, как в тот день, я ни до того времени, ни после не имел и теперь, конечно, уже не буду иметь. Собственно, никого особо не интересовало, о чем я говорю. После первого имени, названного без бумажки — шпаргалки, все актеры, затаив дыхание, ждали, когда я произнесу следующее. Я произношу имя — общий восхищенный вздох и опять напряженная тишина. Дружба установилась.

Встречи с постановочной частью — особая тема. Упоминаю о них лишь с одной целью: самое неприятное — прослыть барином, указующим свысока, но не имеющим понятия о технике проведения спектакля. Завпост — заведующий постановочной частью, один из главных помощников режиссера. Он друг, советчик, разработчик идеи художника и режиссера. Счастлив, что работал с такими завпостами, как Александр Иванович Проворное, Арарат Яковлевич Чарухчянц, который закончил свою деятельность завпостом в Большом театре. Они умели создавать команду — залог успеха не только одного спектакля, они держали культуру всего театрального процесса. Я знаю, что если во время репетиций в зрительном зале сидят рабочие сцены и заведующие цехами — значит, будет успех! А завпост — рядом со мной за режиссерским столиком!

## ИЗВИНИТЕ, О ВЕЖЛИВОСТИ

Когда-то пришлось ставить (все время повторяю эту фразу) историческую и, как оказалось, одну из первых документальных драм — пьесу советского графа Алексея Николаевича Толстого и историка

43

П. Е. Щеголева "Заговор императрицы". Так уж получилось, что и постановщик, и актеры имели слабое представление о быте, поведении царствующих особ, великих князей и представителей других сословий. Мы пригласили консультанта — человека "из раньше", как говорят в Одессе, бывшего эмигранта Льва Дмитриевича Любимова, сына Товарища Государственного совета ("товарищ" — чин, а не дружеское обращение), потомственного дворянина, родители которого были в дружеских отношениях с царской семьей. На все вопросы по "хорошему" тону — аристократическому (опять "правила уличного движения" в более широком смысле!) — очень точно! — чем проще, тем аристократичнее. Аристократ со всеми обходителен, никогда "не задирает нос", вежлив с сенатором и лакеем, потому что одинаково не считает их за людей, достойных внимания. "Манеры, правила поведения в высшем свете необходимо знать для того, чтобы их не выполнять, но не попадая в глупое положение". Никогда не забуду его совета о том, как вести себя на банкете: "Только, ради Бога, не вытирайте рот скатертью. А каким ножом вы будете резать рыбу или мясо — вам простят". Не надо задумываться над своим поведением, оно должно быть органично.

Будучи в ГИТИСе одним из руководителей так называемого Творческого клуба, пользовавшегося популярностью в театральном мире, я был удостоен приглашения к художественному руководителю института самому Леониду Мироновичу Леонидову! Честь великая, волнений было много. Беседа продолжалась недолго, и я, ослесчастливленный общением, собрался уходить. Леонид Миронович вышел за мной в переднюю и... — о, ужас! — подал мне пальто!!! Я стал вырывать свою одежку из его рук, понимая, что я погиб... Леонид Миронович иронически глянул на меня своим "пулевым", как его называли в ГИТИСе, глазом: "Ты что, думаешь, что я к тебе подлизываюсь? Я просто хорошо воспитан".

Урок на всю жизнь... Между тем Леонидов рассказал — я не имел возможности проверить его информацию,—что Константин Сергеевич Станиславский всегда всем своим посетителям подавал верхнюю одежду — и дамам, и мужчинам. Зато я удостоился такой же чести у Юрия Александровича Завадского. Для этих людей такой жест был внутренне органичным. Мы в наше суровое время забыли о таких тонкостях. Помните, в "Записных книжках" И. Ильфа: "Так боялись обвинений в подхалимаже, что начальникам стали просто хамить". Верно.

Не лшу себя надеждой, что студенты театрального факультета в городе Блумингтоне (США) знают меня в лицо и чтут как мастера и

44

педагога. И даже режиссериссимус Советского Союза (я так прозвал Георгия Александровича Товстоногова), к тому же тогда депутат Верховного Совета СССР, также не запечатлен на портретах, висящих в коридорах университета. И все же, когда мы были в Учебном театре, заглядывали в аудитории, то каждый студент нам улыбался, делал ручкой "комплимент", говорил какие-то приветственные фразы. Для них это было естественно: идут два пожилых человека, явно не бизнесмены, интеллигентно выглядящие (лшу себя такой мыслью).

Опять же в ГИТИСе, на моих глазах, Юрий Александрович Завадский, воплощение корректности и доброжелательства, проходя по коридору, не выдержал и остановил студента: "Вы меня знаете?" — "Конечно, Юрий Александрович!" — "Тогда почему же вы со мной не здороваетесь?" Вопрос прозвучал риторически и остался без ответа. Студент пробормотал какие-то извинения и испарился.

Все это — мелочи. Где делать ударение — мелочи, с драматическим подтекстом.

Что же, надо учиться дипломатии? Да, и ей. Не нужно ханжить: мира в театре почти не бывает. Даже в студиях: вспомните бесконечные расколы в Вахтанговской студии даже при жизни мастера, конфликт в МХАТе 2-м и т. д. Греческий философ Эпиктет утверждал: "Ты хочешь нравиться, значит, ты погиб!" Верно. В театре должно быть одно — самое трудное — прямо в глаза сказанное отношение. Не надо объясняться в любви, но актер имеет право знать, на что он может рассчитывать. Самое страшное оскорбление, которое можно нанести творческому человеку, — это невнимание.

Режиссура — профессия не для слабонервных. Но знаю, что крик — признак слабости, нужно

сдерживаться, не нервничать. Некстати вспомнил слова великого Павлова, утверждавшего, что торможение — истязание нервной системы. Постоянное сдерживание может привести к инфаркту. Помните его пример с собакой, которой не вовремя давали еду? Инфаркт!

Как-то занялся полезной, но часто безрезультативной работой: выписывал из книг о бизнесе (сейчас их много!) некоторые правила поведения, целиком применимые к режиссерам; они так и назывались: "советы раздражительному человеку":

Не оставайтесь наедине со своими неприятностями. Никому нет дела до ваших бед. Не вымещайте свое настроение на других. Не впадайте в гнев — иногда нужно и уступить, для разнообразия. Нельзя

45

считать себя совершенством абсолютно во всем. Попробуйте — может быть, поможет?

И последнее ...впрочем, может ли что-либо быть последним в этом сложном мире театра? Конечно, в театре много бед, сложностей, но все же театр — это

**ПРАЗДНИК!**

Театр существует во имя праздника творчества, встречи со зрителями, которым мы несем свои сердца, свое умение, свою любовь. Может быть, стоит вспомнить некоторые прекрасные, красивые обычаи — например, выходить на поклон в день премьеры! Недавно я присутствовал на премьере замечательного спектакля, вместе со зрителями от души аплодировал актерам, и вышел режиссер, в рабочем свитере, не очень выбритый, в грязных кроссовках. Но ведь это же и его праздник, и актеров, вместе с ним много и старательно работавших несколько месяцев! И режиссер для них тоже должен выглядеть празднично. И, между прочим, для зрителей, пришедших не на рядовой спектакль! То же наблюдал на общетеатральном празднике-вручении "Золотой маски". Появились ведущие — он, в мятых брюках, конечно, нечищенных туфлях, даже дама — ведущая, выглядела так, будто забежала на сцену между прочим, в уличных грязных сапогах!

Но ведь театр — праздник!

## "КУШАТЬ ПОДАНО"...

Этими словами, как непослушных детей, пугают нерадивых студентов, мечтающих об актерской карьере: "Вот будешь говорить "кушать подано.." — и на этом помрешь!" В наши дни так говорить уже неудобно, но горький смысл этой фразы все же остался в жизни.

В середине 1980-х годов в Москву приехал на гастроли театр из Гамбурга, показавший пьесу Гёте "Клавиго". Все зрители и даже критики обратили внимание на крошечную роль Слуги, чрезвычайно внимательно и тактично приготавливавшего завтрак для хозяина и его друга. Играл старый актер, очевидно, заканчивающий свою работу в театре. Или, что вполне возможно, какой-нибудь технический сотрудник, выручавший театр на гастролях. Каково же было наше удивление, когда мы узнали, что этот "технический работник" — один из старейших и заслуженных актеров театра, активно выступающий в репертуаре в

46

ведущих ролях; он лично выразил желание принять участие в спектакле, чтобы своим присутствием создать нужную атмосферу на сцене. Мы стали наблюдать за ним более внимательно, чем за молодыми, достаточно профессиональными актерами, и восхищались его высоким мастерством: как актер ни на секунду не выключается из действия, как любовно, незаметно поправляет камзол хозяину, как предано смотрит ему в глаза, т. е. как активно, но не переключая внимание на себя, принимает участие в жизни на сцене.

Русский театр всегда славился мастерами, умевшими и, главное, любившими создавать из маленьких ролей-эпизодов сценические шедевры.

Замечательный актер начала XX века Владимир Давыдов вспоминает о начале своей актерской работы: он встретился с известным провинциальным актером Николаем Карловичем Милославским: "Вы кого играете?" ..Я едва мог пролепетать: "Лакея, Николай Карлович!". "Это я знаю, — заметил он мне, — но лакеи-то бывают разные. Графский лакей — одно, а ресторанный лакей — другое дело; лакей из небогатого дома совсем не похож на лакея какого-нибудь богача, равно как и выездной лакей ничего не имеет общего с лакеем, служащим в барском доме у стола, а потому и письма каждый из них подает по-своему"<sup>7</sup>. Все точно по методологии Станиславского!

В историю русского театра вошли Евгений Багратионович Вахтангов — Цыган в хоре "Живого трупа" в Художественном театре и Иван Николаевич Берсенев — в том же спектакле он так же событийно сыграл крошечную роль — эпизод? — Следователя. Алексей Денисович Дикий, рассказывает Серафима Германовна Бирман, опять же в "Живом трупе", исполнил роль Служащего в суде. "У него была целая фраза: "Проходите, проходите, нечего в коридоре стоять..." Он удивительно точно выразил эпоху пьесы Толстого и характерные черты судейского. В этой "роли" Дикий имел оглушительный успех"<sup>8</sup>.

Очевидно, что в "антиролях", буквально на пустом месте, когда истоки идут из большой литературы, актер и режиссер получают возможность развивать сценическое решение. Уже гораздо позднее, через много лет, в Театре им. Евг. Вахтангова вышла новая постановка "Живого трупа", и опять, как много лет назад, актер Александр Граве имел успех в той же роли Следователя. Рецензия в журнале "Театр" называлась "Маленькая главная" роль". Хорошее название! В исполнении этой роли давно и твердо установились штампы-маски холодного

47

и жесткого чиновника. У Граве Следователь более разносторонен: то он мягкий, даже застенчивый, сочувствует Протасову. Он как бы играет "положительного героя", так он обаятелен и доброжелателен. Конечно, в этой положительности — актерская ирония. Следователь мечется, ищет выход из создавшегося положения. Но на обличительном монологе Протасова, он, чувствуя силу разоблачения, решает отомстить — отдает приказ об аресте Протасовых. Так настоящая литература дает возможность фантазировать, расширять выразительные средства.

### ЭПИЗОД В ТЕАТРЕ ПРИШЕЛ ИЗ БОЛЬШОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Вспомните грандиозную панораму российской действительности в "Бесах" Ф. М. Достоевского: "Иногда даже мелочь поражает исключительно и надолго внимание. О господине Ставрогине моя речь впереди: Но теперь отмечу, ради курьеза, что из всех впечатлений его, за время, проведенное им в нашем городе, всего резче запечатлелась в его памяти невзрачная и чуть не подленькая фигурка губернского чиновника, ревнивца и семейного грубого деспота, скряги и процентщика, запирающего остатки от обеда и огарки на ключ, и в то же время яростного сектатора, бог знает какой будущей

"социальной гармонии", упивающегося по ночам восторгами пред фантастическими картинами будущей фаластеры, в ближайшее осуществление которой в России и в нашей губернии он верил как в свое собственное существование". "...Бог знает, как эти люди делаются!" — думал Nicolas в недоумении, припоминая иногда неожиданного фурьериста".

Или описание губернского бала: кадрили.

"Один пожилой господин, во фраке, невысокого роста, — одним словом, так, как все одеваются, с почтенной седой бородой (подвязанную, и в этом состоялся весь костюм), танцую, толкаясь на одном месте, с солидным выражением в лице, часто и мелко семеня ногами и почти не сдвигаясь с места. Он издавал какие-то звуки умеренно охрипшим баском, и вот эта-то охриплость голоса и должна была означать одну из известных газет".

Вот трагедия в городе — пожар:

"Старуха, спасавшая свою перину, бросилась в огонь". "...Но особенно припоминаю одного высокого худощавого парня, из мещан, испитого, курчавого, точно сажень вымазанного, слесаря, как узнал я позже. Он был не пьян, но, в противоположность мрачно стоящей толпе, был как бы вне себя. Он все обращался к народу, хотя я не помню

48

слов его. Все, что он говорил связного, было не длиннее, как: "Братцы, что ж это? Да неужто так и будет?" и при этом размахивая руками".

И, наконец, собрание:

"Остальные гости или представляли собою тип придавленного до желчи благородного самолюбия, или тип первого благороднейшего порыва пылкой молодости... мрачный длинноухий Шигалин... гимназист, очень горячий и взъерошенный мальчик лет восемнадцати, сидевший с мрачным видом оскорбленного в своем достоинстве молодого человека, и видимо страдал за свои восемнадцать лет".

Какая блистательная психологическая, изобразительная, пластическая — театральная! — галерея типов! Прямо с ходу можно играть! Подобных примеров из большой литературы можно привести бесчисленное множество. Например, английский писатель Честертон писал о Чарльзе Диккенсе: "Все его персонажи тем изумительнее, чем меньшая роль уделена им в романе".

Великий русский драматург Александр Николаевич Островский умел снайперски точно охарактеризовать "эпизодические персонажи". Вспомните сцену сада в "Последней жертве".

"Три приятеля, постоянные посетители клуба, играющие очень счастливо во все игры: 1-й — безукоризненно красивый и изящный юноша, 2-й — человек средних лет, мясистая, бледная геморроидальная физиономия, 3-й — старик, лысый, в порывевшем пальто, грязноватый. Разносчик новостей, бойкий господин, имеющий вид чего-то полинявшего; глаза бегают, и весь постоянно в движении".

В трех персонажах — три биографии, три судьбы — от юности до бездарной старости, прошлое, настоящее и будущее. На таких характеристиках можно выстраивать интереснейшие сценические вариации. Прекрасный актер Театра им. М. Н. Ермоловой Всеволод Семенович Якут с упоением вспоминал, как он, будучи совсем молодым актером, играя в спектакле роль Старого шулера, искал характерность через руки — профессионально разминающиеся "перед атакой на клиента" пальцы.

Всеволод Вишневский предоставил в своей знаменитой, ставшей уже классической "Оптимистической трагедии" абсолютно законченные миниатюры: Анархист, пришедший в отряд на помощь Вожаку, — стихия анархизма, переходящего в обыкновенный бандитизм, два пленных офицера — трагедия нелого поколения; разве можно играть такие "эпизоды" без максимальной эмоциональной отдачи, без найден-

49

ной острой формы. И не случайно назначение на такие эпизоды никогда не встречает протеста.

Гораздо сложнее обстоит ситуация, когда приходится работать не с автором, а

**РАБОТАТЬ ЗА АВТОРА,**

т. е. самому сочинять образ, придумывать линию поведения и главное — верно определить, зачем этот эпизод нужен в спектакле.

Прежде всего, предлагаю все же разобраться, что следует понимать под словом "эпизод". Любое появление на сцене — роль! Подход исполнителя к самой малюсенькой роли ничем не отличается от работы над центральной ролью. Очевидно, определение маленькая роль будет точнее. Роль — но маленькая. Маленькая — но роль!!!

Я сохранил студенческие записи декабря 1940 года, сделанные на диспуте в Доме актера.

"Эпизодическая роль" — как дипломатично устроители диспута вышли из положения, и все остались довольны!

Мне больше всего понравилось выступление Николая Васильевича Петрова: "У актера прежде всего должна быть жажда играть! (выделено мной. — Б. Г.). Он не имеет права терять время, выходя на сцену в эпизоде, а должен проводить его с предельной пользой! Эпизод — тренировка для будущего рекорда".

Актер Художественного театра Борис Яковлевич Петкер, ранее выступавший и в провинциальных театрах, и на сцене Театра б. Корша, утверждал, что у эпизода должна быть прежде всего форма — тогда эпизод играть интересно. Он вспомнил, как впервые выступил в Художественном театре в роли (если ее можно назвать ролью) Второго члена суда в спектакле "Воскресение". И именно на этом материале он практически осознал, что работа над таким эпизодом не менее интересна и часто значительно труднее, чем над большой ролью. Его Член суда очень внимателен к прокурору, следит за отношением его к Катюше Масловой и выражает свое отношение к присутствующим через незначительные внешние, но важные для него детали. В капле времени — мир человеческой души.

Борис Яковлевич рассказал о своем любимом эпизоде: в "Анне Карениной" он играл Адвоката, который встречается с Карениным — Н. П. Хмелевым. Оказывается, начиная с первых репетиций и по сей день (встреча в Доме актера была спустя пять лет после премьеры), оба исполнителя продолжали работать над сценой, выявляя новые при-

50

способления: пытаюсь найти атмосферу таинственной встречи с крупным чиновником, передать настороженность, с которой оба всматриваются друг в друга. Режиссер В. Г. Сахновский подсказал Петкеру: "Он рукозуд!" — и от этого родилась решающая краска: наглая бесцеремонность. Он — знаменитый адвокат, он необходим Каренину. Отсюда — охота за молью — от бесцеремонности! А когда Петкер играл с М. Н. Кедровым — Карениным, то новый партнер предложил, чтобы Адвокат поставил бы его в положение провинившегося мальчишки.

Серафима Германовна Бирман на диспуте, с присущим ей темпераментом, провозгласила: "Хуже эпизодической роли — голубая роль!" Да, с этим не поспоришь! Признаемся, что такие роли есть даже у... Чехова и Шекспира. Никогда не видел даже талантливого актера, имеющего успех в других работах, чтобы он событийно сыграл Федотика в "Трех сестрах" или Бенволио в "Ромео и Джульетте"! В то же время после спектакля А. Д. Попова "Ромео и Джульетта" в Театре Революции вся Москва заговорила о молодом актере Борисе Толмазове, сыгравшем Юношу в алом плаще, — персонаж, вообще не существующий в пьесе, придуманный режиссером и воплощенный со страстью, темпераментом и пластическим мастерством: юноша, полный жизни, радующийся ей, неожиданно погибает от удара шпаги в случайной уличной потасовке. Он падает, как птица, раненая в полете, еще не осознав своей смерти, не веря в нее, еще стремясь бороться за жизнь. В этом сценическом, даже не эпизоде — штрихе, весь смысл спектакля!

Что же такое — маленькая роль, или, на крайний случай, эпизод? Когда актер играет роль — часть человеческой жизни, а когда — эпизод? Но эпизод ведь тоже часть, минута, секунда жизни, и все зависит от глубины наполненности этого сценического мгновения актером и режиссером.

Алексей Денисович Дикий был актером огромного масштаба. К сожалению, перед войной он мало играл, занятый режиссерской деятельностью. Но во время войны, работая в Театре им. Евг. Вахтангова, он заставил о себе говорить как об одном из крупнейших мастеров столичной сцены, выступив в роли генерала Горлова во "Фронте" А. Корнейчука. Затем Дикий перешел в Малый театр. Представьте себе удивление и, как рассказывал Алексей Денисович, растерянность главного режиссера Малого театра Константина Александровича Зубова, когда Дикий попросил у него роль Досушева в готовившемся спек-

51

такле "Доходное место"! Вся роль уместается на полутора-двух страницах. Знаю Бориса Равенских, Андрея Гончарова, Ивана Соловьева, еще многих видных театральных деятелей (включая и себя), которые приходили смотреть сцену в трактире по несколько раз — из-за Алексея Денисовича.

Он входит в кабинет трактира, ухарским движением сбрасывает с себя шубу и на угодливый вопрос полового: "Чего изволите", — произносит лишь два слова: "Без комментариев!". В эту, прямо скажем, незамысловатую реплику актер вложил все: и обиду на полового, который забыл о привычках и вкусе постоянного посетителя (сам Алексей Денисович говорил, что водка — напиток грубый, но здоровый!), и предвкушение наслаждения от выпивки и трапезы, и — одновременно —



презрение ко всем ухищрениям, которые не могут изменить пошлую жизнь... Кстати, все постоянные посетители ресторана Дома актеров с тех пор говорили только эти слова: "Без комментариев!"

В несколько фраз уложилась вся жизненная философия Досуева: "Ведь вы не знаете, что это за народ!.. Почувствовал я к ним злобу неукротимую... Много надо силы душевной, чтобы с них взятки не брать!" Образ Досуева прозвучал как обвинение миру взяточников, торгашей — в те годы это было современно. А в наши времена? Искусство живет дружно со временем. Маленькая роль?

Соломон Михайлович Михоэлс предложил мне поставить "Ромео и Джульетту" и выдвинул условие: дать ему роль... Аптекаря, продающего Ромео яд. Несколько реплик из текста автора, Михоэлс тут же показал, как он хочет сыграть: держа в одной руке горсть золотых монет, врученных ему юношей, в другой — склянку с ядом, он взвешивает свой страшный товар: "Вот золото, гораздо суший яд"... — золото перетягивает. Эпизод — роль? — сразу зазвучал как философское осмысление той силы, которая владеет миром. Маленькая роль? Эпизод?

Замечательный актер Борис Андреевич Бабочкин пишет о своей театральной юности, как в 1924 году он поступил в Театр им. МГСПС (нынешний Театр им. Моссовета): "...я понял, что играть эти маленькие роли можно очень хорошо, и даже больше, их необходимо играть очень хорошо, то есть с предельной яркостью.

С моим сверстником и товарищем В. В. Ваниным мы заключили секретное пари: кто уходит со сцены в любой роли без аплодисментов, тот ставит другому бутылку пива. И нужно сказать, что мы мало в этот сезон выпили пива. И он, и я уходили со сцены чаще всего под апло-

52

дисменты. Мы вгрызались в свои роли. Никогда, ни на одном спектакле, ни в одном выходе мы не были размагничены, не собраны. Мы выходили на сцену, как на ринг в решающем матче... Театр им. МГСПС был тогда достаточно хорош, чтобы актеры могли безнаказанно нарушать рисунок спектакля. Выжать из любой роли, из любого выхода максимум возможностей — вот что должен сделать молодой актер правилом своей жизни"<sup>9</sup>. Как удивительно точно, темпераментно, образно сказано! Вся дальнейшая творческая жизнь Бориса Андреевича наглядно подтверждает его слова.

Культура театра определяется по мелочам — и эпизодам в том числе, в первую очередь.

#### ЭПИЗОД — КАК ЭСКИЗ К БОЛЬШОМУ ПОЛОТНУ

Вспомните эскизы Александра Иванова к его огромному полотну "Явление Христа народу". Голова мальчика, раба, по мнению и любителей живописи, и искусствоведов, гораздо совершеннее тех же персонажей на законченной картине, создававшейся много лет. А эскизы И. Репина к "Заседанию Государственного совета"? Портрет Победоносцева, по признанию Николая Павловича Хмелева, оказал большое влияние на создание актером образа Каренина, ставшего одной из вершин актерского творчества 30-х годов.

В музее-квартире выдающегося русского художника П. Корина одна из стен абсолютно пуста. Где-то сбоку, на небольшом листе бумаги, — эскиз углем к будущей картине "Русь уходящая". А по другим стенам развешены эскизы — заготовки к этой картине, которой предстояло висеть на пустой стене. Великой потерей для искусства оказалось то, что Корин не успел написать ее. Но по эскизам — наброскам нищих, монахов, мастеровых, крестьян, священнослужителей, мы можем представить себе мощь замысла.

(Спектакль — жизнь людей, картина их существования, судеб, мыслей, быта. Эта картина состоит из отдельных мазков; отойдите подальше от полотна, и вы увидите, как эти беспорядочные мазки организуются, сливаются в единое целое. Каждый мазок — эпизод, судьба всего народа. Выньте из эпопеи "Война и мир" Льва Толстого Платона Каратаева, Юродивого из "Бориса Годунова" Александра Пушкина — получится иная картина!

Будем смотреть в лицо суровой действительности: да, кому-то придется сказать сакраментальное "кушать подано!" В спектакле А. Дикого "Тени" по Салтыкову-Щедрину в Театре им. Пушкина в

53

изысканно аристократическом доме неожиданно появляется Слуга — пещерный человек, косматая громадина со звероподобным лицом. Я спросил у Алексея Денисовича: "Что сие означает, как он попал в этот дом?". На что режиссер резонно ответил: "Этот дом только сверху такой великосветский, а внутри — животный мир, дикие кабаны. Вот кто они такие, хозяева, только сверху припудренные".

"На всякого мудреца довольно простоты". На репетициях шел, казалось, бессмысленный спор — Слуга в доме Турусиной носит очки или пенсне? Бред! А в этом для актера и режиссера заключен образный смысл: в очках — старый слуга, нечто вроде Фирса, в пенсне — "думает о себе много",

считает, что он ровня хозяевам, если не выше их, и относится ко всем брезгливо, у него нет любви к дому, как у того, что в очках.

И все же, несмотря на все душеспасительные беседы, молодые актеры не любят играть слуг. В Саратовском театре им. К. Маркса, о котором я уже говорил, во время репетиции некоего спектакля режиссер придумал, что слуга в доме — негр. Решение режиссера не обсуждается, на роль назначен подающий надежды исполнитель. Премьера. Нужно гримироваться — но не хочется. Понять актера можно. Тут сработала народная смекалка: он выходил в профиль к зрительному залу и поэтому загримировал только левую половину лица. Но не продумал, что, доложив о приходе гостей, он поворачивается и уходит, и зрители видят девственно белую правую сторону его физиономии. Зрителей восхитил трюк новатора-режиссера, за кулисами восторгу не было предела, и... актера уволили.

Эпизод — горе для недаленовидного и нетворческого (бывают и такие!) актера и часто горе для режиссера, интересные замыслы которого рушатся из-за вот таких нерадивых, отбывающих повинность на сцене — не могу их назвать актерами — работников.

Конечно, хочется остановиться на других примерах. Игорь Владимирович Ильинский в книге "Сам о себе" написал: "К сожалению, наша театральная критика удивительно нечутко проходит мимо таких искорок таланта. Как можно было не заметить великолепного начала театральной работы молодого Н. Подгорного в Малом театре в роли вестового английского генерала... в "Северных зорях" Никитина?"<sup>10</sup>. Разделяю негодование маститого актера. Действительно, в довольно академическом спектакле взрывом оказалось появление вымуштрованного до невозможности Вестового, "евшего глазами" начальство и,

54

вместе с тем, относящегося к нему явно с иронией, любовавшегося собой и чувствующего превосходство даже перед вышестоящими чинами. Премьерный зал театра был ошеломлен и наградил молодого актера бурными аплодисментами. Именно с этого эпизода началась блестящая карьера так много впоследствии сыгравшего актера.

Да, эпизод или, как мы почти договорились, маленькая роль — это тренировка перед броском в будущее. Многие педагоги выступают, и теоретически и практически, против того, чтобы молодые актеры сразу выступали в главных ролях: они могут сломаться. Нет опыта, мастерства. Конечно, всякое бывает, начиная с успеха И. Москвина в "Царе Федоре" еще в XIX веке! С тех пор многое изменилось не только в жизни общества, но и в театре, к тому же всепобеждающий кинематограф со своей документальной точностью давно опроверг такую точку зрения. Сверхмолодые кинозвезды напрочь разбили доводы противников раннего выхода молодежи на первые роли. И тем не менее, достаточно часто мы наблюдаем, как быстро угасают эти звезды, и именно по тем причинам, о которых говорили старые педагоги и режиссеры. Необходимость фактурной достоверности, особенно в современном репертуаре, ведет к тому, что молодежи прощают однообразие приемов, игру на обаяние. Актерам трудно распределиться в большом материале, понять глубину, контрастность психологического анализа, у них нет еще умения подкрепить себя обогащающими ассоциациями. Самое опасное заключается в том, что молодой лицедей не осознает своей невооруженности и считает, что "все в порядке"! Мастерство в кармане.

Маленькая роль иногда намного лучше, чем основная. Так, например, роли Лаунса и Спида в "Двух воронках" Шекспира гораздо выгоднее и дают больше возможностей, чем роль Протея. Даже крохотный эпизод, никак не разработанный автором, дает возможность научиться работать над ролью.

В Театре им. Гоголя шла пьеса А. Ваксберга "Закон". Автор великолепно знает порядки, взаимоотношения, быт работников прокуратуры, но не всегда умел воплощать свое знание в сценическую жизнь персонажей. Так, молодой актер, работающий под руководством молодого режиссера-дипломника, был крайне огорчен ролью — судебным вариантом "кушать подано". Персонаж, которого он показывал, приходил с докладом в несколько фраз к прокурору и уходил, получив указания на дальнейшее. Явно играть нечего. В беседе с молодой постанов-

55

вочной группой мы выяснили, что ни режиссер, ни актеры не побывали в прокуратуре, не познакомились со следователями, судьями, не побывали в их кабинетах, не послушали их разговоров. Следуя нашим пожеланиям, вся группа вместе с автором обратилась за помощью к сотрудникам районного отделения прокуратуры. Было очень интересно наблюдать, как актеры всех возрастов погружались в мир, знакомый им (к счастью!) лишь по очеркам в газетах и кинофильмам. Оказалось, что этот, почти бессловесный, помощник прокурора имеет свое, важное место в общей структуре

отдела, что у него свое отношение и к подследственным и к прокурору. Ему необязательно произносить пространные речи, достаточно жеста, взгляда, чтобы понять суть дела. Так же, как и в центральной роли следователя, помощник прокурора определил свою линию поведения, событийный ряд, внутренние монологи и т. д. — все, "как у больших"! Получилась интересная работа, о которой говорили как и о других персонажах, часто увлекаясь (относим это, естественно, не к актерам, а к автору) длинными реляциями, повторяющими прописные истины.

И в работе над такими ролями свои трудности. С одной стороны, эпизод, маленькая роль, требует сценического озорства, над ним нельзя работать с обреченным видом или по принуждению. Здесь нужна фантазия, броская выдумка! Часто, из самых лучших побуждений, желая ярче сыграть маленькую роль, актер перегружает ее различными ухищрениями. Опытные мастера, такие, как Степан Леонидович Кузнецов, знаменитый актер провинции, закончивший свою жизнь в Малом театре, говорил молодежи, что эпизод нужно играть одной краской, стараясь не мельчить излишними подробностями. Задача достаточно сложная — на малом пространстве сконцентрировать судьбу, биографию. "Роль без ниточки" — настоящие мастера не боялись их играть. Можно вспомнить историю: А. Д. Дикий играл Мишку в "Провинциалке" Тургенева рядом со Станиславским и был счастлив, удостоившись похвалы. Вахтанговцы Н. Гриценко, И. Липс-кий, В. Кольцов, Е. Понсова блестяще играли эпизоды, Н. Хмелев играл в "Ревизоре" трактирного слугу.

Первым помощником актера, вдохновителем, при самом активном, в лучшем случае, желании актера или, в наихудшем варианте, при нежелании тратить свои силы на "мелочи", является — режиссер. Эпизод зависит от замысла режиссера. Именно режиссер — в развитие и подкрепление замысла,двигающего его

56

труд, — определяет необходимость и место в спектакле эпизода или маленькой роли. Иначе самый блистательный эпизод останется вставным чужеродным телом и будет мешать действию. На ролях так называемого второго плана режиссер подтверждает концепцию спектакля, дает атмосферу, фон.

В "советском" репертуаре перед режиссерами и драматургами вставала явно невыполнимая задача — провозгласить в убедительной форме торжество партийной правды. Одними парадами, массовыми песнями не обойтись, поэтому и в театральных спектаклях, и в кинофильмах был один надежный выход: появление, как в "деус махина" секретаря обкома партии или члена ЦК — не ниже, но и выше лучше не трогать. Они молниеносно разрешали трудности, ставили все точки над "и". Это были не эпизоды, не маленькие роли, а просто пересказанные газетные передовицы. На эти необходимо ненужные повинности выходили самые авторитетные — по официальным показателям: званиям, количеству орденов и т. д. — актеры, чтобы своей личностью, признанием, заработанным на подобных ролях, выручить авторскую и режиссерскую беспомощность и, так сказать, облагородить сценическую ситуацию. В Театре им. Гоголя, например, на этом поприще страдал прекрасный актер Борис Петрович Чирков, человек чудесного юмора и большого сценического и человеческого обаяния. Образ Максима из ставшей классической трилогии поднял его на головокружительную высоту — рядом с Чапаевым, но если Чапаев погиб, то с Максимом никак не могли распрощаться, и в последующих фильмах Чирков опять появлялся в этом обличье. Правда, Бориса Петровича спасало здоровое понимание безвыходности ситуации, и поэтому он не расстраивался — "а что делать?".

Николай Павлович Акимов в Ленинградском театре комедии поставил комедию Лопе де Вега "Валенсианская вдова". Блестящее оформление (впервые были применены светящиеся краски), испанские страсти — все было на месте, но остроумнейшему выдумщику Акимову не хватало иронической ноты, без которой для него спектакль существовать не мог. И любимая нота прозвучала в полную силу: он придумал бессловесный персонаж — уличного торговца, продающего сладости, напитки, сувениры, — мелкого предпринимателя. Если в 1-й картине он скромно предлагал бесчисленным поклонникам неприступной вдовы кружку воды, чтобы «промочить горло после длительной серенады, то от картины к картине его благосостояние росло на глазах

57

зрителей. От ручного лотка он перешел к палатке, затем построил солидный магазинчик. Актер И. Смысловский ничего не наигрывал, не комиковал, он лишь был чрезвычайно внимателен к ухажерам, сочувствовал им. Эта выдумка украсила спектакль, но и повредила ему: зрители с нетерпением ждали появления удачливого торговца, встречая его абсолютно серьезные действия дружным смехом.

В спектакле Театра им. Вл. Маяковского "Банкрот" ("Свои люди — сочтемся" А. Островского) режиссер А. Гончаров сосредоточил внимание на слуге Мишке, увидев в нем будущего

Подхалюзина.

В "Уриэле Акосте" (Новый театр, режиссер Ф. Каверин) в финале появляется мальчик, введенный режиссером в спектакль: он поднимает с пола брошенную книгу Акосты и начинает ее читать — это будущий великий философ Барух Спиноза. Мысли Акосты нашли свое продолжение!

В "Последней жертве" в сцене сада режиссер ввел фигуру телохранителя ростовщика Салая Салтаныча. Он следовал за хозяином по пятам — один из первых образов мафиози на сцене! — и его задача заключалась в том, чтобы обеспечивать отдых уставшему от забот властелину. У него в руках был складной (наподобие курортного) стул, который он каждый раз подставлял Салаю Салтанычу, когда тот намеревался садиться. Весь фокус и эффект заключались в том, что Салай Салтаныч садился не оглядываясь — есть ли стул или нет. А задача телохранителя — уловить желание хозяина и вовремя подставить стул. Нужно сказать, что у всех актеров, занятых в сцене и стоящих за кулисами, был общий интерес — ошибется ли телохранитель и не сядет ли бедный Салай Салтаныч на пол? Этот спортивный внесценический азарт пошел на пользу — зрители видели живые, заинтересованные глаза актеров (а какова причина — все равно?).

В спектаклях ставшей модной пьесы английского драматурга XVIII века Оливера Гольдсмита "Ночь ошибок" сын миссис Хард-кестль выглядел неким русским Митрофанушкой и ничего, кроме раздражения, у зрителей не вызывал. В Твери на сцене появился новый персонаж — некая Кэт, отнюдь не девица легкого поведения, между Тони и нею — чистая, лирическая любовь. Тони убегает из дому не пьянствовать, а на чудесное свидание. И спектакль приобрел новое качество.

Эпизод — вещь обоюдоострая. Фаина Георгиевна Раневская — актриса, при жизни ставшая исторической ценностью, — классик эпи-

58

зода. Вспомните: "Муля, не нервируй меня!" в фильме "Подкидыш" и пианистку в кабаке ("Александр Пархоменко"). Вершиной ее "эпизодического творчества" явилась некая Манька в спектакле "Шторм" (Театр им. Моссовета) — спекулянтка, пособница бандитов. Сцену ее допроса бесчисленное количество раз показывали по телевидению, так что она вышла за пределы театра. Разве можно без смеха и вместе с тем без чувства отвращения смотреть на дрожащие, суетливо что-то ищущие руки, бегающие глаза, слушать интонационную эквилибристику? Юрий Александрович Завадский, возобновляя к какой-то торжественной дате этот ставший историческим спектакль, вымарал из него сцену Маньки. Его можно понять — ведь в этом давно отжившем спектакле единственное, что привлекало внимание зрителей, была Раневская, и вся официозность зрелища летела в тартарары!

Если актер не понимает сверхзадачи всего спектакля, то, при самых его добрых намерениях, его эпизод может перевернуть зрительское восприятие.

Спектакль "Верхом на дельфине" по пьесе Л. Жуховицкого "Возраст расплаты" пользовался большим и серьезным зрительским успехом. Его мысль — "остановиться, оглянуться на свою жизнь, как ты, в этой ежедневной толчее дел, важных и неважных, сумеешь сохранить свое человеческое достоинство, порядочность" — заключена в стихотворении, которое принес в редакцию газеты начинающий поэт. На просцениуме стояли два стенда, на которые после каждой картины дежурные вывешивали свежие выпуски газет, а старые аккуратно прятали в сумки. "Жизнь идет своим чередом", и газеты отражают ее течение. И каждый раз возле свежего номера останавливается некий прохожий, по-своему оценивающий новости. Герой пьесы — талантливый журналист Егор Королев — любимец читателей, его острые фельетоны всегда в центре внимания. "Читатель" — так мы назвали персонаж, введенный нами, с интересом читает материалы Егора и дает им свою оценку — каждый раз уважительную. Реакция Читателя определяет позицию театра. Однажды в спектакль пришлось неожиданно ввести нового исполнителя на эту, казалось, совсем незначительную роль. И актер сыграл свою версию отношений. В финале в газете выходит фельетон о самом Королеве, его безответственном, поверхностном отношении к открытию нового лекарства. Фельетон ставит под угрозу дальнейшую карьеру журналиста, но написан он по его просьбе — иначе было невозможно восстановить справедливость: ведь "советская

59

пресса не ошибается и опровержений почти никогда не помещает!" В данном случае фельетон о фельетонисте — факт положительный! Новый Читатель, прочитав материал, сорвал газету со стенда и стал топтать ее ногами. Произвел он эту экзекуцию чрезвычайно эмоционально, и опять же неожиданно зрительный зал поддержал его поступок аплодисментами.

На этот раз театру не повезло: на спектакль часто приходили журналисты, прослышав о том, что проблема поставлена остро и полемично. Увидев новый финал, самые решительные из них



пришли ко мне с закономерной претензией — "газету растоптали ногами". А виновник скандала — новый исполнитель, после этого случая понял, что и эпизод требует точности и внимания.

Парад эпизодов — так можно было бы назвать блестящую сцену "Красной свадьбы" в спектакле "Клоп" по пьесе Владимира Маяковского, поставленном в Театре сатиры в 1955 году Валентином Плучеком и Сергеем Юткевичем. "Мы искали зрелища веселого и феерического, публицистической интонации спектакля с обращением в зрительный зал. Мы старались быть исторически конкретными, верными той эпохе, в которую создавалась комедия, и в то же время избегать быта и жанра в собственном смысле слова. Мы искали в каждом образе явление, стремились до конца расшифровать скупые указания Маяковского, его емкие и меткие характеристики-формулы", — так пишет о своем спектакле один из режиссеров Валентин Николаевич Плучек<sup>11</sup>.

Характеристики-формулы появляются уже в первой картине "У универмага". Мы сразу попадаем в паноптикум типов — обломков прошлого. Каждый из продавцов решен плакатно — одной броской яркой приметой. Вот бывший моряк в замызганном бушлате, продающий какие-то чудесные пуговицы. Его приметы: пропитой надрывный голос и костыли. Когда он уходит со сцены, то берет их подмышку — они свое отслужили... Продавец абажуров — нечто из бывшего "высшего света". Предлагая "абажюры", он предлагает утонченные развлечения для избранных. "Бюстгальтеры на меху" — продавщица обвязана крест-накрест платками, выдающими свое "бывшее" происхождение. Заявка дана. Условия игры зрителям заявлены.

"Красная свадьба" создана по принципу "монтажа аттракционов", провозглашенного Сергеем Михайловичем Эйзенштейном. Каждое сценическое событие, каждый персонаж, появляющийся лишь в этой

60

сцене (и, конечно, основные действующие лица — Баян, Присыпкин и другие), — эпизод — аттракцион самостоятельный — теснейшим образом связаны друг с другом, с общим решением сцены. Эпизодические фигуры являются по стилистике продолжением типов продавцов из картины "У универмага" — то же прошлое, разваливающееся, но цепляющееся за свое существование.

В центр сцены выдвинулся актер театра Г. Тусузов, никогда не претендовавший на ведущее положение. "Зерном" его образа стала моль — незаметная, серенькая, но прилипчиво вредная. Его усохшая фигурка в жалком костюмчике, желание угодить всем — то он аплодирует словам начальства, то сразу замолкает, поняв, что попал "не в струю", — с поразительной легкостью актер перевоплощался в этот персонаж.

Н. Саакянц — подруга невесты, символ сексуальности в преломлении декаданса, сгусток таинственности в поэтическом — северянин-ском ореоле. Папираса, приклеенная к губам, вместо реплик — струя дыма. Режиссура соединила мещанство 20-х и 50-х годов — оказалось, разницы мало!

Я упоминаю лишь роли бессловесные, они вливались во всю компанию гуляющих на свадьбе. А. Папанов — восходящий "первач" театра — шафер, бухгалтер, громогласно требующий "Бетховена! Ша-кеспера!", А. Денисов, ну и, конечно, Олег Баян, невеста, чета родителей Ренесансов — вся атмосфера репетиций, как рассказывали Плучек и Юткевич, была наполнена импровизацией. Режиссеры, главным образом, не предлагали, а отбирали предложения актеров, получавших от процесса создания сцены и всего спектакля настоящее творческое наслаждение! Думаю, что режиссеры излишне скромничают — собрать воедино, направить, воодушевить такую команду специалистов "по смеху" — это большая удача. Не случайно "Баня" и особенно "Клоп" стали боевиками сезонов!

Хочу напомнить читателям — студентам-актерам, входящим в театр, режиссерам, которые всегда наготове пополнить свою творческую копилку, сундучок, кухоньку — каждый называет свою рабочую лабораторию по-своему, — примеры, которые помогут определить для себя: что и как нужно делать режиссеру и актеру.

Недавно, в 2001 году, ушел из кинематографа, театра — из жизни Михаил Глузский. Он долго шел к признанию, на его личном счету много ролей разного плана и размера. Особенно ему "везло" на эпизо-

61

ды милицеских начальников. Наконец, прекрасная полнометражная работа у Ильи Авербаха в фильме "Монолог" по новелле Евгения Габриловича. Вместе с Мариной Нееловой он воплотил редкий на наших экранах взволнованный рассказ о сложнейшем соединении научной деятельности и личной жизни человека, о том, что в личной жизни порой бывает гораздо сложнее найти правильные решения. Зрители редко с таким вниманием принимают фильм и актеров, как это случилось с



"Монологом". Но для меня, и не только для меня одного, успехом и Глузского, и всего нашего кинематографа стал эпизод в "Тихом Доне" режиссера Сергея Герасимова. Есаул Калмыков, попавший в плен к красным, рвет на себе рубаху: "Стреляй, смотри, ну, как умирает русский офицер!" Эпизод вызвал протест в "инстанциях": белогвардеец, отрицательный персонаж, вызывает симпатию, даже сочувствие! Впервые, после "Дней Турбиных" Булгакова, появился порядочный человек, хотя и белый офицер! Да, Калмыков — враг, враг ненавидящий, но его предельная искренность, потрясающая сила, эмоциональность и негодование, непримиримость, его крик, вырывающийся из глубины сердца, не может оставить равнодушными зрителей. Эпизод стал одной из центральных сцен фильма!

Кстати, кинематограф обгоняет театр по числу удачных эпизодов "на единицу просматриваемого материала". Объясняется это просто, причинами эксплуатационными — сняться в небольшой роли, не бросая спектаклей в театре, не составляет проблем, экономические причины также "имеют место". Главное же в том, что в киноэпизоде можно сосредоточить все силы и вложить себя "в концентрированном виде".

Вспомним классику киноэпизодов. Впервые Б. Чирков обратил на себя серьезное внимание в "Чапаеве". Пожалуй, в эпизоде он был почти на уровне Б. Бабочкина — Чапаева, И. Певцова — полковника Бороздина и Л. Кмита — Петьки. "Белые пришли — грабят, красные пришли — тоже грабят... Куда бедному крестьянину податься"? Сколько горестной наивности в растерянных интонациях, которые еще окрашиваются чудесной хитринкой в глазах.

Кинорежиссер А. Митта рассказывает о встрече с О. Ефремовым, который любил сниматься в эпизодах. На съемках "Звонят, откройте дверь!" Ефремов показал шесть (!) вариантов роли, длящейся секунд сорок. Пионеры звонят в дверь. Открывает хмурый, мятый, неухоженный мужчина. Ему сообщают, что ищут первых пионеров 20-х годов. Ефремов грозит пальцем — и все! Характер ясен. Евгений Евстигнеев-

62

ев — его киноэпопея достойна отдельного изучения режиссерами и особенно молодыми актерами — как наглядное пособие. Профессионалы поражались тому, как Евстигнеев, почти не гримируясь, иногда нашлепает на свою божественную лысину нечто вроде парика, но не придает этому никакого значения. Впрочем, для зрителя он хорош и без накладки! Когда, в который раз, по теле идет "Место встречи изменить нельзя", я, как бы ни был занят, бегу посмотреть третью серию — с Евстигнеевым — Ручечником. Это экранный шедевр! В его распоряжении только тросточка, шарф, кажется, шляпа и — тело — гибкое, перевоплощающееся. Помните, как он пробирается между иностранцами — проскальзывает, как змея! И еще речь — соединение блатного жаргона с великосветской манерой, и теряешься — где ж он настоящий Ручечник!

Всегда поражаюсь барменам в американских фильмах. Всегда в одинаковой мизансцене, всегда вроде один и тот же рисунок и всегда они живые: как они бесконечно протирают стойку полотенцем, как наливают напитки, как оценивают клиентов. Одно время я был уверен, что это настоящие бармены, но мне объяснили, что исполнители на эти роли особо ценятся — они создают атмосферу!

В прекрасном фильме "Мимино" в кабинет к начальнику аэропорта врывается художник, точнее — маляр, который красит забор. Буйная шевелюра, обнаженная грудь, оглушающий бас — актер играет Леонардо да Винчи или Рубенса (в его понимании!) Он возмущен до глубины души колером, выбранным для окраски фактически нескольких досок. Но это — дело его жизни, он истинный творец! Больше в фильме он не появляется, но мы его запомнили и оценили, как человека, влюбленного в свою профессию!

Вспоминаю любимые примеры вне хронологического порядка и "табеля о рангах".

Театр-студия под руководством Ю. Завадского. "Школа неплательщиков" француза Луи Вернейля. Злая сатирическая комедия с милым сексом и современной темой — как избежать уплаты налогов. Великосветская проститутка (по-нашему — путана) приходит в "Школу" и делится своими горестями. Ее сестра, занимающаяся этим же бизнесом, жила с испанским королем, но его изгнали из страны. Возмутительно — сестра осталась без работы. И Бетти Дорланж — ее играла очаровательная В. Марецкая — горестно и с абсолютно чистым, детским, невинным взглядом восклицает: "Ну, не с кем жить!"

63

Как говорится в таких случаях, эту реплику повторяла вся Москва. Нужно добавить, что актриса долгое время мучилась, упражняясь в походке, которую она придумала для своей не очень добродетельной героини: она связывала себе ноги у щиколоток и пробовала семенить, к тому же на высоких каблуках.

Известный писатель, любимый и взрослыми и особенно детьми, Виктор Драгунский до войны начинал как актер в Театре сатиры. Начало его популярности положило выступление в крохотной роли, даже не в эпизоде, в комедии К. Финна "Таланты". Он играл себя — начинающего актера, которого не понимают и не принимают за серьезную творческую единицу. Автором ему была дана лишь одна фраза: "И это местком? И это та организация, в которую я так безгранично верил?", он обращался с ней ко всем коллегам, случайным посетителям и даже к зрителям. Произносимая с самыми разными интонациями — от иронической до трагической, резко контрастирующей с ничтожным содержанием, она вызывала гомерический хохот. И опять, как в случае с Марецкой, благодаря актерскому наполнению, реплика вошла в быт, получила признание.

Второй удар Драгунского по театру: к сожалению, не долго шедшая одноактная комедия М. Горького "Дети". На железнодорожной станции собрались "отцы города" встречать важную персону из Москвы. Сюда же прибегает Евстигнейка — парень в алой рубахе без пояса, как определяет его автор: "личность растрепанная с безумными глазами". Он опален верой в свое изобретение: "Я решился на все!" Оказывается: "Перепетум соорудил я!" От Драгунского ждали аттракциона, фортепей, в лучшем случае — иронию, и вдруг в спектакле, совершенно вразрез со всем строем, зазвучал трагический аккорд! Судьба загубленного таланта сразу изменила настроение зрительного зала. Ясно, что перпетум мобиле Евстигнейка не выдумает, ну а вдруг? Его вера заражала окружающих.

Вспоминая Драгунского, хочется рассказать еще об одном эпизоде; не помню пьесу, не помню спектакль, запомнил лишь эпизод. В нем буквально на полминуты появлялся старый актер Театра сатиры Д. Кара-Дмитриев, обладавший незаурядными музыкальными способностями и игравший на многих инструментах. Новая квартира. Грузчики, среди которых Кара-Дмитриев, проклиная свою работу, втаскивают туда рояль, устанавливают на положенное место. Кара-Дмитриев, в грубом замасленном комбинезоне, с немыслимым гримом — парик с

64

волосами всех цветов радуги, подходит к нему и одним пальцем осторожно берет одну ноту. Получилось. Тогда он пододвигает ящик, садится на него и виртуозно играет Венгерскую рапсодию Листа! Затем встает и говорит одно слово: "Порядочек". И уходит. Блеск!

Вахтанговцы учились у своего гениального руководителя не только сценической правде, но и умению облечь эту правду в острейшую, часто парадоксальную форму. В "Егоре Булычове" Горького, спектакле, ставшем одним из наиболее глубоких и, вместе с тем, ярких по форме в репертуаре театра, рядом с гениальным (иначе его исполнение не назовешь!) Б. Щукиным — Булычевым, эпизоды играли В. Кольцов — Трубочка и Е. Понсова — Знахарка. И эти роли Горьким отмечались наряду с самим Егором.

Самое важное, что может нас интересовать в раскрытии темы эпизодов, это обилие, иногда даже переходящее границы, броских, темпераментных эпизодов. Иногда, как в "Булычове", они работали на мысль спектакля, режиссер Б. Захава умело сочетал комедийные и драматические краски. Иногда, как в "Интервенции" Л. Славина, бандитский одесский фольклор выходил на первый план и, привлекая зрителей, снижал героико-романтическую тему спектакля.

Наверняка современные читатели и зрители даже не слышали имени вахтанговца Григория Мерлинского. Руководитель театра Р. Н. Симонов называл его Моцартом эпизода. Выпускник Щукинского училища 1933 года, он был одним из самых репертуарных актеров театра, но выступал только в маленьких ролях. О Мерлинском в те годы было написано больше рецензий, чем об исполнителях центральных ролей. Он умел сосредоточить в эпизоде острую психологическую характеристику персонажа с парадоксально острой формой, достигая в этом подлинной виртуозности. Мы с ним часто встречались, он рассказывал о своих мучениях в работе над "миниатюрками". Он острил, что "кушать подано" ему известны во всевозможных и невозможных вариантах. Я помню Гришу элегантно пошляком — конференсье в "Интервенции", — он был "на ты" с одесскими бандитами и презирал богатых посетителей кафе, радуясь, что по дороге их обчистила шайка Фильки-анархиста. В сказке С. Маршака "Горя бояться, счастья не видать" он трогательно сыграл старого солдата с медалью, и о нем говорили наравне с Р. Симоновым, игравшем царя Дормидонта. Все его роли не перечислишь. Поверите ли вы, но он отказывался от интересных работ: "Ты видел, как китайский

65

мастер десять лет вырезал из кости модель парусника, уместяющегося в кармане? Он никогда не променяет такую ювелирную тонкость на работу колуном по полену!"

Вот еще вахтанговский шедевр — Н. Гриценко играет богача Манташева в пьесе Ильи

Сельвинского "Большой Кирилл". Революционные дни 1917 года. Крупнейший торговец нефтью Манташев приходит к министру-председателю, главе Временного правительства, за получением монополии на торговлю. Высокий воротничок, подпирающий тяжелый подбородок. Змеиная улыбка. Масляные глаза, все время как будто засыпающие. Не поймешь, что он — наивен, как ребенок, или нагл, как отъявленный негодяй? Развалившись в кресле, как у себя дома, извлекает из-под себя цветок, на который сел, и изящно нюхает его. Излагает свои требования почти напевая, с восточным акцентом, дирижируя самому себе. Он даже не требует получения монополии, он бесцеремонно сообщает Керенскому о своем решении, как о сделанном деле. Керенский истерично кричит: "Вон!". Манташев смотрит на него сожалеюще и презрительно — он ничего не понял — и неторопливо уходит. Отточенная работа мастера, ни одного лишнего движения.

Какой урок молодежи преподали старейшие актрисы МХАТа! О. Л. Книппер-Чехова в "Воскресении" Л. Толстого и М. П. Лилина, графиня Вронская в "Анне Карениной", — мы ощущали спокойное, уверенное пребывание не на сцене, а во дворце, в ложе театра — в них оживала эпоха.

Сколько же рассыпано драгоценных миниатюр, их можно перечислять без конца: М. Бабанова в сатирической зарисовке Колокольчиковой ("Мой друг" Н. Погодина в Театре Революции), Н. Свободин — Скептик — нечто зловеще каркающее о конце Советской власти, высывающееся как черт из шкатулки ("Кремлевские куранты" Н. Погодина, МХАТ), М. Астангов — Керенский: истеричная марионетка — сложный рисунок! ("Правда" А. Корнейчука в Театре Революции).

Излюбленный режиссерский прием — вводить в действие, для перехода на следующую картину, эпизоды с чисто утилитарной целью — чтобы изящно, игрово сделать "чистые" перемены, что особо модно в наши дни при дефиците квалифицированных и непьющих рабочих сцены. На сцене появляются приказчики ("Дети Ванюшина" С. Найденова в Театре им. Вл. Маяковского), или молодые офицеры (в

66

том же театре в "Завещании Нельсона"). Но когда этот прием переходит еще в "Жертву века" ("Последняя жертва" Островского), то это становится штампом. В премьере МХАТа 2001 года "Кабала святош" М. Булгакова режиссер вывел на сцену группу молодых актеров — гвардейцев, создающих гнетущую атмосферу двора Короля-Солнце. И несмотря на длительные репетиции спектакля, интересную задумку режиссера, исполнители и по мелковатой фактуре, и по недостатку опыта в мимических сценах только разжижали картину, не давая ощущения мрачного присутствия кабалы. Великолепно понимаю трудность: обеспечить фактурными актерами спектакль — задача "архитрудная" (как сказал бы В. И. Ленин).

Ставя "Заговор императрицы" А. Толстого и П. Щеголева, я пришел в беспокойство от количества эпизодов по две-три реплики, произносят которые генерал Алексеев, главнокомандующий армией, министр внутренних дел Протопопов, премьер-министр Штюрмер. Какое значение имеет то, кто их играет? И что в таких ролях можно сделать: сказать вовремя свои две-три реплики и вовремя уйти! Так и не так... Нужно, чтобы зрители поверили в документальность этих исторических персонажей.

В телевизионном спектакле по "Заговору", созданном белорусскими коллегами, режиссура решила провести сцену диалога императора Николая II и императрицы Александры Федоровны в постели. Что ж, муж и жена, хоть и цари, могли и в постели поговорить. Но постановщики решили сделать более документально действующих лиц, и поэтому императрица лежала в постели... с короной на голове. Комментарии, как говорится, излишни.

Еще организационное соображение: ничто так не разрушает спектакль, как вводы в эпизоды. Опять же — что здесь особенного: эпизод в две-три реплики. Если спектакль работает серьезно, если внимание к маленьким ролям заложено в замысле режиссера, в композиционном решении, то при срочном вводе, к которому, чего греха таить, в театрах относятся спустя рукава, исчезают все тонкости, нюансы во взаимоотношениях, находки, столь дорогие и первым исполнителям, и особенно режиссеру. Играется схема, от спектакля остается название, а суть исчезает. Еще раз повторяю: культура театра зависит от ролей второго плана.

67

## "ВСЕСИЛЬНЫЙ БОГ ДЕТАЛЕЙ!"

*Борис Пастернак*

Все приводимые примеры, как и последующие, подчинены определяющей эти заметки мысли: все воспринимается для актера и через актера. Какие интересные характеры мы узнаем через описание их поступков, через детали их поведения.

"Объясните мне что-нибудь и тогда я объясню все", — сказал крупнейший литературовед Юлиан Оксман.

Вс. Мейерхольд считал, что когда поднимается большая тема, то сюжет сводится к одной вещи. Начало "Отелло" он представлял так: на пустой сцене — зеленый ковер и на нем — красный платок.

Лермонтов. "Маскарад" — браслет Нины.

Скриб. "Стакан воды" — стакан воды.

"Без малой правды не найдешь большой", — слова замечательного артиста Олега Борисова.

Деталь пришла в театр, кинематограф — через литературу. Анатолий Франс считал, что проза — накопление деталей, переход из количества в качество.

Оноре Бальзак сказал, что все в искусстве заключается в подробностях, т. е. — в деталях.

"— Арина Прохоровна, нет у вас ножниц, — спросил вдруг Петр Степанович.

— Зачем вам ножницы? — выпучила та на него глаза.

— Забыл ногти обстричь, три дня собираюсь, — промолвил он, безмятежно рассматривая свои длинные и нечистые ногти" (Ф. Достоевский. "Бесы"). И все время встречи заговорщиков он возится с ногтями! Выразительная мизансцена, точно определяющая суть событий и взаимоотношений.

Гением детали можно назвать Чарльза Диккенса. Именно он — наглядный пример режиссерского глаза, умения увидеть в жизни нечто, важное для себя. Стефан Цвейг писал о нем: "Глаз Диккенса был совершенно земной — глаз моряка, охотника, соколиный глаз, замечавший еле заметные особенности человека.

"Но в мелочах, — сказал он однажды, — весь смысл жизни". Его глаз ловил мелкие, но выразительные детали, он видел пятна на платье, слабые и беспомощные жесты смущения, замечал прядь рыжих волос,

68

выбивающуюся из-под черного парика. ...он прибегал к поэтическому стенографированию действительности, заменяя одной характерной подробностью целое описание. По признакам он заставляет понять особенности характера".

Полицейский Баккет привык совещаться со своим толстым указательным пальцем. В трудные минуты своей хлопотливой работы "...Беккет прикладывает его к уху, и палец нашептывает ему нужные сведения, прикладывает к губам, и палец приказывает ему — молчать, трет им о нос, и палец обостряет нюх, грозит им преступнику, и тот, как замороженный, выбалтывает гибельное признание" (Ч. Диккенс. "Холодный дом").

Мистер Домби получает важное письмо: "Он читал его медленно и внимательно... он не позволил проявиться ни одному из своих чувств... когда он прочел его до конца, он медленно согнул и перегнул его несколько раз и аккуратно разорвал письмо на куски. Остановив движение своей руки, автоматически собиравшейся бросить их, он засунул куски в карман, как бы не желая подвергнуть их риску хотя бы случайно вновь соединиться и быть прочитанными" (Ч. Диккенс "Домби и сын").

С. М. Эйзенштейн считал, что кинематограф родился из фразы Диккенса в "Сверчке на печи": "Начал чайник"... — режиссер определял это крупным планом. Приводя многочисленные примеры, режиссер вскрывает лабораторию великого писателя через внимание к детали: "Он ловит самые незаметные, часто внешние проявления душевной жизни и делает по ним ясным весь характер. По признакам он призывает определять вид. Школьного учителя Крикля он наделяет тихим голосом, так что он говорит с трудом. И уже чувствуешь трепет детей перед человеком, у которого от голосового напряжения вздуваются на лбу гневные жилы. У его Урии Гиля всегда холодные и влажные руки, — и образ дышит уже чем-то нерасполагающим, противно-змеиным. Все это мелочи, внешние приметы, но такие, которые действуют на душевную область"<sup>12</sup>.

А. Бартен в романе "Под брезентовым небом" рассказывает о знаменитом в 20-е годы укротителе львов Альфреде Шнейере. Он появлялся на арене в совсем не экзотическом, как полагается для такой опасной профессии, виде: френч и, бриджи нейтрального цвета, тусклые сапоги



и... пенсне. Апогей аттракциона— 100 львов (??) на арене, рычащая масса всех оттенков коричневого цвета, мускулистая, алчущая...

69

Он кормит их мясом, лежащим грудой на столе. Львы дерутся за каждый кусок, рвут когтями кровавое мясо. Наконец, не до конца насытившись, подгоняемые укротителем, удаляются. Шнейер достает белоснежный аккуратно сложенный платок и вытирает им стекла пенсне...

"...Этот щеголь помог встать пьяному, которого опрокинула лошадь, поставил его на ноги и тотчас, сняв осторожным движением пальцев свои желтые перчатки, бросил их в грязь..." (М. Горький. "Клоун").

Героиня романа М. Митчелл "Унесенные ветром" Скарлетт занимается туалетом: "...она пришла в восторг от своего вида — как она хороша, как соблазнительна — что вдруг наклонилась и поцеловала свое отражение в зеркале". Великолепная психологическая мизансцена!

Потрясающие по спокойному трагизму несколько строк без единого имени в новелле И. Бунина "Кавказ". Офицер понял, что его бросила жена, уехавшая на Кавказ. Все наше знакомство с ним заключено в нескольких словах: "Он искал ее в Геленджике, в Гаграх, в Сочи. На другой день, по приезде в Сочи, он купался утром в море, потом брился, надел чистое белье, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице на террасе ресторана, выпил бутылку шампанского, пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару. Возвратись в свой номер, он лег на диван и выстрелил себе в виски из двух револьверов". В нескольких строчках — характер, трагедия, судьба. Великий рассказ!

Иногда драматург демонстрирует виртуозное владение деталью. Посмотрите, как А. Н. Островский выстраивает систему взаимоотношений героев на основе всего лишь одной детали — газеты: "Бесприданница". Первое действие. Городской бульвар перед кофейней. Кнуров и Вожеватов ведут беседу о грядущем браке Ларисы и Карандыше -ва. Вскоре появляются Огудалова, Лариса и ее жених, который у богатых купцов вызывает раздражение, вызываемое ими по-разному. Отношение Кнурова к Карандышеву выписано по мизансцене без нажима, но с исчерпывающей точностью. Кнуров появляется на сцене, "...не обращая внимания на поклоны Гаврилы и Ивана, садится к столу, вынимает из кармана французскую газету и читает". Приходит Вожеватов. Кнуров откладывает газету и разговаривает с вновь пришедшим — это его компания. Когда же появляются остальные действующие лица, у Кнурова в руках спасительная газета, и он "погружается в чтение". Приглашение Карандышева заставляет его оторваться от газеты, его удивление нахальством Карандышева выражено кратко, но достаточно

70

выразительно: "У вас?" Реплика звучит, как пощечина. Далее он обрывает Карандышева: "Уж я сказал, что приеду..." и опять "читает газету" — его щит от назойливых людишек и выражение отношения к окружающему миру.

Тема детали в театре всеобъемлюща, неисчерпаема. Она ждет своего исследователя, я лишь затрагиваю проблему, даю материал для размышлений. Деталь может быть началом решения ряда творческих задач, она помогает двигаться к образной выразительности.

Деталь — вещь, предмет,  
жест, поведение,  
слово, интонация,  
звук, мелодия.

Ключом к работе над деталью являются слова Сергея Эйзенштейна о том, что нужна особая аналитическая воспитанность глаза, чтобы уметь выхватывать деталь! То есть, по К. С. Станиславскому, — внимание.

Смотрите вокруг себя и наблюдайте... Главный источник образных ассоциаций, кладезь тайн и особенностей человеческого поведения — жизнь. Алексей Дмитриевич Попов всегда повторял: "Самое дорогое, что вы можете увидеть, — это мизансцены жизни". Ищите их повсюду, вокруг себя, в книгах, картинах, самое ценное в самой гуще жизни". Огромная художественная эрудиция, психологические открытия, образные находки у великих мастеров режиссуры — из знания культуры, искусства, литературы — из жизни! Даже в истории можно найти потрясающие образные находки:

Париж. Великая французская революция. Палач Легро (его имя сохранилось) отрубил голову убийце Марата, Шарлотте Корде. Он поднял отрубленную голову над плахой и дал ей пощечину...

Наполеон при коронации вырвал императорскую корону из рук Папы Римского, задержавшего на несколько секунд долгожданный символ власти.

Начнем с высокой политики. Сколько же интереснейших драматических, комических — каких угодно — ситуаций можно разглядеть в этих мизансценах жизни!.. Никакой режиссер не придумает



таких неожиданных ракурсов:

После смерти Сталина всеильные Г. Маленков и Л. Берия столкнулись друг с другом при выходе на трибуну мавзолея. Свидетель — К. Симонов рассказывает: "Оказавшись лицом друг к другу, они с трудом разминулись животами в узком пространстве".

71

М. С. Горбачев подписывает указ о своей отставке. Событие мирового значения. Экс-президент сидит за письменным столом, на котором нет никаких бумаг. Только одна — его отказ от поста первого президента СССР. Очень скоро не будет и СССР. Он очень спокоен — внешне. Через крохотную, почти незаметную паузу, как-то дернув рукой, решительно берет авторучку и подписывает... указ? Заявление? Подписал. Посмотрел на бумагу. Отодвинул ее в сторону. Аккуратно переложил на столе еще какую-то бумагу, поправил ручку. Все кончено. Очень простые действия. Сколько же в них драматизма!

Президент России В. В. Путин проводит в июле 2001 года совещание работников сферы образования. Множество проблем, множество ораторов, взаимоисключающие выступления, предложения. Кто-то выступает, кажется, на президента никто в этот момент не смотрит — он закрыл глаза, двумя руками провел по лицу — устал? Обыкновенный жест, за ним — огромная нагрузка, чувство ответственности.

Август 1991 года. "Гекачеписты" проводят свою первую пресс-конференцию. Камера наблюдательного телевизионщика схватывает кадр, который становится сенсацией: руки вице-президента Янаева, суетливо ёрзающие по столу, как будто желая спрятаться, — вороватые руки!

Маргарет Тэтчер — премьер-министр Великобритании, приехала с визитом в Москву. Переходя из одного зала в другой, она оглянулась, отошла в угол и, чуть приподняв юбку, поправила подвязку. От фоторепортеров не спрячешься! За этот кадр за рубежом редакторы иллюстрированных изданий платили огромные деньги!

Возле здания ООН в Нью-Йорке стоит группа солидных мужчин: очевидно, это дипломаты — вершители судеб государств, решили подышать свежим воздухом. Среди них министр иностранных дел СССР Э. Шеварднадзе. Мимо проходит молодая женщина, мы видим только, как она удаляется. Прекрасное жанрово-психологически-убедительное наблюдение: министр, не прекращая беседы, повернулся и следит оценивающим взглядом за "уходящей натурой", как говорят в таких случаях кинохроникеры. Живой человек — жизнь не прекращается!

М. Сулов, единственный из членов Политбюро ЦК КПСС, вернее, единственный человек, занимавший в Москве такой ответственный пост, который носил... галоши... Без комментариев.

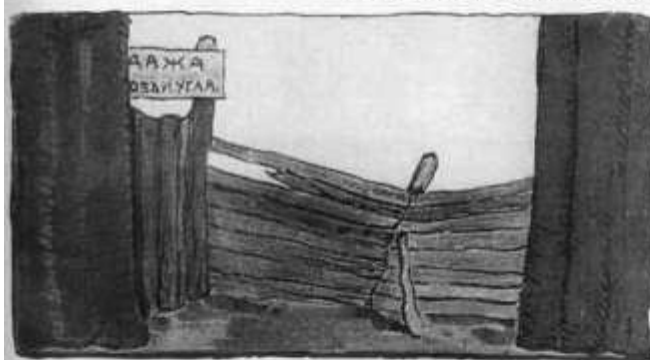
Кажется, я ошибся: меня поправил старый друг-журналист. Оказывается, галоши носил еще Л. Берия. Старая гвардия.

72



Режиссеры с карандашом представляют себе пространство будущего спектакля.

Рисунок К.С. Станиславского к V действию  
«Сестер Жерар» Деннери и Кормона



Эскизы  
А.Д. Попова  
к «Хамелеону»  
Чехова и к  
«Ивану в раю»  
Луначарского



Эпизоды или  
роли?  
Пятнадцать  
минут  
на сцене —  
и шедевр!  
В. Маренкая —  
Бетти Дорланж:  
«Школа  
неплательщиков»  
Л. Вернейля  
и Ж. Бerra  
(Театр-студия  
Ю. Завадского)

Эпизоды, вошедшие  
в историю русского театра.

М. Бабанова — Бой.  
«Рычи, Китай!»  
С. Третьякова (Театр им.  
Мейерхольда)



М. Астангов —  
Гай,  
М. Бабанова —  
Колокольчикова.  
«Мой друг»  
Н. Погодина  
(Театр  
Революции)



Монументальный Досужев — А. Дикий. «Доходное место»  
А.Н. Островского (Малый театр)





Фаина Раневская в роли  
проститутки Зинки  
переиграла саму  
Алису Коонен!

«Патетическая соната»  
Л. Первомайского  
(Камерный театр)



Обаятельнейший Р. Плятт —  
мерзкий сластолюбец  
фон Ранкен.

«Дни нашей жизни»  
Л. Андреева  
(Театр под руководством  
Ю. Завадского)

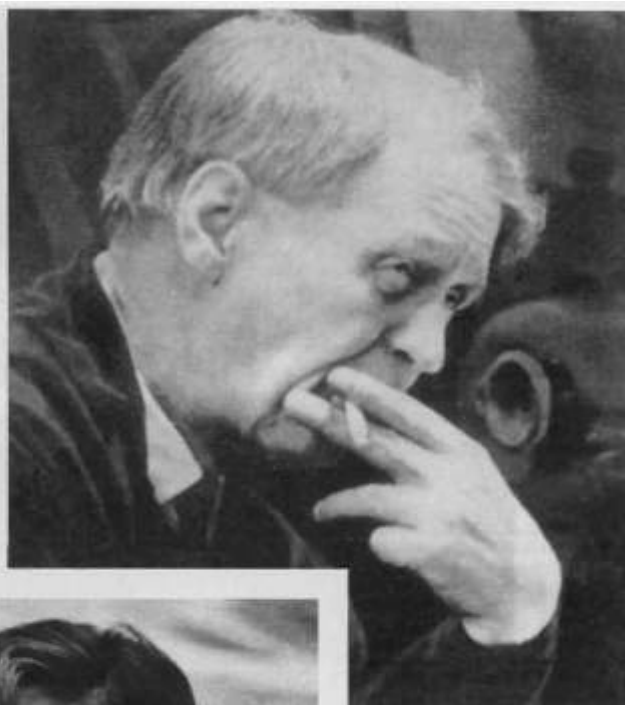


Вот он —  
спасительный  
карандаш!  
Как он помог  
великому  
В. Качалову  
в роли  
«От автора»  
в спектакле  
МХАТа  
«Воскресение»  
по Л.Н. Толстому

Это не руки Хмелева —  
это руки Каренина.  
«Анна Каренина»  
Л.Н. Толстого (МХАТ)



От глаза Ивана Пырьева  
ничего не укроется



Муки  
творчества.  
Галина Волчек  
на репетиции



Редкая фотография, сделанная полицейскими в Португалии: смерть шахматиста Александра Алехина в гостинице, настигшая его перед отъездом в Россию. Рядом с чемоданом — незавершенная шахматная партия. Шахматы — до последней минуты жизни!

Властители киноолимпиа — Софи Лорен и Карло Понти на съемках фильма «Подсолнухи». Они не стесняются никого — свои люди!



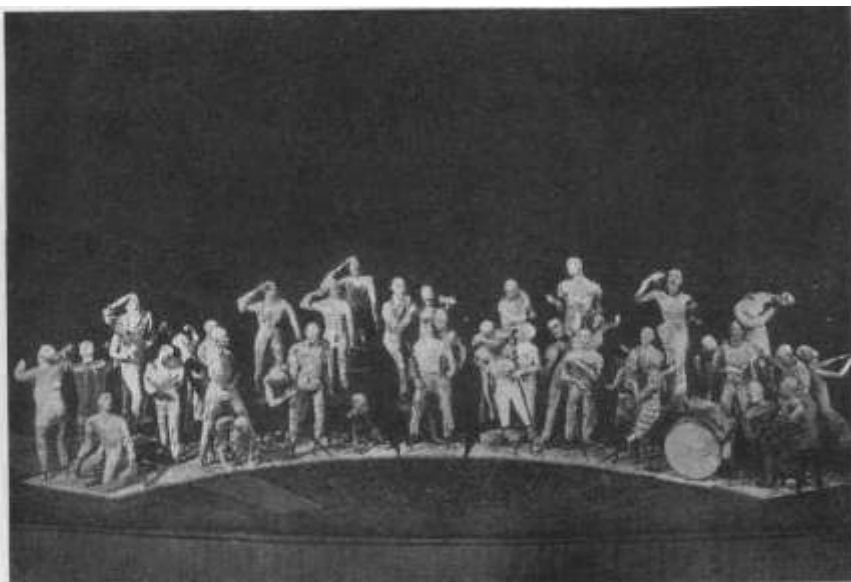


«Ревизор»  
Гоголя.  
Финальная  
мизансцена.  
Рисунки  
неизвестного  
художника,  
ошибочно  
приписывавшиеся  
Н.В. Гоголю

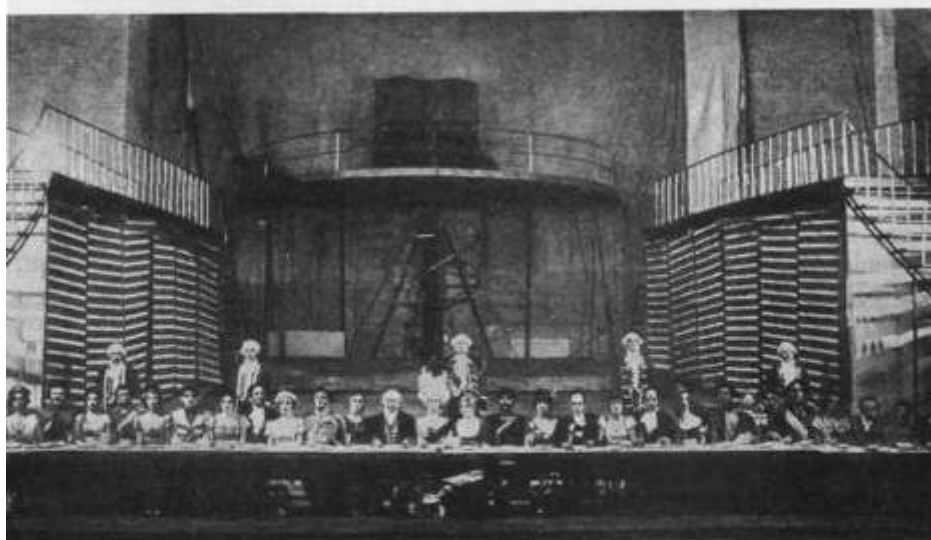


«Ревизор»  
Гоголя.  
Первая  
постановка  
на сцене  
Александринского  
театра.  
Рисунок  
В.В. Самойлова





Финал «Ревизора» Н.В. Гоголя (Театр им. Мейерхольда).  
Раздетые куклы, заменяющие действующих лиц



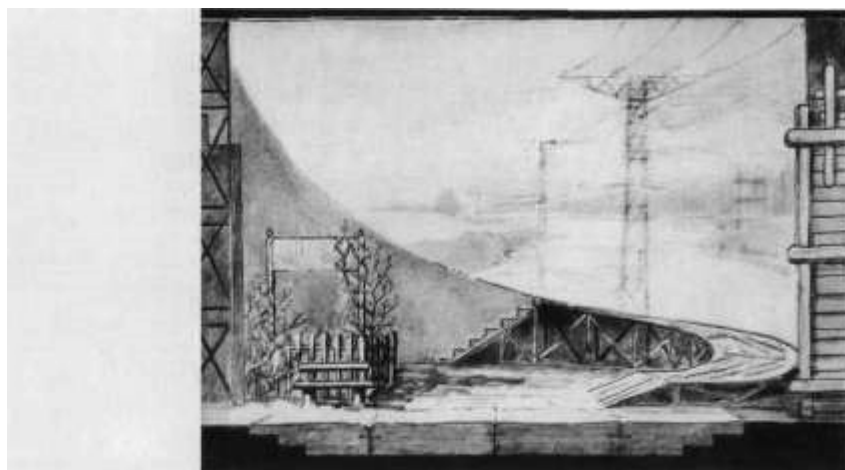
«Горе от ума» А.С. Грибоедова (Театр им. Мейерхольда).  
Сцена бала. Не напоминает ли она некое классическое  
произведение живописи?



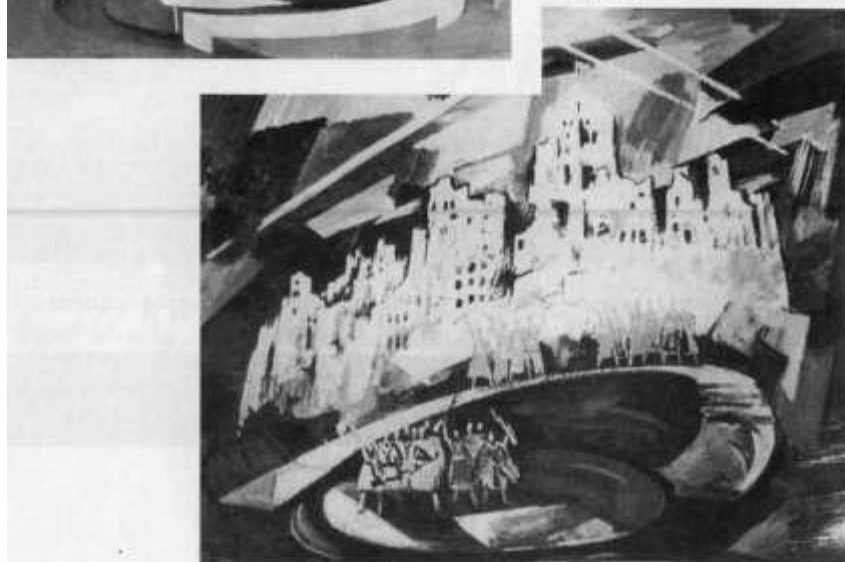


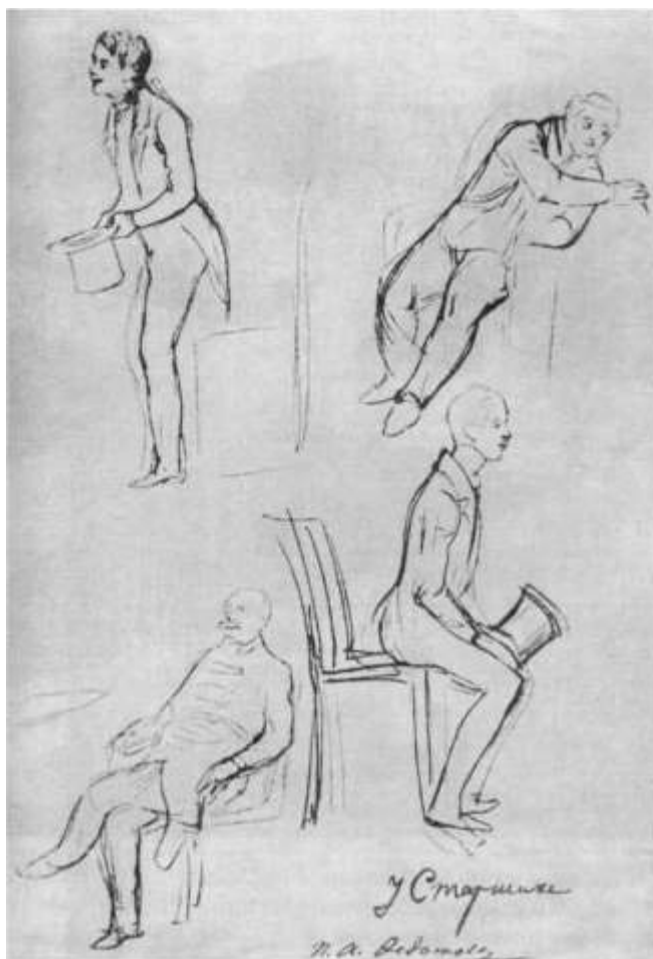
«Ревизор» Н.В. Гоголя в Хельсинки на сцене Национального театра.

Прекрасная находка режиссуры: Земляника и Хлопов боятся потревожить сон Хлестакова — сняли обувь и все действие играли боссяком



Сколько художников и режиссеров спасала «дорога жизни» — путь к «светлому будущему», — по которой уходят или возвращаются герои. Искусство под копирку! Эскизы декораций разных пьес, для разных театров — а образ один и тот же



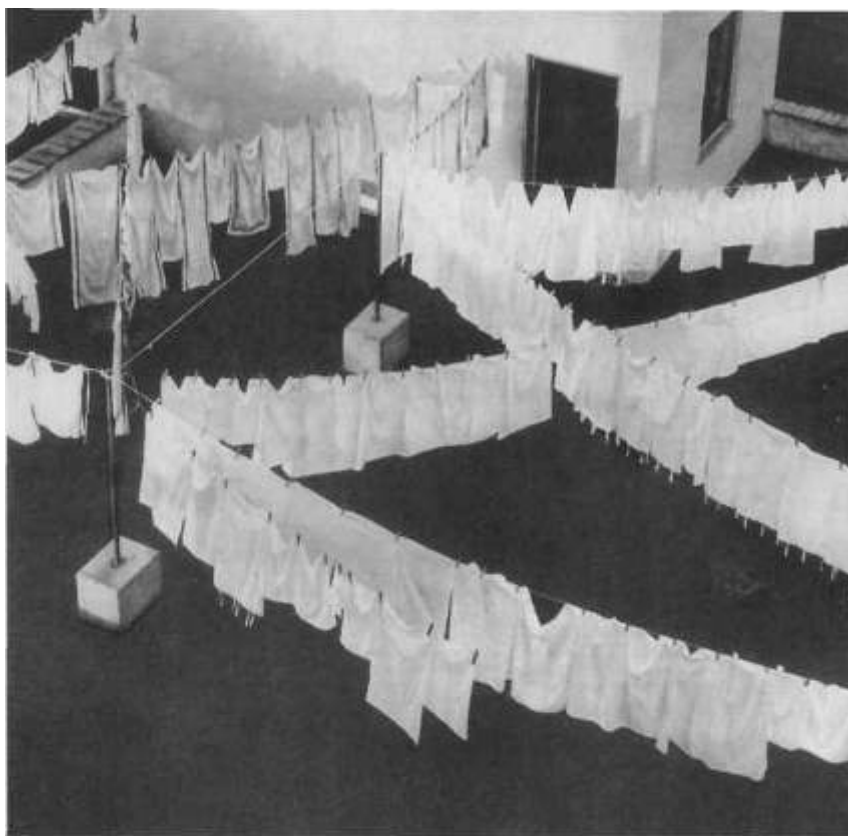


Эскиз  
П. Федотова  
заменяет собой  
длительный  
рассказ о сути  
образа —  
характер ясен  
до конца!

Не так давно  
такие  
«героические  
финалы»  
тиражировались  
по всем  
театрам.

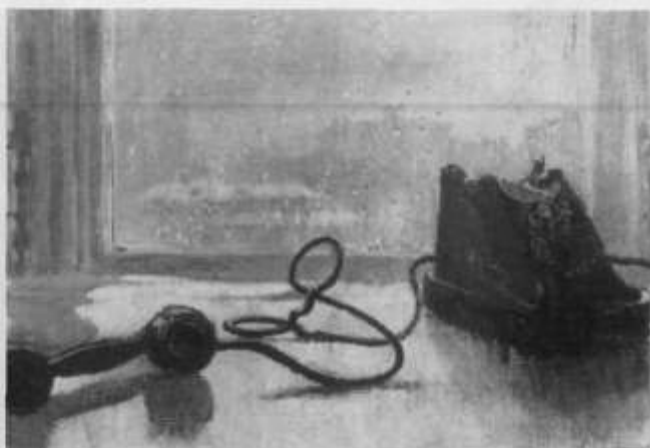
Финал  
«Молодой  
гвардии»  
А. Фадеева  
(Театр им.  
Вл. Маяковского)

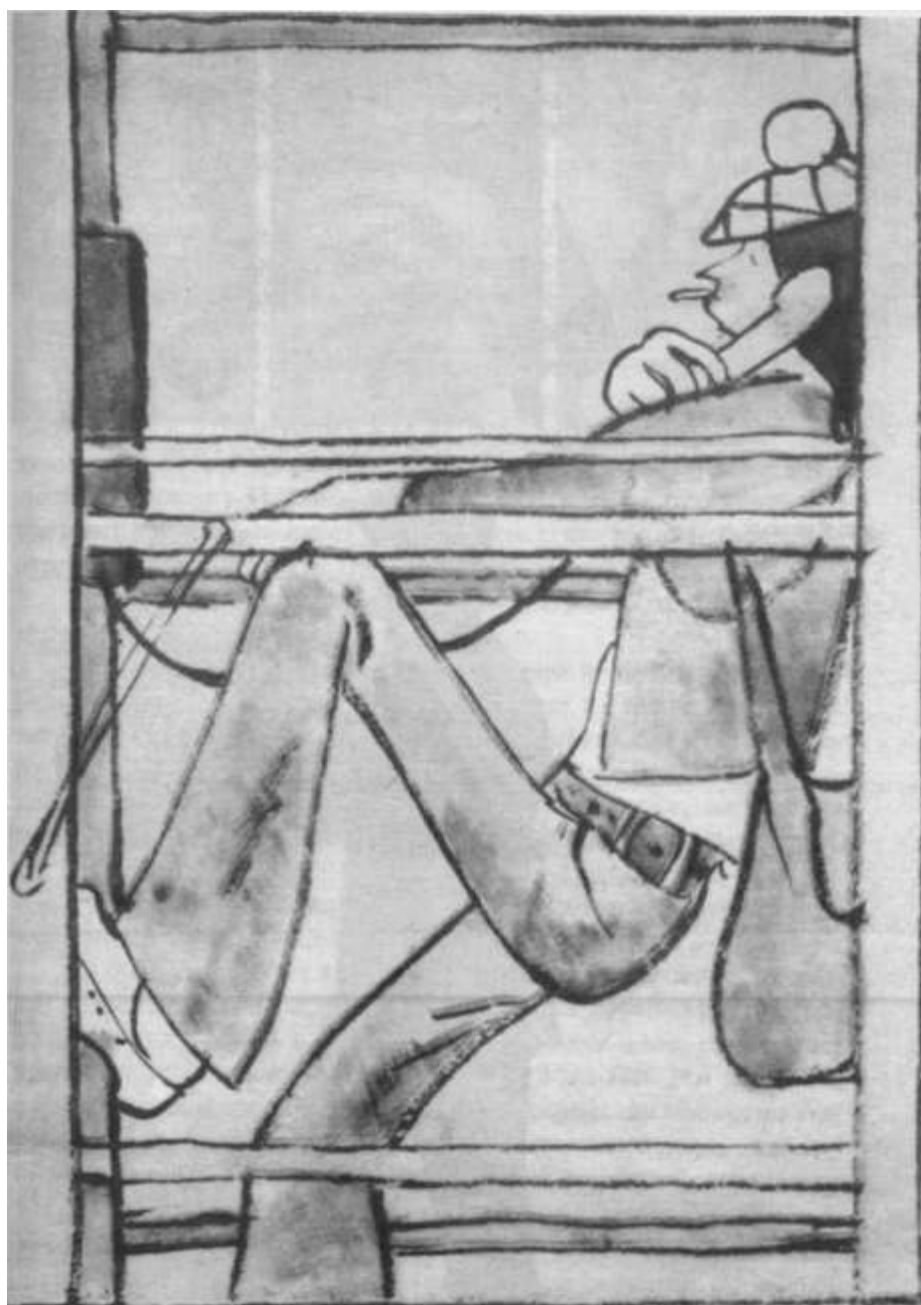




Мизансцены жизни — бесценное сокровище для актера и режиссера. Кажется, обыкновенный двор — но это уже готовое оформление

Одна из любимых картин — «Ожидание» Ю. Пименова. Какую тайну несет в себе телефонная трубка? Чью судьбу она решит?





С кем он разговаривает? О чем?





Л. Берия умудрялся из обыкновенной шляпы сделать невероятный, фантастический головной убор, который напознал на глаза, поля загибались в разные стороны. Поднятый воротник пальто придавал всемогущему министру злобный вид. Характер обязательно вылезет наружу!

Убийственная сила сатиры: на карикатуре В. Серова император Николай II перед строем прикалывает медаль солдату, отличившемуся в кровавые дни январских событий. Для этого акта нужны обе руки, а императору сделать это сложно, так как подмышкой у него зажата теннисная ракетка. Как говорится, одно другому не мешает!

1989 год. Советские войска покидают территорию Афганистана, и Борис Громов, командующий 40-й армией, последним пересекает границу, выпрыгивает из машины и идет по мосту, не опасаясь пули снайпера. Говорит Громов: "Когда мы добрались до того места, где проходит пограничная линия, я почувствовал, что должен обязательно перейти ее, а не переехать. Просто нахлынули чувства".

Представляете мизансцену жизни: по мосту идет один генерал. За армией.

Июнь 2002 года. Матч на первенство мира по футболу: Россия — Бельгия. Напряженнейшая ситуация. Решаются не только спортивные титулы, решаются судьбы людей, связанных с футболом. Гол! — в ворота России. Главный тренер нашей команды Олег Романцев... расхохотался... Настолько

было сильно драматическое напряжение, что оно выразилось в совершенно неожиданной форме. Смех страшнее истерики. Карьера закончена.

При упоминании о подлинных жизненных деталях поклонников условного театра бросает в дрожь: "Как? На сцене бы т?"

"О быте уже говорят как о низменной стороне человеческой жизни, недостойной литературы. Ведь быт — это обыкновенная жизнь, испытание жизнью, где и появляется и проверяется новая, сегодняшняя нравственность. Взаимоотношения людей — тоже быт. Мы находимся в сложной и запутанной структуре быта, на скрещении множества связей, взглядов, дружб, знакомств, неприязни, психологии, идеологий", — так Юрий Трифонов прояснил свой взгляд на отображение быта в литературе, что целиком переносимо и в театральное искусство.

Презрение к быту, уход в "поэтическую условность" — жестокое обкрадывание себя, зрителей, выхолащивание истинной жизненной основы любого произведения. Холодный интеллектуализм, барское

73

пренебрежение к "низкой жизни", "мелким темам" обескровливают художника, оставляют его без фундамента, отдают во власть бездушных штампов. Знание жизни помогает понять образ жизни, мыслей, силу переживаний народа. Не представляю себе участников спектакля "Мой бедный Марат", не прочитавших "Блокадную книгу" А. Адамовича и Д. Гранина, не посмотревших кинохронику тех лет, не встретившихся с участниками тех драматических событий, не ощутивших через все это дыхание и трагедию времени.

О. Кудряшов в своей интересной статье "Предметный мир пьесы и спектакля", вошедшей в сборник "Мастерство режиссера" пишет: "В ходе сценического действия предмет, не теряя своей реальной функции, незаметно приобретает другие, ему изначально не присущие. Он одухотворяется, насыщается иным внутренним содержанием... Он переосмысливается только в связи с действующим, мыслящим и чувствующим актером, вступающим в сложные взаимоотношения с окружающей его средой и партнерами". Предметный мир, продолжает О. Кудряшов, "...делает зримым, воздействующим на зрителя весь второй план и подтекст любой роли, любого масштаба и уровня"<sup>13</sup>.

В наиусловнейшем спектакле предмет — вещь, оформление — жест, звук, инстанция решают достоверность действия. Масштабные, как говорилось раньше, "полотна" (или иронически- "мануфактурные") о грандиозных событиях — Октябрьской революции, гражданской войне, включая победы на трудовых фронтах, превращались в холодные фейерверки бенгальского огня и оставляли зрителей равнодушными. Событие приближается к зрителю, становится частью его мировосприятия через психологическую достоверность и через точность примет быта. Не натуралистическое правдоподобие — ничего не говорящая подробность, а точная деталь, ставшая образом. Вот тогда-то и требуется от режиссера и актера знание жизни, богатство ассоциаций, та наблюдательность, о которой говорил Эйзенштейн.

Вещь — предмет — образ. В спектакле МХАТ "Воскресение" художник В. Дмитриев в деревенской сцене водрузил на плетень валенок. Немировичу-Данченко такая деталь понравилась. Воодушевленный одобрением мастера, художник поместил рядом второй валенок. Режиссер отменил: "Один валенок — образ. Два — обувь".

Символический предмет — связка ключей в спектакле "Правда хорошо, а счастье лучше". Ключи всегда у Мавры — на поясе

74

или в руке. Позванивает, поигрывает... И в финале они: Мавра отделяет от связки самый маленький ключик и отдает его Платону — вот тебе твоя власть. Остальное — моя..." Пластика В. Сошальской во многом строилась от игры с ключами.

Шинель Акакия Акакиевича в гоголевской "Шинели" — равноправное действующее лицо, так же, как череп Йорика в "Гамлете".

Что может быть проще портфеля? А сколько претерпевает изменений: в пьесе Марселя Паньоля "М-сье Топаз" скромный учитель становится важным политическим деятелем. Эволюция его портфеля — от старого, набитого грязным бельем, черствым батоном и тетрадами до элегантного кейса — карьера вещи!

Портфель у комиссара Кошкина в "Любови Яровой" в Малом театре в 20-х годах — нельзя было представить монументального Садовского с портфелем, а в 60-х — В. Коршунов — разночинец, может быть, студент, во всяком случае, стремящийся к знаниям, должен выходить с потертым портфелем; между прочим, свой револьвер держит в портфеле...

Михаил Жванецкий приехал в Москву из Одессы. На эстраду выходил с портфелем и вынимал

из него отдельные листочки. Он достиг славы, не сходит с экрана разных каналов, выходят его книги, он богат и знатен, а портфель, как талисман, — всегда в руках. И те же листочки — творческий метод не меняется.

Актер старшего поколения МТЮЗа Н. Древицкий не расставался с портфелем нигде и никогда. Ну, разве что когда играл господина Бонасье в "Трех мушкетерах". Собрание в театре — Древицкий сидит в первом ряду, и портфель у него на коленях. Весь театр волновало — что же он в нем держит?

Старая кожаная сумка госпожи Машен в романе Э. Золя "Деньги" — кладбище акций и векселей, проходит через весь роман, становясь символом наживы.

Заведующий кафедрой Брызгалов (М. Ульянов) в телеспектакле "Кафедра" по повести И. Грековой всегда носит с собой портфель-дипломат. Он все время приоткрывает его и заглядывает внутрь, роется в его содержимом, как бы ища ответа на все волнующие его вопросы. Когда же кто-нибудь невзначай приближается к Брызгалову, то он сразу же захлопывает свое сокровище, опасаясь, что могут раскрыть заключающуюся в нем тайну. Так и осталось неизвестным, что же было в портфеле спрятано: белье для бани или пачка доносов?

75

Чудесная роза стала предметом раздоров в ажурной грустной комедии И. Тургенева "Где тонко, там и рвется". Она в руках Верочки как эстафетная палочка — Верочка передает ее от одного кандидата в женихи к другому — кто же получит ее в финале?

Нравы итальянской деревни XIV века, грубоватые, но здоровые. Блудливый местный священник обманно путем склонил добродетельную, но корыстную Амброджию к взаимности. Несмотря на раскрывшийся обман, отношения принимают лирическую окраску, и режиссер предложил священнику в знак примирения подарить крестьянке роскошный букет. На одной репетиции актер приготовил сюрприз: его герой преподнес не букет, а скромный полевой цветок, и именно он произвел большее впечатление.

В американском фильме "Афера" мошенники устраивают фальшивую контору. Обставив офис под "солидное учреждение", на письменный стол ставят портрет немолодой женщины с дочкой лет шести — здесь работает семейный человек. Афера закончилась, фото забирают вместе с остальным реквизитом.

В спектакле талантливого режиссера И. Терентьева, популярного в 20-х годах, безвинно погибшего в 30-х, проститутка, ожидая смерти, крестится пуховкою. Остается пудренный крест—след, знак обреченности.

Чебутыкин в "Трех сестрах" (Пражский театр) смотрит на себя в зеркало — и с отвращением пытается стереть свое отражение.

"Берлинер-ансамбль" — театр Б. Брехта. "Трехгрошовая опера". Мэкки-мессер уходит от жены утром и кладет деньги под подушку — привычка покупать любовь!

"Пиквикский клуб" по Ч. Диккенсу во МХАТе. Бессмертный образ Пиквика — мудреца с сердцем ребенка. Как найти "зерно" образа? Режиссер В. Сташцын и актер В. Грибков нашли великолепный выход: для Грибкова сделали специальный высокий стул: Пиквик, сидя на таком стуле, болтал ногами, как пятилетний малыш, — обаятельно и точно!

В "Ревизоре" (Театр им. МГСПС, 20-е годы) Почтмейстер (Н. Радин) дает взятку Хлестакову оригинальным способом: достает письмо, распечатывает его, вынимает деньги и вручает "ревизору из Петербурга". Кто это придумал — актер или режиссер В. Бебутов? Все равно, находка говорит сама за себя.

Интересно решил сцену разговора Лопахина с Раневской и другими обитателями поместья студент ГИТИСа (РАТИ) А. Халилуллин.

76

Лопахина никто всерьез не слушает. Тогда он пишет свой план спасения сада на листках бумаги и вручает их присутствующим. Но они не читают их, а делают из листков бумажных голубей и пускают их по комнате. Выдумка понравилась, все смеются. План Лопахина забыт. Деталь помогла найти образ сцены.

Еще студенческая находка: "Смерть Тарелкина" А. Сухово-Кобылина". Допрос Тарелкина. Варравин пытается связанного Тарелкина жаждой, предлагает стакан воды, но когда Тарелкин хочет выпить, то Варравин выплескивает воду на потолок! Тарелкин ртом ловит капли воды, падающие сверху, извиваясь всем телом.

Навсегда запомнился мне кадр оператора Р. Кармена, снимавшего хронику об обороне Мадрида (30-е годы): фашистские самолеты обстреливают улицу. Женщина закрывается от пуль

зонтиком. Он ее не спас.

Авторы детективов дают нам уроки наблюдательности. "Чужая маска" А. Марининой. Все свидетели утверждают, что видели убийцу, ожидающего жертву в подъезде дома и курящего сигарету. Именно этот факт заставил сыщика усомниться в личности убийцы, интеллигентного человека: "Когда и где приличный во всех отношениях человек научился курить сигареты без фильтра, сжимая их двумя пальцами и автоматически сплевывая после каждой затяжки, потому что крошки табака все время попадают на язык?" С такой детали началось расследование.

Легендарный советский разведчик Абель рассказывал мне интереснейшие случаи из своей совсем нелегкой профессии. Вот забавный пример: одного нашего разведчика разоблачили потому, что, обедая в ресторане в одной из западных стран, он, задумавшись, катал хлебные шарики по скатерти.

Журналист попал в приемник для беспризорных детей и видел, как только что поступивший мальчик обедал. Он брал мясо из тарелки рукой, рвал его на куски, потом надевал кусок на вилку, победно смотрел на окружающих, торжественно подносил ко рту, затем опять снимал с вилки и засовывал в рот.

Известный эстрадный певец шумно провалился на концерте в студенческой аудитории. Он пел популярную "бардовскую" песню геологов и на словах "чай вместо коньяка" делал пальцами комбинацию, обозначавшую в народе стопку водки. Понимающие в этом деле студенты дружно засвистели!

77

Когда я впервые был в лондонском театре, я был поражен тем, как дамы, пришедшие на спектакль, сбрасывают свои "заграничные" шубы, манто, накидки назад, не глядя, не интересуясь, подхватят их одежду или нет. Точнее, они уверены, что кто-нибудь — их спутник или гардеробщик — обязательно выполнит свою святую джентльменскую обязанность и не сочтет это за труд или за необычайное происшествие. Вернувшись в родные пенаты, я уже специально посмотрел, а как этот акт выполняется у нас. К глубокому разочарованию, я всего несколько раз заметил такую убежденность у дамы. В основном, наши трудовые подруги, даже если их спутник или обслуга помогли им освободиться от верхней одежды, внимательно смотрели за тем, сдадут ли любимое одеяние в гардероб, и еще интересовались, взял ли кавалер номерок.

В кафе пожилой мужчина наливает кофе в блюдечко и пьет. Явно не москвич!

Деталь ищется от характера. Когда я вспоминаю моего друга, зав-поста во МТЮЗе и Театре им. Гоголя, я прежде всего вспоминаю его носовой платок: он был весь в узелках — платок Александру Ивановичу Проворнову заменял записную книжку, каждый узелок — дело, которое нужно было сделать. Вынимал из кармана платок, несколько секунд смотрел на него — вспоминал и шел работать. После его смерти его жена говорила, что он, тяжело больной, долго смотрел на узелок — так и не вспомнил, что должен был сделать перед уходом из жизни.

Студенческий этюд — история любви — без людей. Интересная задумка. Первый эпизод: комната, в которой набросаны где попало — на стульях, на полу — предметы женского и мужского туалета, последние "штрихи" — белье. Второй эпизод: пиджак висит на стуле, платье перекинута через спинку дивана, обувь — две пары — поставлена у дверей в другую комнату. Третий: пальто и женская шуба в передней на вешалке. "Вся любовь"...

Какие доходы приносили постановщикам сценических боев дуэли и сражения в исторических костюмных пьесах. Режиссер фильма "Ромео и Джульетта" Дзефирелли одним ударом — в полном смысле этого слова — лишил фехтовальщиков заработка. Последний поединок Ромео и Париса у гробницы Джульетты решен по-шекспировски, а не по-театральному: Ромео, почти потерявший рассудок от горя, поднимает с земли большущий камень и ударяет Париса по голове. Боюсь, что в

78

пересказе ситуация приобретает иронический характер, но на экране она выглядит очень убедительно и темпераментно! От сентимента и красоты ритуальных сражений ничего не осталось.

И еще "чеховская" находка. Молодой режиссер поставил в Сызрани "Вишневый сад" и впервые (по моим, вероятно, не полным сведениям) действительно решил тему телеграмм из Парижа. Деталь, вошедшая в сюжет: первую телеграмму Раневская небрежно, чуть ли не презрительно бросает на землю. Варя ее подбирает и прячет — "от греха подальше". Вторую телеграмму Раневская читает, но не бросает, а отдает той же Варе. Третья телеграмма — Раневская идет навстречу, внимательно читает ее, хочет отдать, но раздумывает и прячет в рукав накидки. Четвертая — хватает ее, не читая, прижимает к сердцу, только после этого читает — она уже не здесь, какой там вишневый сад — она в

Париже! Четко и эмоционально выстроенная тема, через деталь — судьба отношений, жизнь, и не только Раневской.

Певица В. Барсова, выступая в концертах, во время исполнения арий или романсов держала в руках маленькую записную книжку в бархатном переплете. Она держала ее перед собой открытой, хотя почти не заглядывала в нее. Такая же книжка была у выдающегося чтеца Д. Закушняка, сделавшего чтение художественной литературы актом высокого искусства. Самое интересное заключалось в том, что и у Барсовой, и у Закушняка в этих изящных книжках не было записано ни одного слова — все странички были девственно чисты.

Спектакль "Воскресение" по Л. Толстому в Художественном театре прославился тем, что в роли "От автора" выступил один из великих актеров русского театра Василий Иванович Качалов. Он появлялся в зрительном зале и переходил на сцену, вмешиваясь в диалоги, комментируя действие, общался со зрителями, рассказывал о событиях, пытался раскрыть внутреннюю жизнь героев. Его речь звучала иногда как комментарий, иногда — как ироническое замечание, иногда — как гневное обличение. Режиссер спектакля И. Судаков рассказывал нам, студентам, что роль у Качалова долго не шла: у него не было отправной, исходной точки, от которой можно было идти дальше. На одной из репетиций Вл. И. Немирович-Данченко предложил актеру взять в руку карандаш и не расставаться с ним весь спектакль. И роль сразу пошла, карандаш помог, стал опорой.

Что дает актеру толчок к верному самоощущению, к той освобожденности, в которой можно импровизировать на заданную тему? Теат-

79

ральные деятели, любящие джаз и знающие законы джазового исполнения, иногда называют таких актеров джазменами — они, ведя точную мелодию, могут отвлекаться, разрабатывая тему своими отступлениями.

Я принимал участие в начальном периоде репетиций "Ричарда III" с гениальным актером С. Михоэлсом. Для него отправной точкой образа был горб — его единственный верный друг и советчик. В самые напряженные моменты роли Михоэлс вдруг переключался на диалог с горбом — а что он ему посоветует? — и, подкрепленный мнением "умного человека", которому он, безусловно, доверяет, возвращался к прерванной сцене.

Легкомысленный, но добрый французский фильм "Папаша" основан на споре двоих мужчин — кто же является настоящим отцом мальчика. Один из отцов (Ж. Депардьё) поглубже, жестче, он ругает сына, когда тот сломал себе руку. Но вот мальчик надевает ботинок, но одной рукой не может завязать шнурки, и отец, продолжая отчитывать его за плохое поведение, садится на корточки и завязывает ему шнурки. Вот в этой детали проявляется истинное отцовское чувство!

Кинорежиссер "старой школы" Я. Протазанов на съемках всегда держал в руке свежееобструганную палочку. У ассистента, стоящего неподалеку, большая связка таких палочек. Если съемка не удастся, Протазанов не кричит, не требует молниеносного наказания виноватых и изгнания их из павильона, а спокойно — внешне! — ломает палочку. Ассистент тут же подает ему новую.

Дежурный офицер сидит у телефона. Звонок. Офицер спокойно берет трубку, слышит голос генерала. Офицер вскакивает со стула, надевает фуражку, проверяет, правильно ли она сидит на голове, вытягивается "во фронт". Разговор окончен. Офицер снимает фуражку. Служба...

Пьесу для Театра им. Гоголя писали два драматурга — маститый Евг. Габрилович и его соавтор С. Розен. Я делаю замечание, авторы с ним соглашаются. Нужно внести поправки в текст. Розен открывает кейс, вынимает футляр, раскрывает его, достает ручку, вносит поправку, прячет ручку в футляр, закрывает его, кладет футляр в кейс, закрывает кейс. Ставит его на место. Габриловича эта процедура доводила до иступления, хотя отношения между авторами были прекрасными.

Ученики Лобанова — А. Гончаров, Г. Товстоногов и другие студенты, выросшие в мастерах, говорили о его потрясающей наблюда-

80

тельности, умении разглядеть в чем-то на первый взгляд непримечательном совершенно новое, не замеченное никем. Например, Андрей Александрович Гончаров решил образ Липочки ("Свои люди — сочтемся") от замечания Лобанова: когда Липочка танцует, то посуда в шкафу должна звенеть! Отсюда и пошел хозяйский, властный тон, мечта о будущей жизни, как о повиновении ей всего окружающего — живого и неодушевленного.

В лобановской последней работе "На всякого мудреца довольно простоты" в Театре сатиры были находки, ставшие для молодых режиссеров откровением. Ясно, как играть и ставить пламенное



объяснение Глумова и Мамаевой: он рвет страсть в ключья. Г. Менглет — Глумов довел страсть до абсурда — начал грызть зубами подушку на диване. "Мало... неубедительно, нет конкретных действий Глумова, — делает замечание Андрей Михайлович. — Ну-ка, Георгий Павлович, попробуйте переходить к делу: потушите свет в торшере, стоящем рядом с диваном, Мамаевой будет ясно, что последует дальше, — это уже конкретно. А вы, Надежда Ивановна (Н. И. Слонова, исполнительница роли Мамаевой) испугайтесь этого результата — вдруг кто-то войдет, к тому же вы уже прочли несколько строк из его дневника — сразу зажгите свет. Оба сидят, возбужденные этой игрой, тяжело дыша и судорожно соображая, как быть дальше. Повторите игру: он гасит свет, а она зажигает"<sup>14</sup>. На этой игре со светом сцена приобрела и жизненное наполнение, и сатирическое звучание.

Боготворимая москвичами Мария Ивановна Бабанова в финальной сцене "Бесприданницы" тронула сердца зрителей одним жестом, дающим ответ спорам литературоведов о дальнейшей судьбе Ларисы, если бы не было выстрела Карандышева. Когда богатый купец Кнуров делает ей предложение стать его содержанкой и уехать с ним в Париж, Лариса произвольным, почти случайным движением руки закрывает лицо, как от пощечины. Если бы она осталась в живых, то с Кнуровым не уехала.

В английском спектакле "Ричард III", в сцене у гроба, Ричард, добившись победы, целуя руку леди Анне, снимает кольцо с ее пальца зубами.

Немецкая хроника, попавшая в руки советским документалистам, запечатлела выразительные кадры: Гитлер, в последние дни войны бросивший в бой жалкие резервы "Гитлерюгенда", подростков, способных лишь умереть за фюрера, обходит строй своих частей. Он прохо-

81

дат ряды обреченных, среди которых совсем юные, треплет кого-то из них по щеке, щиплет за ухо — особый вид ласки! Я взял этот жест для своего "Ричарда III".

Часто верно найденный жест, проходящий через весь спектакль, раскрывает смысл созданного на сцене образа. Соломон Михайлович Михозлс в "Короле Лире" поднимал руки к короне на голове, как бы подтверждая свою власть над миром. Но он своими руками отдал королевство дочерям. И в сцене столкновения с Реганой он поднимает руки к короне — но ее уже нет. Корона — власть — исчезла. И руки безвольно падают вниз.

Иван Александрович Пырьев — крупнейший режиссер, директор "Мосфильма", организатор Союза кинематографистов СССР, ходил с тяжелой палкой из неведомого дерева, оказывающей непонятное, но осязаемое влияние на окружающих. Она как символ власти хозяина. Иван Александрович волочил ее за собой, потом резким движением выбрасывал далеко перед собой, устанавливал ее твердо на грешной земле и сам подтягивался к ней. Затем опять выходил вперед и опять волочил за собой. Игра? Но впечатляла!

Юрий Александрович Завадский не мог на репетициях или на серьезных совещаниях обойтись без карандашей. Перед ним на столе лежало множество самых разных карандашей — по размеру, цвету, по их расположению можно было узнать настроение мастера; он раскладывал их перед собой в разных композициях, ритмах, иногда сваливал в единую кучу — нервы!

Игорь Владимирович Ильинский поражал зрителей успехами в ролях самого разнообразного плана — от Аркашки в "Лесе" до Акима во "Власти тьмы"; но еще он был уникальным чтецом. Среди его находок в этом жанре для меня особенно дорога микроизансцена в рассказе Карла Ивановича о своей встрече с матерью ("Отрочество" Л. Толстого):

"— Маменька! — я сказал, — я ваш Карл"... Ильинский на секунду закрывает лицо руками, снимает воображаемые очки и не спеша протирает их... И больше ничего. Никакой патетики, сентимента в голосе.

Эдмунд в "Короле Лире" (Ярославский театр им. Волкова) мил, обаятелен, только улыбается странно: при улыбке у него поднимается только верхняя губа — и сразу становится страшно: волчий оскал! В улыбке — детали поведения — актер нашел образ.

82

Еще забавное наблюдение из детектива П. Дашковой: "Как неприятно он ест, каждый кусок подносит близко к глазам, вертит на вилке, потом стремительно отправляет в рот и жует быстро, жадно, кося глазами в стороны, как пес, который стащил чужую кость", — ясно, что это персонаж отрицательный!

Обаятельнейший О. Басилашвили показал, что ему подвластны острые, почти эксцентрические решения. Его актер — авантюрист Джингль из "Пиквикского клуба" Ч. Диккенса абсолютно аристократичен, только вот почему-то, изящно поднося руку ко рту, обкусывает ногти. Не припомню

таких манер у английских аристократов. Впрочем, зубы помогают Джинглю жить: бутылку вина он открывает зубами и выплевывает пробку на пол!

Пример, который известен старшему поколению актеров: Р. Я. Плятт играл эпизодическую роль доктора фон Ранкена в пьесе Л. Андреева "Дни нашей жизни" на гастролях Театра под руководством Ю. Завадского. И вся Москва устремилась смотреть этот неплохой, но достаточно обычный спектакль — только из-за Плятта! Доктор приходит к проститутке, совсем молоденькой Оль-Оль, учтиво целует ей руку, замечает, что ногти у нее не достаточно чистые, вынимает из кармана перочинный ножик, аккуратно раскрывает его, чистит ей грязь из-под ногтей и только после этого целует руку. Перед тем как лечь в постель, он вынимает из кармана пиджака бумажник и перекладывает его в карман брюк: "береженого бог бережет". Немецкая чистоплотность не оставляет его нигде.

Пуховый платок — знак покоя, домашнего уюта. Ц. Л. Мансурова играла сложнейшую роль Инкен ("Перед заходом солнца" Гауптмана, Театр им. Евг. Вахтангова). Актриса искала ощущение, физическое самочувствие хозяйки дома. Вытереть пыль, переставлять мебель? На одной из репетиций Цецилия Львовна накинула на плечи пуховый платок, запахнула его на груди. Актеры и режиссер А. Ремизова зааплодировали — "зерно" хозяйки найдено!

Вот обратный пример с таким же пуховым платком, о нем написал В. Конецкий. Как-то он был на заседании в народном суде, где разбиралось сложное дело. Внимание писателя привлекла судья, которая вела заседание: она удобно сидела за столом, уютно укутавшись в пуховый платок. И так по-женски, по-домашнему, куталась — прохладно было в зале заседаний. Она даже не думала, что демонстрирует полное пренебрежение к судьбам людей, находящихся в зависимости

83

от нее, просто она чувствовала себя хозяйкой. Писатель заканчивает новеллу гневными словами: "И этот ее платок, и то, как она в него уютно куталась, я забыть не могу и не забуду!"

Создатели телефильма "Бандитский Петербург" нашли для характеристики женщины-следователя, которой осталось до ухода на пенсию два месяца, адекватную деталь: она сидела за своим рабочим столом и... вязала что-то очень умилявшее ее, наверное, кофточку для внучки. Как точно показано равнодушие жреца правосудия!

Ох, как трудно "играть любовь": очевидно, дыхание учащается, глаза загораются нездоровым огнем... Иван Александрович Пырьев на "Мосфильме" показал режиссерам, которых пригласил работать на студию, смонтированный ролик... поцелуев из западных фильмов, которые мы в то время (в 50-е годы), конечно, не видели! Оказывается, что подавляющее большинство страстных поцелуев (мы насмотрелись их предостаточно!) производится (технический термин) одинаково по схеме: полуоткрытые влажные рты, взгляды устремлены целенаправленно на эти полуоткрытые губы. Медленное сближение, губы соединяются, глаза закрываются, причем в основном у нее... А вот очаровательная современная сцена у балкона в новой редакции "Ромео и Джульетты": сладостный миг ожидания, вот он, долгожданный первый поцелуй! Она вынимает изо рта жвачку... Страстный поцелуй... Еле-еле оторвались друг от друга. И она кладет жвачку обратно в рот.

Между тем наша российская практика достигла некоторых положительных результатов. Ф. Каверин в спектакле "Под куполом цирка", положившем начало советского мюзикла в Мюзик-холле (был в 30-х годах такой замечательный театр в Москве!), нашел прекрасные детали для показа столь неосязаемой ситуации: Мартынов закуривает сразу две папиросы, и одну из них Мэри берет у него изо рта. Они находят письмо, адресованное ей, разорванным пополам. Каждый держит в руках свою половину текста, и они поют песню-письмо, ища начало или продолжение фразы в руках партнера.

Режиссер обязан все знать о поцелуях. Мой первый московский спектакль "Мирные люди" по пьесе Ирвина Шоу в Московском драматическом театре у Ф. Каверина пришел смотреть Николай Павлович Охлопков. Мне крепко от него досталось за сцену отца и дочери, в которой отец, уговаривая дочь не встречаться с человеком, подозреваемым в рэке, целует ее в щеки, губы. Охлопков возмутился: отец никогда не будет целовать ребенка — а она для него все равно ребен-

84

нок — в губы. Куда угодно — в лоб, нос, плечо, если ребенок маленький — то в попку, пяточку.

Знаменитый юрист А. Кони в мемуарах наблюдал, как целуются высокопоставленные чиновники — прижимаются, нет слегка касаются щекой к щеке, изображая губами звук поцелуя. Из фильмов мы узнали, что члены мафии целуют своего "руководителя" в плечо.

Впрочем, поцелуи в наших правительственно-начальнических кругах, особенно во времена "застоя", приняли массовый характер. Если когда-то посмеивались над актерскими поцелуями, то

теперь целуются все, кому не лень!

Такой же деталью в общении являются рукопожатия. Они рассказывают о людях иногда выразительнее слов. Мы знаем, что рукопожатие родилось из стремления показать, что в руках нет оружия, что подающий руку предлагает дружбу. Рукопожатием начинается знакомство с человеком.

Помню четкий бросок руки маршала Конева — познакомился с ним в поездке Фронтового театра. Я любовался элегантно расслабленной рукой Александра Вертинского. Ю. Завадский подавал руку очень доброжелательно, немного сверху, что создавало впечатление, что он спустился к нам откуда-то из заоблачных высот, и рад, что оказался на земле вместе с вами! Подхалим двумя руками схватит руку "вышестоящего" и начнет ее тискать в сладостном общении с "сильным мира сего". Сильный человек осторожно возьмет вашу руку, еле дотронется до нее, чтобы не раздавить своей ручищей. А сколько радости вы доставите маленькому мальчику, если поморщитесь "от боли" при его старательном пожатии! Небрежно поданные кончики пальцев скажут вам о человеке достаточно. Дама, привыкшая, чтобы ее руку целовали, подает ее как дорогой подарок, осчастливив вас своей рукой, поднимает ее к губам партнера и так бывает удивлена и даже возмущена, если он не воспользуется этой милостью и ограничится обыкновенным рукопожатием.

Рукопожатие становится поединком. Об одном таком говорит Евг. Евтушенко: "Шостакович рассказывал мне, как во время работы над спектаклем "Клоп" он впервые встретился с Маяковским. Маяковский был тогда в плохом, взнервлешном настроении, от этого держался с вызывающей надменностью и протянул юному композитору два пальца. Шостакович, несмотря на весь свой пиетет перед великим поэтом, не растерялся и протянул ему в ответ один палец. Маяковский друже-

85

любно рассмеялся и протянул ему полную пятерню: "Ты далеко пойдешь, Шостакович!"

Острую деталь нашел С.Юрский в "Мольере" М.Булгакова в БДТ: король целует руку архиепископу, признавая власть церковную, и тут же протягивает ему свою руку для поцелуя, утверждая власть светскую!

Роль Хлестакова дает неограниченные возможности для нахождения деталей, раскрывающих этот самый сложный в своей кажущейся простоте образ. И. Ильинский — Хлестаков при получении взятки указывал чиновнику на кресло ногой. Он же, рассказывая о беседе с Пушкиным ("Ну, как, брат Пушкин?"), отвечая за Пушкина, шамкал как девяностолетний старик — в его скудном уме писатель должен был быть развалиной. Другой Хлестаков — Э. Гарин, в черных очках и застегнутом сюртуке, представил Пушкина как некое мистическое явление, Хлестаков в Воронеже командовал Пушкиным, и поэт вытягивался перед ним по стойке "смирно"... В студенческом отрывке был найден забавный современный ход: Хлестаков и Пушкин переговаривались как два диссидента, оглядываясь по сторонам, — не подслушивают ли их.

В Национальном театре в Хельсинки чиновники, чтобы не побеспокоить отдыхающего Хлестакова, сняли ботинки и ходили на цыпочках, держа обувь в руках.

Актер самостоятельно находит деталь и относится к своей идее с особой любовью. Не всегда она бывает удачной, но проснувшийся актив нельзя отвергать — время покажет, где правильное решение. В спектакле "Рок-н-ролл на рассвете" Т. Колесниченко и В. Некрасова актер Л. Кулагин, щедрый на выдумку, играл роль студента, прошедшего войну во Вьетнаме. Желая донести до зрителя прошлое своего персонажа, он почему-то решил вместо пояса надеть тяжелую металлическую цепь и попросил разрешения репетировать с ней. Конечно, я, ехидно посмеиваясь про себя, разрешил. Кулагин добросовестно, дней десять, таскал эту тяжеленную выдумку, после чего пришел просить разрешение снять цепь. Я опять дал разрешение. Тогда он предъявил мне претензию: почему я раньше не освободил его от непосильного груза собственного предложения? Я ответил, что тогда он считал бы, что я его обездолил, лишив такой потрясающей детали. Он согласился.

Главным врагом властителей доходных мест — Вышневого, Юсова, уже прилепившегося к ним Белогубова, все больше входящего

86

в силу, был не Жадов, а газета! В борьбе с ней объединялось все чиновничество. В этом заключался пафос мейерхольдовского спектакля в Театре Революции. Газета впервые появлялась в самом начале, когда Вышневы выходил с ней в руках, потом небрежно отбрасывал ее в сторону. Кульминация сражения с газетой наступала в трактире. Придя в трактир и увидев Жадова, сидящего за столиком и читающего газету, Юсов, патриарх и идеолог лихоимства, всю сцену, все свои реплики адресовал не только своим сослуживцам, а Жадову, газете, которой тот как бы отгораживался от всего ненавистного мира взяточничества. Наконец, Юсов, в состоянии абсолютной эйфории от радости общения с благодарными учениками и торжества своих идей, идет танцевать. Вовлекая в

танец всех находящихся в трактире, он "подтанцовывает" к Жадову, вырывает у него из рук газету, бросает на поднос и торжествующе поджигает ее. Танец, освещаемый горячей газетой — фантазмагория в духе Гойя, — великая сцена режиссера. И все — от детали.

И. В. Ильинский во вновь поставленном спектакле "Доходное место", уже в Малом театре, ввел такую мизансцену: Юсов (актер сам играл эту роль) комкает газету, бросает на пол, топчет ногами, хочет даже пописать на нее, но здесь неудобно, тогда он выливает на нее пиво из бутылки.

Жеребенок берет зерно губами с ладони давшего корм. Так же ребенок берет еду с ладони матери. Трогательно!

Хлеб тоже бывает "кавказской национальности": лаваш. Его не режут ножом, а рвут руками. На европейца, нарезавшего лаваш ножом, смотрят с удивлением.

Деталь пришла из кинематографа: коляска с грудным ребенком мчится по ступенькам бесконечной лестницы. В немом кадре вы ясно слышите крик матери, видя ее открытый рот! ("Броненосец Потемкин"). В кинематографе проще: деталь, необходимая для развития действия, показывается на экране крупным планом — попробуйте ее не заметить! А в театре, чтобы сосредоточить внимание на стакане воды для королевы, необходимо выстраивать мизансцену для всего придворного общества.

Деталь пришла из изобразительного искусства: художник Т. Сала-хов создал портрет Д. Шостаковича. Поражают тонкие, чуткие пальцы, вцепившиеся в скамейку, на которой сидит композитор — как будто он хочет сорваться с места и исчезнуть, убежать от ожидающего его рояля. Трагизм портрета создают глаза, увеличенные стеклами оч-

87

ков, — они устремлены в иной мир, отвергая тот, который существует. И горестный рот с опущенными уголками губ — вглядываясь в композицию, невольно слышишь Симфонию № 7 или "Бабий яр".

Смотрю на картину Юрия Пименова: на подоконнике лежит телефонная трубка. Черный шнур тянется, извиваясь как ядовитая змея, куда-то вниз. Кто-то ждет у другого конца провода, кто-то не берет трубку — не хочет разговаривать? Не знает, как ответить, боится услышать решительные слова приговора, отказа, может быть — любви? От картины веет тревогой. Она так и называется — "Ожидание". Деталь — телефонная трубка дает возможность написать новеллу, повесть, она многозначна.

Слово коллеге, режиссеру Юрию Любимову: "Вообще верно найденная сценическая деталь — сила. Я всегда иду от детали, приема, фактуры. Причем, фактуру люблю "весомую, грубую, зримую". Спектаклю нужны метафоры, нужен образ — вроде занавеса в "Гамлете".

Наиболее простое и легко объяснимое назначение детали — чисто служебное. О репетициях К. С. Станиславского "Горя от ума" во МХАТе рассказывает А. Степанова: "Обувь, — говорил он (К. С.) — решит походку, пластику движения, что в свою очередь определит во многих случаях ритм актера. Лорнеты, трости, футляры, редикули, бутоньерки, карт-де-данс займут руки актеров, а кстати соберут внимание его на этих деталях эпохи".

Замечательная деталь, ставшая образом спектакля "Поминальная молитва" (Оренбургский театр). Семья Тевье покидает родной дом, телегу нагрузили доверху, а сверху положили старые часы-ходики, которые еще идут. Телега уезжает, а часы отбивают время. Их тиканье даже не нужно подкрепление оркестра, тогда получится "театральное" решение, эффектное, но поверхностное. Тиканье — жизнь продолжается!..

Один из своеобразнейших и интереснейших деятелей русского театра князь Сергей Волконский в "Золотом петушке", поставленном на парижских гастролях в 1914 году, обратил особое внимание на деталь — платочек в руках кордебалета, сопровождавшего действие: "Нельзя не указать мимоходом на совсем особенную роль платочка в этой прелестной постановке. Какое разнообразие в символизме платочка? То стоят хороводом мамушки вокруг постели царя, спиной к спящему, и цветными, красными, синими, зелеными платочками отгоняют мух, то с трепетным любопытством провожают в поход воинов и, платочками помахивая, пшют им пожелания победы и счастливого воз-

88

вращения, то при виде убитого царя теми же цветными платочками утирают горячие слезы"<sup>15</sup>.

Деталь может быть трагической. Когда один из выдающихся физиков нашего времени Л. Ландау разбился в автомобиле, коробка с яйцами, стоявшая у заднего стекла, осталась целой: они оказались крепче человека...

Волнующую сердце деталь ввели в фильм "Ветер" режиссеры А. Алов и В. Наумов: девушка-комсомолка перед расстрелом снимает туфли — ее гордость, — которые она берегла, и аккуратно

ставит их сбоку, у стены.

Фронтное наблюдение: разбомбленный магазин. Взрывы и мародеры сделали свое дело добросовестно. И среди руин, обломков — один обнаженный манекен — от старой жизни.

С. Юрский, ставя в Театре им. Моссовета "Правда хорошо, а счастье лучше", так формулировал замысел: "Символ должен стать на сцене реальностью, помогающей актеру. От идеи — к конкретному предмету, к подробной и разработанной игре с ним. А отсюда — снова к обобщению, которое должно возникнуть в голове и сердце зрителя, придя к нему не через прямое поучение, а через подсознание"<sup>16</sup>.

В конце XX века, прихватив и начало XXI, телезрители всех возрастов и сословий увлекались сериалом "Улицы разбитых фонарей". Бесчисленное количество новелл, связанных только одной командой "ментов", подкупали не сложным детективным сюжетом — было ясно, что в отведенные 50-55 минут (в крайнем случае, в две серии) преступники будут разоблачены, — а привлекательностью в узнаваемом быте, в тех подробностях, которые знакомы всем. Поэтому, несмотря на приглаженность героев и безусловную идеализацию "предлагаемых обстоятельств", сериал и его действующие лица стали "народным достоянием".

Режиссеры поражают не выстроенностью кадра, но показывают наблюдательность, удивляющую даже профессиональных кинематографистов. Вся прелесть сериала — в подробностях. В деталях. Например: милиционеры уводят из дома спившихся родителей. Когда их выводят, камера мельком показывает двоих маленьких детей, прижавшихся друг к другу, с трагическими глазами. Невольно вспыхивает *чувство* тревоги — а что будет с ними дальше?

Мальчик из приличной и благополучной семьи увлекается коллекцией оружия. Маленькая трагедия: отец девочки, с которой встречался

89

мальчик, запрещает ему появляться в их доме. Мальчик, воспользовавшись своей коллекцией, убивает отца девочки. Менты быстро вычислили убийцу и ждут его возвращения домой. Наконец, он возвращается, и опять на мгновение мы видим его мать, прижавшуюся в угол дивана. Ее жизнь кончилась...

Задержаны опасные преступники. В квартире, где они прятались, выстрелы, вопли, звуки падающей мебели, разбивающейся посуды. Приходит молодой милиционер, дежуривший у входа. Перед тем, как войти в квартиру, откуда доносится шум, он аккуратно вытирает ноги о коврик, чудом сохранившийся у входа в притон.



## ПРОФЕССИЯ — ЧЕРЕЗ ДЕТАЛЬ

После спектакля "Как стать главным инженером" Л. Лондона ко мне подошла женщина средних лет и с обидой заявила: "Ваша актриса, играющая секретаря дирекции, ничего не поняла в роли!" Я расстроился, хотя эта секретарша не была центром событий, но все же: "А почему вы так решили?" — "А она взяла трубку телефона правой рукой!" — "А как надо?" — робко спросил я. "Только левой рукой, потому что правой приходится записывать имена звонивших или телефонограммы!" Я поблагодарил активную зрительницу, благо для исправления не надо было переставлять сцену, но все же...

Вы не обращали внимание на то, как художники рассказывают о картинах: они рисуют композицию большим пальцем, как бы воспроизводя картину на невидимом полотне...

Летчик описывает рукой все фигуры воздушного пилотажа или технику сражения с самолетом противника.

Кинематографист смотрит на заинтересовавшую его сцену, строя опять же в воздухе кадр из четырех пальцев.

Вы можете узнать по походке балерину, моряка, кадрового военного.

Эксперт по виноделию осторожно открывает пробку у бутылки вина — чтобы не взболтать, затем понюхает пробку, поводит бокалом с вином из стороны в сторону — дает вину "вздохнуть", отпивает небольшой глоток, полощет вином рот и только после этого священнодействия — профессионального подхода к делу — выпивает первый тост.

90

Появление выразительной детали по-новому раскрывает текст. В "Доходном месте" А. Островского вдова Кукушкина расхваливает своих дочерей выгодным женихам, говорит, как она хорошо их воспитала в любви к порядку. В это же время она прячет предметы женского туалета, разбросанные по комнате в самых неожиданных местах.

Для атаманыши шайки разбойников из классической сказки Евг. Шварца "Снежная королева" режиссер Ленинградского Нового ТЮЗа Б. Зон придумал великолепное занятие: она, по совместительству с руководством таким серьезным делом, как промысел разбойников, готовит им и своей дочке обед на кухне и все распоряжения на нападения отдает, не прерывая варить суп. Разве это "бытовщина"?

В уже упомянутой новелле о блудливом деревенском священнике второй жизненный план сцены строится на том, что Амброджия стирает белье. Настоящая мыльная пена, настоящее белье — грубые под-штаники мужа, цветная ночная рубашка героини давали возможность строить "ухаживание" на "помощи" священника предмету своего вожделения. Коронная новелла "Бочка" не могла даже репетироваться без настоящей пивной бочки, которую с невероятным трудом, проклиная режиссуру и Боккаччо, доставали администраторы.

Вспомните повозку, с которой Мамаша Кураж разъезжала по разоренной войной стране! Когда спрашивали у Мейерхольда, зачем в его спектакле "Дама с камелиями" на сцене настоящая антикварная мебель, ведь из зрительного зала невозможно отличить антиквариат от искусной подделки, то мастер отвечал, что это нужно для самочувствия актеров. Он был абсолютно прав!

Вот пример обыгрывания предмета при его отсутствии. Фильм "Частная жизнь" режиссера Ю. Райзмана, крупнейшего мастера психологического кинематографа. Директор завода (М. Ульянов) уходит на пенсию. Он вынимает бумаги из письменного стола, очищает сейф. Из глубины сейфа вынимает какую-то вещь — скульптуру? Бюст? Мы не успеваем ее разглядеть, так как он быстро прячет ее в портфель, нет, все-таки, кажется, узнали: Сталин? Может быть, он. И сразу через эту не очень внятную вещь перед вами возникает биография уже бывшего директора, который, очевидно, начинал свою деятельность при вожде народов, он не выбросил бюст, как это делали многие. Память о прошлом? Надежда на возвращение былых времен, былых героев? Там, где начинает работать мысль зрителя, там начинается искусство!

91

Натуралистическая деталь подчеркивает условность действия. "Взрослая дочь молодого человека" в Театре им. К. С. Станиславского — именно в этом спектакле заявил о себе молодой режиссер, теперь уже признанный мастер А. Васильев. Яичница, которую жарили на сцене во время действия, стала приметой нового качества введения в действие быта. Боюсь терминологии, и поэтому попробую совершенно неожиданный термин, за точность которого не ручаюсь: ОБРАЗНЫЙ



## НАТУРАЛИЗМ.

Абсолютно достоверный показ явления через любую деталь, которая своим подтекстом, многозначностью опознывает действие, он требует и концентрированной подачи этой детали — предмета, жеста, интонации, фактуры и т. д. — всего того, что раньше было признано бытовщиной.

Очень жалею, что не только студенты, но и зрители среднего возраста не видели спектаклей Николая Охлопкова, поставленных им в первой половине 30-х годов в Реалистическом театре. Совсем давно театр считался 4-й Студией Художественного театра под руководством Михаила Михайловича Тарханова, по причине уж очень неинтересной своей деятельности, высокое звание студии МХАТа с него сняли, он стал просто Реалистическим, москвичи называли его "Уж слишком реалистическим театром". После долгих мытарств, смены режиссуры, в 1932 году в театр явился молодой, даже не достигнувший возраста Иисуса Христа, Николай Павлович Охлопков. В его спектаклях получил подтверждение "образный натурализм". "Разбег" — первый удар по театральному целомудрию тех лет: фактически весь театр — сцена и зрительный зал были превращены в казачью станицу с дворами, площадью, кооперативом, берегом реки и т.д. Зрители терялись среди подробностей бытия станицы, живущей насущными проблемами — идти в колхоз или не идти. За обилием персонажей (хотя труппа была маленькой) мы не замечали тех людей, за судьбами которых было бы интересно следить. Охлопков добился правдоподобия, но не добился правды. Зато в следующем спектакле — инсценировке "Матери" М. Горького, поставленной Павлом Владиславовичем Цетнеровичем, многолетним ассистентом Мейерхольда, учителем Охлопкова, удалось показать образ приближающейся революции через детали, соединяющие эмоционально действующих лиц со зрителями. Центральная площадка — постамент для памятника погибшим борцам, соединялась с уголками, где ютилась Мать — Ниловна. Она входила с узелком в руках,

92

садилась на ступеньки, рядом со зрителями, и обращалась к ним: "Подержите узелок, здесь передача для моего Павла". Она рассказывала о сыне, его товарищах. Этот узелок, который однажды лежал и у меня на коленях, сразу делал умозрительных героев близкими нам людьми.

"Аристократы" Николая Погодина покорили даже Бертольда Брехта, посмотревшего эту работу Охлопкова. Спектакль-карнавал, в нем режиссер воспользовался традициями китайского и японского театров с их условностью: нет лошади, на которую должен сесть актер, играющий воина, но он садится на эту несуществующую лошадь, входит и уходит через несуществующую дверь, плывет в несуществующей лодке, и мы верим, что есть лошадь, дверь, лодка. Слуги просцениума — цапни, — нечто среднее между китайским театром и итальянским театром "комедия дель арте", обслуживают актеров: держат с разных сторон скатерть — это кабинет начальника. Несколько человек раскачивают большое черное полотнище — это канал, через который стремятся переплыть бежавшие заключенные. Они появляются в разрезах полотнищ — и мы верим, что они плывут. Актер делает условную деталь настоящей, убедительной!

### БЫТ СОЗДАЕТ РАВНЫЕ УСЛОВИЯ АКТЕРСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ.

Иногда они условны — как в "Аристократах" Охлопкова, "Принцессе Турандот" Вахтангова, инохжа — безусловны, как у Товстоногова в "Мещанах". Обратите внимание, насколько математически просчитан быт в "Мещанах": и дверь скрипит, и в самоваре угольки светятся, но ничего лишнего, что бы не вошло в партитуру спектакля.

Привычная вещь, знакомый предмет может стать самым активным действующим лицом. Так, например, произошло с очками. Как они надоели на сцене! Чуть что — надел очки — и перевоплотился. С ними можно и поиграть. А. Ячнинский, играя старика Хардкестля в "Ночи ошибок", читал письмо и для этого нехитрого дела постепенно надевал пятеро очков. Прodelывал это очень подробно, с расстановкой. Зрители уже не слышали, что он читает, хохот заглушал все слова.

Полковник Штуб — герой романа Юрия Германа "Я отвечаю за все" носил очки, в минуты эмоциональных взрывов он срывал их резким характерным движением. Син задает ему трудный вопрос, на который он был бы рад ответить, но не имеет права, — "бьют ли заключенных в советских тюрьмах?" "Сын и отец стоят друг против друга.

93

Сын задает вопрос. Штуб срывает с себя очки. И таким же резким движением сын также снимает свои очки. Сын и отец. Две правды.

В спектакле "Не сотвори себе кумира", поставленном по пьесе прекрасного старейшего драматурга Алексея Михайловича Файко (Московский театр им. Ермоловой), очки взяли на себя роль сюжета. Крупный ученый (не важно, в какой области науки), Глафира Леонтьевна Днепровская достигла славы, богатства, но несчастна в личной жизни. Несмотря на приближающийся критический

возраст, она полна желаний и надежд. Появляется ее секретарь, некий Гриднев, значительно моложе ее. Глафира не всегда носит очки, хотя зрение иногда подводит. При первой же встрече с Гридневым она снимает очки и прячет их в тумбочку возле дивана — ей кажется, что очки ее старят. Может быть, она права. Больше она их не надевала. Роман развивается бурно. Глафира счастлива, но новая беда: у нее не продвигается последняя научная работа, от которой зависит многое в ее положении. Гриднев предлагает ей выход: злосчастная тема, на которой она споткнулась, была разработана профессором Молокановым, который уже несколько лет, как был отправлен, как тогда говорилось, "в места, не столь отдаленные". И Гриднев предлагает Глафире воспользоваться разработкой Молоканова: ведь он фактически вычеркнут из жизни. Глафира отвечает на все убеждения своего пылкого любовника лишь одной фразой: "Я этого не сделаю". И все. Она расстается с мечтой о личном счастье — не надо сотворять себе кумира.

Как же убедительно сыграть отказ в одной фразе? Гриднев настаивает на своем предложении, ведь он заинтересован в благосостоянии Глафиры не меньше, чем она сама! Никакие логические доводы на нее не действуют! Все равно, разнила в возрасте — разница в понятиях о порядочности. Тогда Гриднев прибегает к древнему, но проверенному веками способу: к сексу... Он осыпает Глафиру поцелуями, они рядом на диване, и вот-вот, кажется, придется закрывать занавес, чтобы целомудренный советский зритель не увидел бы грехопадения советского ученого (ученой). Его объятья все страстнее, можно понять Глафиру, трудно не сдаться под таким яростным напором, она чудом освобождает руку, ощупью находит ящик в тумбочке, вынимает из него очки и умудряется надеть их. Один внимательный, трезвый взгляд на партнера. И очень спокойно, как будто не было поцелуев и объятий, звучит фраза: "Я этого не сделаю." Всегда на этой реплике были аплодисменты —; зрители и особенно зрительницы понимали Глафиру.

94

Приношу извинения, что привожу некоторые примеры из своей практики, но они ближе, и я могу рассказать об их появлении.

Через детали бытового поведения, ставшие сатирическими, раскрывался смысл в "Откровенном разговоре" Л. Зорина (Московский областной театр драмы).

Заместитель директора научно-исследовательского института Кругляков одержим двумя страстями: он хочет стать директором института и хочет разойтись со своей женой Галиной, так как влюблен в молодую аспирантку этого же института. Но как произвести эту многоходовую операцию, не поднимая излишнего шума: ведь развод может отрицательно повлиять на его карьеру! Галина, его жена, сама решает покинуть мужа, цель его поступков она давно поняла. Она собирает чемодан и объявляет мужу о своем решении. Кругляков делает вид, что не понимает ее, он возмущен: "Как ты можешь бросить меня? Ты же знаешь, что семья для меня святыня, ты не имеешь права покидать меня в такие минуты!" Действие сцены было построено на том, что Кругляков произносил эти слова, подавая Галине пальто, затем открывал входную дверь и выносил ее чемодан на лестничную площадку. Заканчивал он свой драматический монолог, произносимый с максимальной искренностью, на том, что закрывал за ней дверь.

Кругляков счастлив, все обошлось "малой кровью", он не виноват в разводе. Берет бутылку коньяку и рюмку — надо отпраздновать удачу хотя бы с самим собой. Но как раз в этот момент в комнату входит секретарь партийного комитета института, решивший навестить Круглякова, жаловавшегося на недомогание. Бутылку прятать поздно, и Кругляков моментально перестраивается: не опуская бутылку, он капают коньяк в рюмку, сосредоточенно отсчитывая пятнадцать капель и, скорбно показав на сердце, с отвращением выпивает лекарственное средство.

Автор, Леонид Генрихович Зорин, наш вариант принял.

Сложное определение образного натурализма для меня получило подтверждение в спектакле А. Ханушкевича, поставившего в Театре Народовы (Варшава) "Преступление и наказание".

Раскольников приходит убивать процентщицу, он останавливается у дверей, далеко от старухи. Она — в противоположном углу. Раскольников с хватающей за душу медленностью очень высоко поднимает топор и также медленно и «тяжело» опускает его в пространство. Старуха "рапидом" — замедленной съемкой, падает. Раскольников воз-

95

вращается домой, моет руки, долго смывает пятна крови с одежды — подробно и достоверно. И кровь "настоящая", и вода. Во всех действиях Раскольников — страшная холодность, решимость, расчет. Все происходит как в документальном кино. Хороший пример соединения условности и бытовых деталей.

Великие К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко расходились в путях разрешения

противоречия между бытом и условностью. Идея постановки "Одиноких" Гауптмана Станиславским заключалась в том, чтобы в одной и той же декорации для всех актов сохранить неизменный уклад жизни и в то же время обозначить ход событий и перемену настроения.

Он поставил в комнате четыре стола: большой обеденный, закуточный, ломберный и дамский письменный. В каждом акте он тщательно менял сервировку и предметы на столах, обозначая этим движение событий. Станиславский знал, какие предметы стоят в верхней и нижней частях буфета, сколько там тарелок и приборов, какие соленья и вина. В список бутафории он вносил предметы, необходимые для игры артистов: соусник с майонезом, который разобьется и прольется, "миска с выходящим паром из нее". Он создавал обстановку в духе немецкого мещанства, когда на "видном месте стоят бюсты великих людей и традиционные пивные кружки". "Немировичу-Данченко такая мизансцена не по душе. В реалистическом приеме Станиславского он увидел все тот же натурализм, который не любил ни на сцене, ни в литературе", — так описывается творческий конфликт создателей Художественного театра в книге О. Радищева "Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений".

В дальнейшем Станиславский отошел от такой "микродраматургии" предметов, о чем можно судить по "Женитьбе Фигаро", "Горячему сердцу". Педагог студии Константина Сергеевича Л. Новицкая рассказывала, что когда он приходил (вернее, к нему приходили) на репетиции "Трех сестер", он отсеивал все предметы на праздничном столе, оставляя лишь те, которые помогали актерам конкретно в определенном месте. Иногда задавал вопрос: "Вы не могли бы отказаться от этого стакана чаю — он отвлекает меня от более важных моментов!"

Предмет, вещь обязана стать равноправным участником действия — вместе с актером. Как сказала актриса Э. Кириллова, "спас" ее, т.е. помог в труднейшей сцене объяснения медицинской сестры Юлии Дмитриевны с доктором Супруговым ("Спутники" В. Пановой) Андрей

96

Михайлович Лобанов. Ее героиня ждет решения их отношений, она спокойна, почти неподвижна, Лобанов предложил взять в руки бинт, лежащий на столе. И руки, ее руки выдают ее состояние: она то скатывает, то раскатывает бинты, в этом бессмысленном движении заключалось все — и трепет надежды, и страх, и волнение...

#### ДЕТАЛИ ОПРЕДЕЛЯЮТ ХАРАКТЕР ОБРАЗА В ПОВЕДЕНИИ—

казалось, мелочь, а входит в жизнь и имеет значение для взаимоотношений. Чемпион мира по гимнастике Михаил Воронин рассказывает о своем тренере Евгении Королькове, о его маленьком психологическом эксперименте: перед выходом спортсмена к снаряду тренер тщательно поправлял у него подтяжки на рейтузах, которые и без того были пригнаны безукоризненно: "легкое прикосновение пальцев к плечам помогало сосредоточиться... потом еще шесть лет Корольков на каждом моем выходе к снаряду делал один и тот же жест".

В старом американском фильме "Летчик-испытатель" механик при каждом вылете своего подопечного прикреплял к фюзеляжу жевательную резинку. Суеверие? Может быть. Но я вспоминаю многих мастеров, которым какая-либо деталь помогала быть спокойными. Четки, например, не просто деталь религиозного характера. Кстати, и у меня десятки лет — со студенческой скамьи! — существует определенный ритуал поведения перед экзаменом или премьерой. Говорят, что подобные приметы помогают лишь в тех случаях, когда работа удачная! Может быть.

Рассказ критика В. Рафаловича: "Во время нашего разговора Маяковский дважды вставал с места, вынимал из кармана маленькую мыльницу и уходил в туалетную комнату. Он отличался необыкновенной чистоплотностью и умывался несколько раз в день. Иногда он делал это демонстративно после того, как кто-нибудь из неприятных ему людей успевал пожать ему руку".

"Спутники" В. Пановой в Театре им. Ермоловой: доктор Супругов кладет в стакан чаю два кусочка сахара, задумался, пауза, и положил третий. Характер!

Гениальный русский шахматист с трагической судьбой Александр Алехин после долгих лет отсутствия возвращается на родину. Его ждет матч с новой звездой — Михаилом Ботвинником. В ночь перед отъездом Алехин умер — не выдержало сердце. Ничто бесследно не проходит. Полицейские южнопортугальского городка Порто сфотографиро-

97

вали умершего шахматиста в номере гостиницы. Предотъездный разгром. На стуле — раскрытый чемодан, рубашки, галстуки. А рядом с чемоданом — шахматная доска с расставленными фигурами: он готовился к последнему сражению, решающему его жизнь. Партия проиграна. Через неоконченную шахматную партию — итог жизни. Через деталь.

За последнее время на студенческих показах и особенно на капустниках появились некие

сатирические зарисовки — когда деталью меняется смысл известного произведения изобразительного искусства. Педагоги были несколько удивлены, когда увидели в начале показа, как пролог, "живую скульптуру" В. Мухиной "Рабочий и колхозница", обошедшую весь мир, с небольшим добавлением — у колхозницы в руке была авоська с батоном колбасы. Этюд по картине В. Серова "Девочка с персиками" был показан с одной небольшой деталью: на столе возле персиков стояла табличка: "300 рублей". Рынок!

Воспоминание композитора Николая Каретникова: дачный поселок кинематографистов, на террасе режиссер Иван Александрович Пырьев сосредоточенно играет в шахматы со сценаристом Константином Исаевым. Пришла актриса, проходит в дом. Пырьев сквозь зубы: "Небось, за новыми ролями приехала, сука..." Он молниеносно вскакивает на крыльцо, становится на четвереньки, скачет к актрисе и, описывая вокруг нее круги, звонко облаивает. Затем, также по-собачьи, скачет обратно к террасе и вновь усаживается за шахматы как ни в чем не бывало".

Захожу к своему другу, недавно расставшемуся с женой, которую он очень любил. Он сидит в пальто, читает газету. Одиночество.

Николай Васильевич Петров удивлялся: почему никто из режиссеров не использует музыкальную — смысловую подсказку А. Чехова в "Вишневом саде", когда на прощальном вечере играет еврейский оркестр? Не мог же Чехов случайно ввести такое звучание в свое самое совершенное творение! Петров рассказал нам, своим ученикам, о мыслях Мейерхольда по этому поводу.

Прежде всего, Всеволод Эмильевич удивился тому, как это он не обратил особого внимания на такой образный ход, поблагодарил Николая Васильевича за его находку и высказал свои предположения. И прежде всего, он отметил ту неповторимую грусть, которая пронзительно звучит в еврейских мелодиях. Может быть, продолжал рассуждать мастер, этим Чехов хотел показать провинциальность атмосферы,

98

падение аристократизма, очевидно, отличавшего усадьбу Раневской от окружающих поместий и обитателей того небольшого городка, неподалеку от которого находился вишневый сад. Наверное, и гости должны быть полетать такому оркестру...

Звуковая деталь — тот таинственный звук лопнувшей струны, вызвавший столько споров.

И еще один эмоциональный звуковой удар — удары топора — так заколачивают гроб. Когда хоронят любимого человека, мне представляется, что самое страшное — удары молотка, заколачивающего гроб — это уже конец...

С. М. Михоэлс поражался: почему-то на сцене, когда включают радио, то всегда передают то, что нужно по сюжету: свадьба — веселая музыка, похороны — траурный этюд и т. д. Г. Товстоногов в "Пяти вечерах" А. Володина погрузил спектакль — всех действующих лиц в, так сказать, "звуковую ванну": как бывает в коммунальных квартирах — сосед уходит и оставляет включенным приемник, гудящий на всю мощь все подряд.

Деталь может быть и звуковой — музыкальной, шумовой. Она может иллюстрировать действие, обозначать время. Замечательный композитор Эдиссон Денисов решил воспоминание о Великой Отечественной войне точно ("Берег" Ю. Бондарева в Театре им. Гоголя): после оркестрового фрагмента, завершающего сцену встречи героев, в звучание оркестра начал вливаться так знакомый всем слушателям баян, наигрывающий популярнейшую в дни войны песню "Синий платочек", примитивную по мелодии, но душевную, напоминающую мирные дни (Денисов был блестящим мастером разработки музыкальных тем). И в зрительном зале возникал шумок узнавания, и замелькали платочки, белые — у женщин, а мужчины смущенно откашливались — проняло.

В спектакле "Я отвечаю за все" по Ю. Герману действие происходит в середине 40-х годов. Заключенную, старую большевичку Аглаю, ведут через тюремный двор. Для небольшого эпизода не имело смысла строить декорацию, и мы решили создать атмосферу через звук — лай собак. На первом же прогоне немедленно сняли свою "находку" — всем находящимся в зале актерам и техническим работникам стало страшно!

Костюм-образ актер задумывает в союзе с режиссером и художником. Лично я отдаю решающее слово режиссеру, ибо слишком много

99

причин не прямого идейного понимания бывает у актеров, особенно у женщин.

В костюме каждая деталь имеет особое значение прежде всего потому, что актер все время на первом плане, зрители рассматривают его наиподробнее образом весь спектакль. Не случайно после выхода фильма или спектакля, ставших популярными, сразу начинаются туалеты "под героев",



прически по фасону той, в которой появилась любимая актриса.

В "Чайке" (Театр Ленком) Нина Заречная вовсе не трагедийная или, на крайний случай, мелодраматическая героиня, а абитуриентка из провинции в школьных ботинках — именно в этом ее обаяние, отсюда надо искать влюбленность в Тригорина, отсюда увлеченность театром и самоотверженная вера в силу искусства.

"Мистерия-Буфф" — первый агитационный спектакль советского театра, получил свое новое рождение в Московском Театре сатиры в постановке В. Плучека. Отталкиваясь от агитплакатов Маяковского в Окнах РОСТА, режиссер искал современное звучание пьесы в ироническом переосмыслении действующих лиц: Анатолий Папанов в роли очень страшного Вельзевула надел валенки, подшитые кожей, — возраст, ноги уже не те, и сразу превратился в уютного дедушку.

Сколько интересных деталей можно найти в головных уборах. Говорят, что поэт Николай Гумилев надевал на себя зимнюю меховую шапку как корону, так нес себя по улице — корона его несла.

Иван Александрович Пырьев — из сибирских крестьян. Естественно, став кинематографическим мэтром, приобрел иной вид, но от прошлого не уйти! Он носил шляпу, надвинув ее на лоб, так, как крестьянин носит в поле картуз, защищаясь от палящего солнца.

В фильме "Осенний блюз" Александр Збруев, великолепный джазовый пианист-импровизатор, не расставался с крохотной кепчонкой, которую не снимал нигде, даже на фестивальном концерте. Это — его имидж.

В саратовском театре бывшая премьерша-героиня учила меня: "Королеву играть легко: высокий воротник, голову не повернешь. Поневоле будешь со всеми разговаривать свысока". Там же я увидел актера из Одессы С. С. Петрова, сыгравшего в комедии "Страшный суд" Шкваркина. Весь фокус его исполнения состоял в том, что в первом акте он был довольно полным мужчиной, а во втором выходил очень похудевшим! Как он мог достигнуть такого перевоплощения? Сергей

100

Сергеевич открыл секрет: "В первом акте я одет в нормальный костюм, свою сорочку, а во втором надеваю все на два-три номера больше. Вот шея и болтается в слишком широком воротничке, как цветок в проруби".

Н. П. Хмелев искал образ человека-автомата в "Анне Карениной". Когда театр был на гастролях в Ленинграде, он пошел в Русский музей, долго стоял перед репинскими портретами, написанными к огромному полотну "Заседание Государственного совета", особенно перед висящим отдельно портретом Победоносцева, и обратил внимание на мундиры сановников. "Такой мог быть и у моего Каренина", — рассказывал Николай Павлович студентам. И он попросил администрацию театра достать ему из музея такой мундир. Это была огромная удача! Прежде всего, ему помогли две детали костюма: высокий жесткий воротник, подпирающий щеки, который не позволял поворачивать голову, только все туловище, что придавало актеру вид механизма, т. е. помогало в ощущении "человека-автомата". И второе: грудь мундира расшита каким-то невероятно жестким и тяжелым золотым шитьем, к тому же высокий чин обязывал носить все ордена, а это немалая тяжесть, мундир тянул все тело вперед и к полу. Костюм помог в создании образа.

Совсем другой пример: в ЦРУ (США) одним из самых результативных киллеров была пожилая женщина. Она носила свое оружие производства — пистолет в хозяйственной сумке, в которой обычно лежали и продукты для многочисленной семьи.

Аргентинское танго, ставшее салонным эстрадным танцем, в Испании, Париже, той же Аргентине — повсюду, где оно исполняется, имеет одну общую характерную деталь: мужчина, будь то полууголовный апаш, искатель приключений, простой пастух (они тоже обожают танго!) обязательно, выходя на исходную позицию, "берет стойку" и легким движением сдвигает шляпу на лоб, поэтому в танце он поднимает подбородок — открывает обзор площадки. С удовольствием вспоминаю уроки танго в студийной молодости, когда известный солист балета Михаил Габович требовал выполнения этого "культового жеста", и, только добившись изящества в движении, переходил к танцу.

В спектакле МТЮЗа "Король Пиф-Паф" В. Коростылева актер Е. Васильев попросил, чтобы к его королевской короне приделали козырек как у кепки. Когда он здоровался, то поднимал за козырек корону, приветствуя подчиненных. Получался такой братишка-король...

101

Известного политика В. В. Жириновского можно отличить от других деятелей и по внешнему виду: у него почти всегда расстегнута верхняя пуговица сорочки и галстук приспущен. Почему? Душно? Презирает условности? Во всяком случае, демократичен и молоджав!

Помните, как Гекельбери Финн, спасаясь от пьяницы-отца, переоделся в женское платье и пришел в дом к фермерше. Он был разоблачен по забавной детали, говорящей о наблюдательности женщины. Она бросила Геку яблоко, и он, чтобы поймать его, сдвинул колени. Женщине было достаточно этого движения, чтобы понять, что перед ней мальчик: девочка поступила бы наоборот — раздвинула ноги, чтобы яблоко упало на подол. Во всех таких тонкостях нужно разбираться, чтобы знать, например, как присаживаться на стул в сюртуке или во фраке (всякое может случиться с молодыми деятелями искусства!).

Художник пишет большую картину, на которой изображает пуск домны на крупнейшем заводе! Внимание общественности приковано к такому знаменательному событию (конечно, речь идет о прошлых днях, но суть проблемы остается). В картине все на месте: мужественные сталевары, мускулистые руки, пламя в печи, но где-то сбоку, среди рабочих, болтается крохотная беленькая собачонка, никак не соответствующая сюжету и моменту. Приемочная комиссия с ужасом взидала на бедное животное и обратилась к художнику с естественным вопросом — к чему она здесь? Он спокойно ответил, что это его любимая собачка и что он всегда запечатлевает ее во всех своих произведениях. Началась длительная перебранка, споры, наконец, скрепя сердце, мастер соглашается замазать нетленный образ песика. И картину принимают без единого замечания.

Не знаю, был ли это или вымысел, но в театре, во всяком случае, взяли этот нехитрый прием на вооружение. И название он получил "белая собачка". Принцип прост до слез: в любое произведение вставляется какая-нибудь деталь, не имеющая никакого отношения к смыслу спектакля, сцены. Со стороны руководства все силы направляются на то, чтобы убрать эту деталь, со стороны творческого коллектива — оставить. Затем коллектив отступает на заранее подготовленные позиции, и спектакль спокойно выходит в свет. Это, как понимаете, принцип негативный, но то, что в оформление включается деталь, по-новому заставляющая посмотреть на сцену, — это бывает чрезвычайно интересно. Особенно талантливо умел находить такие детали Николай Павлович Акимов, художник и режиссер.

102

"Школа злословия" Шеридана во МХАТе. Художник Н. Акимов. Великолепная стильная комната в родовом доме Чарльза. На стене, среди старинных портретов знаменитых предков, — крыса, пригвожденная шпагой к стене. Деталь, меняющая отношение к дому.

Не помню, к сожалению, спектакля в Ленинградском театре комедии. Художник тот же — Николай Павлович. В квартире — обычный ремонт. На втором этаже пусто, хотя здесь тоже начался ремонт. Очевидно, рабочие ушли. На полу стоит ведро с краской, кисти. И одна пустая бутылка водки. Вторая картина: все без изменений, на втором этаже рабочих опять нет. То же ведро с краской, кисти. Две пустые бутылки из-под водки. Как проходит ремонт — становится ясно.

Мне пришлось побывать в квартире одного крупнейшего советского писателя (по начальственному положению в тогдашнем Союзе писателей, а не благодаря своим творческим заслугам). Потрясенный старинной антикварной мебелью в его кабинете, я случайно увидел, даже не на очень укромном месте, на письменном столе металлический инвентарный номер. Мебель-то не его, а по должности передается. Прекрасный кадр для кино, в театре его заметить, очевидно, будет трудно.

Талантливое грузинское трио театральных художников, А. Коча-кидзе, О. Славинский и А. Чиквадзе, оформили спектакль "Пока арба не перевернулась" Иоселиани. Дом крестьянина Агабо они устроили в огромном дубе. Этим художники подчеркивали народный уклад жизни старика. Комната, расположенная внутри дуба и вынесенная на первый план, решена сочетанием старого народного быта и вторгшейся в жизнь современности. Телевизор соседствовал с "чури" — большим глиняным кувшином для вина, фотографии из "Огонька" висели рядом со связками лука и чеснока, электрический чайник стоял на каменном очаге, около которого любил сидеть Агабо. У почтальона, принесшего Агабо письма от детей, вместо газырей вставлены шариковые ручки. Жаль, что художники не учли специфики театра и замесили подробностями, не сосредоточив внимание зрителей на одной-двух деталях. Вспоминаю чудесный спектакль "Негр" в Камерном театре (30-е годы), в котором в центре сцены, в комнате героини, висела огромная маска негра. В ней читалась вся трагедия, заключенная в пьесе, происходящая с героями. Так и осталась в памяти маска — символ беды, которую несет с собой расовая дискриминация.

103

Надо было бы предложить художникам прочесть описание комнаты Лебядкиных в "Бесах" Ф. Достоевского: "Везде было накрошено, насорено: большая, толстая, вся мокрая тряпка лежала в первой комнате посреди дома и тут же, в той же луже, старый истоптанный башмак". И больше



ничего не надо: старый истоптанный башмак — одна деталь все рассказала о жизни Лебядкиных. Вспомните слова Немировича о валенках!

Может показаться, что работа с одной деталью значительно облегчает работу режиссера, всего творческого коллектива. Опасное заблуждение. Наоборот, одна, две детали требуют большего отбора, со всех сторон — важно понять смысл, необходимость этой детали для развития сюжета, действенных ходов, для определения качества самой детали. Небрежный реквизит может сорвать любой замысел, снять успех актера. В "Короле Лире" (Ярославский театр им. Ф. Волкова) реквизиторы выдали воинам Лира огромные секиры с устрашающими лезвиями — сразу повеяло средневековьем! Правда, тут же Гонерилья легко, как тросточку, одной рукой подняла секиру, и зал сразу ответил дружным хохотом. Сцена сорвана.

В "Ричарде III" Шекспира (театр в Сургуте) юные принцы хотят убежать, боясь неминуемой расправы над ними. Бежит принц, его играет мальчик лет десяти, и несет с собой два больших чемодана, явно совершенно пустых, потому что мальчик несет их без труда. Опять смех. Симптоматично, что в детских театрах ребята чрезвычайно внимательны к любым мелочам. Попробуйте набрать на сцене номер телефона с шестью цифрами: свист! Внимание к этим проклятым мелочам! Недопустима ныне выпущенная бутылка водки в пьесе Островского, кейс у Юсова в "Доходном месте" (если, конечно, речь идет не об осовремененном оформлении). Во французской пьесе "Ужин в Санлисе" хозяйка дома вышла с папкой, на которой крупно написано: "Скоросшиватель". Все это должно быть проверено режиссером заранее.

Репутация театра зависит от таких мелочей — как в актерских работах, так и во всей сложной машинерии спектакля.

Думаю, не стоит напоминать о том, что спасательные круги тонущему актеру следует бросать тогда, когда он начинает пускать пузыри. Чтобы скрыть свое неумение, незнание, непонимание роли, сцены, некоторые актеры прибегают к определенным способам.

Прежде всего — курение. Так легко, вкусно затянувшись, оттянуть необходимость действовать. В телесериале "Бандитский Петербург" я

104

начал считать, сколько раз популярный артист закурит. Досчитал до десяти лишь в первой половине первой серии и бросил — пустое занятие! Есть и другие варианты — четки, фотографии, просмотр программ по телевизору.

И еще одна опасность — штамп, который сопровождает нас всегда и повсюду. Хорошо бы составить краткий перечень, инвентаризацию штампов (так и вижу здесь упомянутые выше инвентарные номера), которые крепко присосались к таким современным на вид методам. Кресло на пандусе, табурет, стул, на них деталь — корона — и решение готово. Все ясно. Влияние теории "часть вместо целого" — на заднике — сапоги царя. Гитлера, Сталина. Все ясно. Назвать такие пьесы легко. Действие в кабинете ученого — глобус: кабинет Фауста, комната Кассио, покои Гамлета. Только Чаплин нашел гениальное решение использования глобуса: в фильме "Диктатор" Гитлер играет глобусом в футбол.

Конечно, деталь подбрасывает актеру режиссер (или сам актер ищет помощи), видя пустоту на сцене, неудобство для актера, недостаточную ясность выражения мысли, и сцена начинает загромождаться деталями не столько помогающими, сколько отвлекающими внимание. Как бывает обидно, знаю по своей работе, когда нужно убирать из спектакля яркую находку, бросающую деталь. Отказаться трудно, но необходимо во имя целого — для чего и предназначена деталь. Хороший термин в промышленности: обогатить породу: обогатить — удаляя пустую породу, повысить полезность ископаемого. Обогачительная фабрика отбрасывает лишнее и тем самым обогащает руду. Режиссер, в отказе от излишеств фантазии, наплыва модных приемов, "эстетической конъюнктуры", — работает в

#### САМООГРАНИЧЕНИИ

во имя общей цели. Сокращать готовый спектакль — попытка для авторов. А. Д. Диккий приводил чудесный пример: "У меня не очень дорогие часы, но ходят они прилично. Стоят они 100 рублей (цены того времени!). Мне подарили бриллиант, стоящий 5 тысяч долларов и вставили его в часы. Они, не поняв ценности камня, остановились. Он был лишним!"

Вывод — НАБЛЮДАЙТЕ! ОТБИРАЙТЕ!

105

## КРАСНОРЕЧИВОЕ МОЛЧАНИЕ

Сколько крупных планов бывает в кинофильме? Оказывается, совсем немного — 8-10, не больше. Иначе они могут надоесть, к ним привыкнут, как к рядовому, обычному явлению. Поэтому крупный план, в переводе на театральный язык — пауза, — событие для режиссера, актера и зрителя. Сколько же пауз должно быть в спектакле?

Предлагаю условный рабочий термин:

ПАУЗА — МОНОЛОГ РЕЖИССЕРА,

в ней его авторство или, вернее, — соавторство. Она — образное выражение идеи спектакля. Не надо спорить — чьим оружием является пауза: актера, режиссера или заложена в тексте автором. Снимаю с обсуждения "многозначительную паузу", прикрывающую сценическую пустоту, когда актер "делает вид", что думает или чувствует что-либо. Это, по выражению Л. М. Леонидова, — дырка. Любая пауза, даже когда она на первый взгляд останавливает жизнь на сцене, непрерывность сюжета, — должна быть действенной.

Найдена пауза, дающая эмоциональный толчок, и действие взрывается с новой силой. В паузе заключена огромная сила воздействия, и поэтому с ней необходимо обращаться с осторожностью, если ею злоупотреблять, то она будет производить обратное впечатление. Зато когда среди поступков, мыслей, захлестывающих, как это часто бывает в жизни, всех участвующих в спектакле, наступает тишина, пауза, когда героям пьесы — и зрителям! — необходимо оценить происшедшее, принять какое-либо решение и продолжать жить — действовать! — тогда пауза производит неизгладимое впечатление. К. С. Станиславский называл такие паузы

ГАСТРОЛЬНЫМИ.

Прочитайте его режиссерский план "Отелло" — в нем вы найдете образцы таких пауз.

Великая пауза, которая подчиняет своему эмоциональному воздействию, заставляет всю страну вспомнить трагическое прошлое и молча осмысливать сегодняшний день, — МИНУТА МОЛЧАНИЯ.

В паузе режиссера — комментарий к действию, отношение к героям, композиционное и жанровое решение. Пауза может расширить действие, остановить его развитие или, наоборот, продолжить его. Чаще всего пауза в режиссерской композиции используется в прологе,

106

своеобразной увертюре, и в финале, который может все перевернуть неожиданно для всех и даже для автора.

В старом театре о немногих актерах говорили уважительно: "Он может держать паузу" — его молчание красноречиво, он может наполнить паузу сложной гаммой чувств и мыслей. На паузу нужно заработать творческое право!

Не стыжусь признаться — однажды попал в неловкое положение: посмотрел фильм Ю. Райзмана "Частная жизнь", серьезное размышление о судьбе директора крупного завода, ушедшего на пенсию и впервые в своей многотрудной жизни, не оставляющей ни минуты для того, чтобы остаться наедине с собой, попытавшегося посмотреть на себя со стороны и что-то изменить. На меня произвел большое впечатление монолог директора — М. Ульянова в финале: он получает приглашение прийти к министру, очевидно, за новым назначением. Он лихорадочно собирается на решающую встречу, и в этот момент перед ним проходит вся его "частная жизнь", во время которой он многое передумал, перечувствовал, все свое прошлое и настоящее. Пойдет ли он к министру? Этот самый сложный вопрос решать не только ему, но и зрителям. Очень сильная сцена.

На одной из репетиций зашел творческий разговор о форме современного монолога, и я порекомендовал нашим актерам посмотреть "Частную жизнь". Через несколько дней они подошли ко мне и с недоумением сказали, что никакого монолога в фильме нет. Я стал спорить — великолепно запомнил мизансцену одевания Ульянова, как он замедляет все движения, решая свои проблемы. Актеры стояли на своем — монолога не было! Разговор принял принципиальный характер, я не поленился и пошел смотреть фильм во второй раз, что делаю в исключительных случаях. И, действительно, монолога не было. Зато была грандиозная по актерскому мастерству пауза, назовем ее внутренним монологом: когда актер проговаривал его в ритме процесса одевания, совмещая физические действия — застегивание рукавов сорочки, завязывание галстука — с мыслями, мелькавшими в сознании директора — замечательного актера Михаила Александровича Ульянова. И я увидел тончайшую, филигранную работу режиссера Юлия Яковлевича Райзмана, заставившего нас,

зрителей, думать, сомневаться, искать выхода вместе с героем.

Актер был почти неподвижен: статуарная мизансцена, главное в ней — устремленный взгляд в зеркало — диалог с самим собой, взгляд

107

внутри себя. Итак, пауза — в неподвижности? Ответ дать невозможно и не нужно.

Напомню несколько исторических примеров пауз у выдающихся актеров прошлого, о которых остались воспоминания. В. Н. Давыдов рассказал о М. Г. Савиной в "Ревизоре": "Особенно хороша была сцена, когда Мария Антоновна сидит и молча мечтает о будущем. Это был шедевр, которому потом подражали все исполнительницы дочки Городничего".

Знаменитый трагик, гастролер Павел Орленев, пишет о том, как играл Освальда в "Привидениях" Ибсена: "...Во втором акте мой Освальд, наполняя жуткой тоской большую паузу, напевает сквозь зубы какой-то мой собственный, полный глубокой тоски мотив... Я перед припадком прогрессивного паралича барабаню возбужденно по оконному стеклу, то же повторяю я, барабана по стеклянному абажуру лампы, стоящей на столе"<sup>17</sup>.

В историю русского театра вошла ставшая хрестоматийной пауза Александра Павловича Ленского в роли Бенедикта ("Много шума из ничего" Шекспира). О ней упоминают и Станиславский, и Мейерхольд как о классическом примере "предыгры". Необходимо привести рассказ о Ленском в полном объеме: Бенедикт подслушивает разговор друзей (подстроенный для его розыгрыша) о том, что Беатриче в него влюблена. "Бенедикт стоит и долго смотрит на зрителей в упор с ошеломленно застывшим лицом, вдруг где-то в глубине губ, под усом, вдруг дрогнула какая-то жилка. Теперь смотрите внимательно: глаза Бенедикта, все еще сосредоточенно застывшие, но из-под усов с неумолимой постепенностью начинает выползать торжествующе счастливая улыбка: артист не говорит ни слова, но вы чувствуете всем своим существом, что у Бенедикта со дна души поднимается горячая волна радости, которую ничто не может остановить. Словно по инерции вслед за губами начинают смеяться мускулы щек, улыбка безостановочно разливается по дрожащему лицу, и вдруг это бессознательно разливающееся чувство пронизывается мыслью и, как заключительный аккорд мимической гаммы, яркой радостью вспыхивают доселе застывшие в недоумении глаза. Теперь уже вся фигура Бенедикта один сплошной порыв бурного счастья, и зрительный зал гремит рукоплесканиями, хотя артист не сказал ни слова, теперь начинает свой монолог"<sup>18</sup>.

Ленский часто использовал паузу как выразительную краску, но современники говорили, что на этом пути он испытывал крупные не-

108

приятности: играя Фамусова, те паузы, которые он включил в исполнение, принимались публикой за "запамятование роли", и зрители из партера подсказывали ему дальнейшую фразу. Ленскому стоило много труда набрести на такие ассоциации, которые исключили бы всякие предположения о незнании текста и волнении.

Режиссер паузой раскрывает подтекст сцены. Вот как Алексей Денисович Дикий объясняет сцену Годунова, Патриарха и Шуйского в "Борисе Годунове" А. С. Пушкина: "...скучнейшая, казалось бы, сцена: Патриарх предлагает Борису перевезти в столицу гроб с останками настоящего Димитрия, а Шуйский отводит это предложение на том основании, что "народ и так колеблется безумно" и "незачем смущать людей неожиданно столь важной новизною". Что делает Пушкин? Он разделяет монологи Патриарха и Шуйского ремаркой: "м о л ч а н и е". И все становится ясно: и то, что предложение это провокационное, рассчитанное на окончательную дискредитацию царя-убийцы, и то, что сам Борис затрудняется его отвергнуть, дабы не дать новых улик против себя, и то, что молчание это в какой-то момент становится нестерпимым — и лишь тогда, по-видимому, хитрый дипломат Шуйский приходит на выручку царю. Стоит только раскрыть смысл этого насыщенного молчания — и сцена сразу станет действенной, пронизанной сложными внутренними ходами"<sup>19</sup>.

Режиссер, нашедший действенное сценическое воплощение пушкинской ремарки "Народ безмолвствует", будет при жизни удостоен Нобелевской премии. Пока еще претендентов не было.

Анатолий Эфрос в Центральном детском театре в своем "Годунове" решил пушкинский народ перевести в народ сегодняшний (спектакль был выпущен в 1957 году) и, соответственно, соотнес его со зрительным залом. Боярин Мосальский выходит на просцениум с требованием:

"Мосальский

Народ! Мария Годунова и сын ее Федор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы.

Народ в ужасе молчит.

Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

Народ безмолвствует".

Очевидно, по замыслу режиссера, боярин должен был отступить назад, пораженный молчанием, но юношеская аудитория, не привык -

109

шая к такому прямому общению со сценой, ответила хохотом, свистками, не очень умными выкриками. В этом был просчет — аудитория была выбрана неверно. Финал этого интересного спектакля был сорван.

Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского — настоящая школа режиссерских пауз и мизансцен. Особенно подробно это показано в режиссерском плане "Отелло", так как Константин Сергеевич был вынужден из-за болезни посылать свои разработки режиссеру И. Я. Судакову. Хочу остановиться лишь на одной паузе, имеющей для всей трактовки пьесы решающее значение.

"Когда после подавления восстания на Кипре Яго остается один, он позволяет себе снять маску и просмаковать победу. Следует пауза смеха (разрядка моя. — Б. Г.), сдавленного, задушенного. Огромная пауза смеха, какого-то сатанинского. В нем торжество и радость, и гордость, и презрение". Монолог "О, духи тьмы..." Яго ведет с фонарем, которым освещается только его лицо. В темноте его голос зловеще таинственен... Постепенно все темнеет. Конец — полная темнота, и один только блик — лицо Яго". Боясь, чтобы его не услышали проходящие внизу, спящие под лестницей, Яго уходит за угол колонны 3. Там успокаивается"<sup>20</sup>.

Режиссер ищет паузу в композиции спектакля — в замысле. Но если его задумка не будет опираться на актеров, если исполнители останутся только исполнителями, а не соучастниками, — самая остроумная, неожиданная идея останется умозрительной, холодной.

Очевидно, когда поднимается проблема сценических пауз, то, естественно, в первую очередь вспоминаются

ЧЕХОВСКИЕ ПАУЗЫ, — так назвал главу в книге "50 и 500" Николай Васильевич Петров.

Их часто называли "мхатовские паузы", хотя такое определение относится не только к этому театру, а мхатовец Л. М. Леонидов утверждал, что это не паузы, а "дырки", и к Художественному театру не имеют отношения. Правда, иногда на репетициях он говорил актерам: "Только не паузите зазря, это вам не Художественный театр!"

Загадкой остается сцена из 2-го акта "Вишневого сада", по признанию многих замечательных режиссеров — Д. Стреллера, П. Штайна, П. Брука, не говоря о русской режиссуре, — самой обаятельной, тонкой и глубокой пьесы мирового репертуара. Но вот для чего нужна

110

встреча с Прохожим, ответить могут немногие. Показать щедрость Раневской? Или вздорность, непредсказуемость ее поступков? А для чего нужен "...отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный?" Что это за личность — Прохожий? Пьяница, на это у автора есть прямое указание. Но почему он бродит в совсем неподходящем для прогулок месте? Ни в одной рецензии нет упоминаний об этой сцене. Николай Васильевич Петров считал, что этот эпизод — "ключ к "Вишневому саду..."

Некоторые мастера со спартанской прямоотой вычеркивают ее из спектакля. Николай Васильевич ставил "Вишневый сад" в Харьковском театре русской драмы в 1935 году, в ГИТИСе посвящал многие занятия анализу этой пьесы. Впоследствии он поделился своими мыслями в книге "50 и 500".

Вслушайтесь, как интеллигентно говорит этот таинственный Прохожий... И почему так пугаются его появления все присутствующие. Варя говорит о своем испуге, даже Лопахин сердится. Растерявшаяся — или испугавшаяся — Раневская дает ему золотой, большие деньги по тому времени!

Невольно при виде "бывшего" члена приличного общества возникают ассоциации с... Гаевым... Может быть — это предчувствие, подкрепленное "звуком лопнувшей струны", уходящих владельцев вишневого сада? Именно здесь неназойливое, но точно направленное предупреждение о будущем? И звук будто объединяет всех воедино.

В короткой сцене из одиннадцати реплик Чехов устанавливает четыре паузы. "Интенсивное молчание и очень облегченный текст" — формулирует Петров, прочтите, как он режиссерски строит паузы.

Хорошо известно, как ставить "психологические" пьесы: реплика — и длинная пауза, во время которой актер думает о чем угодно, но только не о событиях, происходящих на сцене. Зрители, знающие пьесу, ждут, когда же будет произнесена выученная еще в школе фраза — речь о классической пьесе. В паузах режиссер запросто выходит из положения: если Чехов — то поют птицы, где-то перекликаются крестьяне, мало ли существует естественных звуков! С современными



пьесами тоже легко — тренькает балалайка или (лучше!) гитара, прошел поезд, включили радио с подобающей для данного момента музыкой или, что более выгодно — контрастирующей настроению.

Спектакль А. Эфроса "Чайка" (Театр Ленком) критик А. Свободин назвал "Чехов без пауз". Спектакль о несчастных людях, с труд-

111

ными драматическими судьбами. Уходит жизнь — у Аркадиной, Медведенко, Дорна, Тригорина — у всех! Нет будущего у Треплева, разбита жизнь Нины. Спектакль с клокающими страстями — не до пауз! И любовь у всех обжигающая, толкающая на безумные поступки, да, это Чехов без пауз, шедший на одном дыхании. И это Чехов!

Крупнейшие европейские режиссеры Гордон Грэг, Макс Рейнгардт, близкие нам Вс. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, Н. Охлопков, В. Плучек в своем творчестве часто обращались к театральному искусству Китая и Японии. Мы уже говорили о ханамити — "цветочной тропе", помосту, идущему через весь зрительный зал к сцене, где в японском театре "Кабуки" разыгрывается основное действие. Однако не меньший интерес наших мастеров вызвало искусство паузы.

Японский искусствовед пишет о "Кабуки": "...сердцевиной японского исполнительского искусства являются так называемые (ма)паузы. Причем эта пауза не временная. Она также не связана с психологией выражения. К этому понятию паузы... подходит то, что в японском искусстве называется коку (унисон, сопереживание), или ёхаку (оставленное незаполненным пространство, белое пятно). Искусство паузы стало со временем настолько отточенным, что фактически превратилось в способ выражения"<sup>21</sup>.

Сценической паузе Мейерхольд искал аналога именно в восточном театре. Пауза — как фиксация психологического состояния — высшая точка — статуарность. "Мандат", спектакль, который Станиславский оценил очень высоко, фактически был построен на такой фиксации, как индивидуальных исполнителей, так и массовых сцен. Особенно это ярко выражается на "цветочной тропе", когда актер меняет подряд несколько поз, давая возможность зрителю оценить эмоциональную наполненность позы, подчеркнутую статуарностью.

Зритель в "Кабуки" не интересуется сюжетом пьесы, репертуар не меняется несколько десятков лет, японцы приходят в театр оценить искусство актеров на давно известном материале. Помню, как на спектакле в Токио в середине действия в ложе встал пожилой японец и обратился к зрителям: "Посмотрите, как он сейчас сыграет горе потери любви!" И действительно, актер вышел на "тропу" и принял позу горя. И я, не понимавший язык и знакомый с содержанием приблизительно, так же, как и японские зрители, оценил волнение актера. Когда актер ушел с "тропы" обратно на сцену, театрал, который

112

представил нам актера, победно посмотрел на зрителей: "Ну, что я говорил?"

Пауза останавливает действие — так кажется на первый взгляд. Нет, она собирает силы героев пьесы для дальнейших действий, актеров — для дальнейшей мобилизованности на выполнение этих действий и, наконец, зрителей — для восприятия этих действий.

Классическая пауза, останавливающая напряженнейшие события, — встреча Штирлица с женой (телефильм "Семнадцать мгновений весны"). Ничего не происходит, Штирлиц сидит за одним столиком, жена — за другим, разведчик, сопровождавший ее на свидание, за стойкой бара. А вы волнуетесь, многие из вас, дорогие зрители, даже прослезились. Но чувствуете, как "зарядились" эмоционально герои фильма? И музыка Таривердиева трогает до глубины души.

Американский фильм "Докки Браско". Старый гангстер рекомендовал в "семью" агента ЦРУ, который разоблачил ряд преступлений. За такой поступок невольный предатель должен расплатиться жизнью. Таков закон, он сам об этом говорит своему злосчастному "протезе". Гангстер (актер Де Ниро) дома. Звонок по телефону. Он спокойно выслушивает сообщение и коротко отвечает: "Иду", — никакого беспокойства, переживаний. Дело есть дело, за все нужно расплачиваться. Говорит жене, что его вызвали, собирается уходить. Подходит к дверям, возвращается в комнату и начинает освобождать карманы: вынимает ключи, мелочь, снимает с шеи крестик, целует его и кладет все в ящик буфета. Приоткрывает его — чтобы обратили внимание, и уходит так же спокойно и деловито. В дверях чуть задерживается, поворачивается, но удержался от сентимента, уходит. В темноте раздается выстрел. Спокойная драма.

Мария Осиповна Кнебель была связана творческой дружбой с выдающимся режиссером, педагогом и теоретиком театра Алексеем Дмитриевичем Поповым. Она рассказала о работе Алексея Дмитриевича над спектаклем "Трудные годы" во МХАТе. Думаю, что ее воспоминания относятся не

только к данному спектаклю, а к методологии режиссера в самом широком понимании творческой деятельности.

"Умение Алексея Дмитриевича сочинять безмолвные проходы, которые раскрывают атмосферу, обостряют действие, было удивительным, он сочинял эти проходы и дома, за экземпляром пьесы. Но ...он обладал обостренным слухом и тс тому, в какой момент сцену, идущую на первом плане, нужно поддержать или перебить, с музыкальной точ-

113

ностью ощущал необходимость нового движения на сцене, и импровизируя, тут же сочинял его".

Далее Мария Осиповна говорит о работе над режиссерскими паузами со студентами в ГИТИСе: "Каждый студент должен был сочинить такую паузу, в которой нет текста, но которая обусловлена происходящим, предшествует тексту или завершает происходящее. Пауза должна быть связана с эмоциональным "зерном" пьесы, с ее поэтическим строем, характерами и внутренними монологами действующих лиц. По мысли Алексея Дмитриевича, эти паузы должны были стать маленькими режиссерскими новеллами, раскрывающими суть происходящего".

"Пауза создает атмосферу: атмосферой, как сильнейшим средством выразительности, Алексей Дмитриевич занимался особо... Попов вспоминал слова Вл. И. Немировича-Данченко: "тишину надо создавать звуками". И Алексей Дмитриевич искал атмосферу сцене в Успенском соборе: ранняя обедня. Звук колокола. Голос дьяка, читающего часослов. Пламя свечи на аналое"<sup>22</sup>.

В 30-х годах Юрий Александрович Завадский выпустил элегантный, но наполненный тонкой иронией спектакль французского драматурга Луи Вернейля "Школа неплательщиков". Мы упоминали об этой работе мастера в связи с ролью Бетти Дорланж в исполнении В. Марецкой. Режиссер ввел в спектакль пластический лейтмотив — танцующую пару, появляющуюся на просцениуме между картинами, своеобразный комментарий к событиям — попытке (безрезультатной!) мужа бороться с изменами жены и на этом фоне решение модной по сей день проблемы — как избежать уплаты налогов. Ни первая, ни вторая проблемы в пьесе разрешения не получили. С каждым появлением пары конфликт обострялся, и танец заканчивался настоящей дракой, с порванным вечерним туалетом и фракком, от которого остался один рукав.

К сожалению, этот эффектный и забавный прием стал расхожим в спектаклях, вовсе не подходящих к такому решению.

Растаскивание по спектаклям — без указания настоящего авторства — постигло интермедию — режиссерскую паузу спектакля "Не было ни гроша, да вдруг алтын" в Студии под руководством Н. Н. Хмелева. Режиссеры Н. Хмелев и Е. Телешева ввели в спектакль трогательный дуэт слепого старика-шарманщика и девочки лет двенадцати, поющей тонким голоском тоскливую песенку о вечных страданиях. Соз-

114

дающая фон народной жизни пара стала кочевать по спектаклям, перевоплощаясь в представителей разных национальностей, переодеваясь в разные костюмы. Даже сам Георгий Александрович не удержался от соблазна и ввел такой дуэт в свой последний спектакль "На дне".

Пауза создает ритм сцены, всего спектакля.

Летом 1935 года в Москве гастролирует грузинский Театр им. Руставели. Спектакли, поставленные Сандро Ахметели, "Ин тиранос" ("Разбойники" Ф. Шиллера) и "Анзор" ошеломили москвичей. "Анзор" являлся грузинским вариантом "Бронепоезда 14-69" Всеволода Иванова, который прошел в Художественном театре с большим успехом. Поэтому к "Анзору" в Москве отнеслись настороженно. Действие перенесено на Кавказ, сибирские партизаны стали горцами, Вершинин стал Анзором, Васька Окорок — Ахмой. Последний акт. Партизаны должны задержать бронепоезд с белогвардейскими частями, направляющимися усмирить большевистское восстание в городе. Сделать это можно, только если кто-нибудь ляжет на рельсы, чтобы машинист остановил бронепоезд. Кто станет таким героем? На подвиг готовы все: Анзор сам решает пожертвовать жизнью, но он нужен отряду. Тогда вспоминают старинный обычай, когда прекрасная девушка сама выбирает партнера для танца. Тот, к кому она подойдет, ляжет на рельсы, он будет достойнейшим. Приглашают Заиру, невесту отважного партизана Ахмы. Анзор говорит ей: "Давай посмеемся в лицо смерти! Мы хотим видеть твой танец перед боем, избири любого из нас!"

Сцену заполняет, захлестывает пляска партизан и девушки, сопровождаемая аккомпанементом зурны на сцене и шумом приближающегося вдали поезда, неотвратимо грозные ритмичные перестуки колес, ставшие музыкальной и эмоциональной основой действия.

Партизаны располагаются в своеобразной пирамиде из полутора десятка саклей, уходящих



вверх, в гору, крыша каждой сакли — как площадка для танца. Пляска разгорается, кажется, что танцуют не только люди, но и сами горы! Над головами развевались бурки, темпераментные гибкие актеры полностью отдаются пляске! В кульминационный момент танца Заира останавливается перед самым дорогим, самым любимым — перед Ахмой. Выбор сделан! Все окаменели... В неожиданную паузу врывается, гремит нарастающий до звона в ушах стук колес бронепоезда. Ахма падает к ногам невесты: она благословила его на подвиг! На обоих спектаклях, которые я видел (руставелевцы играли в Театре им. Евг. Вахтангова), весь зрительный зал вставал в едином порыве.

115

В спектакле Федора Николаевича Каверина "Трус", "опыте трагедии", как определил жанр сам автор, А. Крон, сцена поединка солдата и поручика стала ритмическим центром действия. Солдат (не помню его фамилии, помню лишь актера Ф. Селезнева) ненавидит поручика Золотарева (артист С. Вечеслов), из-за которого чуть было не сорвалось восстание 1905 года и погибли руководители большевистской подпольной организации. Солдат и поручик дерутся ожесточенно, и в драке они переходят в железнодорожную будку. Тишина. Пауза. Один выстрел. У зрителей нервы напряжены до предела. Наконец, открывается дверь из сторожки. Шатаясь, выходит поручик Золотарев. Вскрики в зале. Золотарев стоит неподвижно. Пауза. Золотарев падает на снег. Из дверей появляется солдат. Овация!..

Ожидание — оно создает ритм, а не беготня, задышающиеся голоса и тому подобные признаки нетерпения. Вспоминаю "Город на заре". Веня Альтман (З. Гердт) ждет любимую девушку. Ее видели с другим. Придет или не придет? Веня сидит и раскладывает пасьянс — успокаивает нервы.

Смысл темповой игры — в замедлении, оттягивании. Саратовский премьер Иван Артемович Слонов в таких случаях говорил: "Дай оттяжку на баяне..." — очевидно, не очень литературно, но для актера становилось все ясно! Контрастное сопоставление ритмов дает необходимый результат. Нарочитая замедленность: все ждут важного сообщения, приходит вестник, долго и аккуратно раздевается. Все ждут. А он еще сапоги не снял... Ну же...

Часто актеров и режиссера захлестывает штамп ритма: "Динамьте!" — впервые услышал такой рабочий термин у известного (в узких кругах) режиссера. Классика штампа — Бобчинский и Добчинский. Динамят! А вот Мейерхольд решил эту сцену в волнующих душу и нервы всех окружающих предельно замедленных темпах — каждый из них хочет поразить своими сведениями, не отдаст пальму первенства партнерам, предвкушает реакцию слушателей — и от этого ритм становится напряженнее.

В студенческом спектакле "Укрощение строптивой" в достаточно заигранной сцене Петруччо и Катаринины известный хрестоматийный поцелуй. Но Катарина, вместо установленной пощечины наглецу, вдруг замерла. И не просто замерла, а надолго — не может понять, что с ней произошло, что это за совершенно неизведанное новое ощущение она получила? Вначале зрители поняли паузу как накладку, а затем ситуа-

116

ция становилась все смешнее и смешнее — мы прочитывали подробный внутренний монолог. Может быть, эту сцену вообще надо было играть медленно, без штампов, изображающих сильное возбуждение.

Детектив всегда обрывается на самом интересном месте: сыщика, "мента", следователя ударяют по голове, полная темнота... Конец главы. Дальше — другая часть сюжета, а вы пока поволнуйтесь, — жив он или нет. Ожидание действует более сильно, чем эмоциональный кратковременный удар. Посмотрите на абитуриентов, ожидающих "страшного суда" — решения экзаменационной комиссии. Вспомните, как начинаются драки у ребят во дворе. Главное — словесная разминка: "А ты кто такой", — и отталкивание друг друга ладонями. Даже в классической литературе можете встретить такой пример: поединок Паниковского и Шуры Балаганова.

Все кинолюбители помнят "Великолепную семерку", многие, очевидно, посмотрели и первооснову ковбойского фильма — ленту замечательного японского кинорежиссера Акиро Куросавы "Семь самураев". Перестрелки, трупы валяются штабелями, не продохнешь от порохового дыма. Для сведения любителей киносражений: в обоих вариантах этой кровавой эпопеи, причем фильмы двухсерийные, непосредственно смертоубийственные сражения занимают около 8-10 минут! А в японском и того меньше.

Поучительна и важна для режиссеров небольшая заметка критика С. Коробкова об одном из крупнейших дирижеров современности, главном дирижере Петербургского Мариинского театра Валерии Гергиеве: он "...выступает как дирижер — режиссер, буквально поразил искусством мхатовской паузы, умением длить и распределять ход сценического действия, добиваться иллюзии

течения жизни, течения времени. Чего стоит, например, пауза перед репликой готовящейся отравить свекра Катерины Измайловой, когда тот спрашивает, не осталось ли чего от обеда? Слом в напряженной музыке, в диалоге, в действии, в конфликте. Слом — пауза, и ответ Катерины... в тишине в гер-гиевском оркестре — "Грибки остались..."

Гергиев не злоупотребляет искусством паузы, хотя апеллирует к ней почти в каждом спектакле. Пауза нужна ему не как остановка действия, а как логическое его завершение, как необходимая подробность бытия". Очень поучительный пример.

"Ужин в Санлисе" Жана Абуя принадлежит к серии так называемых "розовых" пьес, т. е. произведений с благополучным разрешением

117

событий. Все прекрасно — будем счастливы. Сюжет пьесы необычен и изощрен: состоятельный и излишне любвеобильный молодой человек Жорж влюбился в порядочную девушку Изабеллу — такого с ним еще не случалось. Как добиться ее расположения? Он придумал достаточно оригинальный способ: ввести ее в "семейный дом", которого у него нет, познакомить с "родителями". Он действует решительно: снимает дом в Санлисе, предместье Парижа, приглашает на роли своих родителей пожилых актеров, заказывает в ресторане "семейный ужин" вместе с обслугой. Чем закончится этот иронически-мелодраматический сюжет — непонятно. Метрдотель и официанты являются как добрые волшебники. Нас ударила одна фраза метрдотеля: "Наш ресторан предоставляет обслуживание до 12 часов ночи". А дальше? Боже мой! Да ведь это сюжет бессмертной Золушки? Ее счастье заканчивается на балу во дворце в 12 часов ночи! Ведь все сложное представление Жоржа напрасно — он должен вернуться к богатой жене, потому что этого требуют его настоящие родители, живущие на ее деньги, и счастье невозможно в этом мире, основанном на зыбком песке лжи. От этого пришло решение — началось все с п а у з ы: в сараеобразный дом приходит, во главе с метрдотелем, команда официантов — специалистов по "имиджу". Они приносят с собой фактически -новый дом и четко, за полторы минуты сценического времени (засекал по хронометру), превращают сарай в благопристойный дом. У автора заканчивается все "розовое" — за столом Жорж, Изабелла, "нанятые" родители — трогательная пара старых актеров. Счастье достигнуто!

И здесь — вторая режиссерская пауза, замыкающая кольцевую композицию.

Часы бьют 12!

Стремительно входят официанты во главе с метрдотелем-дирижером. Они действуют как отлаженный механизм — молниеносно снимают шторы, убирают ковры, мебель, наконец, вместе со скатертью, исчезает посуда и закуски. Сарай приобретает прежний вид. Остался лишь один свободный стул около стола, и метрдотель ловким движением переворачивает его и ставит ножками вверх на пустой стол, за которым сидят герои — нет, не розовой, а черной комедии. Так, двумя режиссерскими паузами, оказалась пересмотрена пьеса. Анри Барсак, поставивший "Ужин" в Париже, сначала ничего не понял, а потом зааплодировал: "Я все понял! Сказка о Золушке!"

118

Наиболее традиционным — и, очевидно, эта традиция никогда не исчезнет! — поводом для режиссерских пауз являются пролог и финал спектакля.

Пролог — увертюра, заявка, в прологе театр уславливается со зрителем о "правилах игры" — мере условности, жанровой направленности. Вл. И. Немирович-Данченко часто повторял полюбившийся ему прием "сценической увертюры". Например, спектакль МХАТа "Гроза" по драме А. Островского начинался так: на фоне волжских просторов медленно и чинно возвращалась из церкви нарядная, строгая толпа. Ее праздничность лишена подлинной радости, ее движение напоминало равнодушную и торжественную церемонию. И чем благопристойней была эта толпа, тем враждебнее она становилась для душевной чистоты Катерины, для ее духовной красоты.

Вступление в спектакль — увертюра — первая режиссерская пауза. Н. Акимов в "Деле" А. Сухово-Кобылина материализовал ремарку автора — сыграл представление действующих лиц. Оно прозвучало сатирически-мощно. Пред нами — иерархическая лестница российского государства. Дирижер из романтически рокового "Маскарада" Лермонтова — Завадского вырастает из стиля спектакля, а такой же дирижер в "Селе Степанчикове" в Омске выглядит наивно подражательно, иллюстрируя не очень верную для Достоевского мысль, что все управляется судьбой.

Серьезная ошибка молодых режиссеров — неожиданно менять уровень условности: начинать спектакль по добропорядочным реалистическим канонам, затем, в середине, переводить на прямое общение со зрителями, что никак не предусмотрено автором и, главное, дезориентирует смотрящих сперва одно представление, затем, без всякого на то основания, переходящее на иной театральный язык.

Еще более важным в финале мне представляется такой момент: дать зрителям понять, что **ЖИЗНЬ ГЕРОЕВ ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОСЛЕ ЗАКРЫТИЯ ЗАНАВЕСА**. Жизнь не кончается! И я, зритель, хочу понять это продолжение.

Ведь романы на свадьбах кончают недаром, Потому что не знают, что делать с героем потом.

— так горько решил Константин Симонов в поэме "Пять страниц". Такой вариант зрителя не устраивает, если театр не ставит в спектакле проблемы полемически.

119

Интересно, как режиссеры решают пролог в такой знакомой пьесе, как "Ревизор". Ну, что там можно придумать нового? Оказывается, можно.

Не буду касаться спектаклей МХАТа, Театра сатиры, даже спектаклей А. Д. Попова в ЦТСА — они не выходят за пределы медленного раскручивания "Я пригласил вас, господа". В Ленинградском театре им. Пушкина режиссеры Л. Вивьен и В. Эренберг сразу взяли высокую ноту. Дом Городничего кишит людьми, снующими по каким-то важным делам с озабоченным видом. Чиновники еще ничего не знают, но их охватила паника. Городничий только что приехал домой: "По своей части я кое-какие распоряжения сделал", — сообщает он. Городничий — Ю. Толубеев предельно активен, он готов к сражению!

Спектакль болгарского Театра сатиры решен архисовременно: вы попали на собранное в срочном порядке заседание парткома, где присутствуют серьезные люди — никакой внешней сатиры, она вся внутри — в преувеличенном серьезе этих солидных, вполне положительных внешне — по костюмам, прическам, портфелям, — знакомых нам руководящих деятелей. Правда, когда вы присматриваетесь к ним поближе, вы видите, что они "сделаны по одному заказу" — отштампованы эпохой, ее стилем.

Выдающийся деятель русского театра начала XX века, режиссер, драматург, историк театра, неистощимый выдумщик, ставивший и массовые праздники в Петрограде, и очаровательные, одновременно злые пародии на современные темы, Николай Николаевич Евреинов немало сил вложил в очень популярный сатирический театр "Кривое зеркало", где был одновременно и автором и постановщиком. Приведу отрывок из одной его пьесы — пародии на постановку "Ревизора": "Режиссерская буффонада в 5-ти построениях". Коснемся лишь одной сцены — самого начала пьесы. Сперва "Чиновник особых поручений при дирекции Театра "Кривое зеркало" показывает сцену, так сказать, в первозданном виде, а затем демонстрирует, как ее поставили бы в Художественном театре ("жизненная постановка в духе Станиславского"), затем "гротескная постановка в манере Макса Рейнгардта", "мистериальная постановка в стиле Гордона Крэга, и, наконец, кинематографическая версия. В первом варианте Чиновник долго рассказывает о том, как театр и режиссер долго искали точное географическое расположение городка, подробнейшую меблировку и приметы быта. Режиссер будущего "Ревизора" "год и шесть месяцев изучает настроение, два

120

года — театр, как жизнь, по ночам работает над паузами. Его диссертация, посвященная Станиславскому, носит название: "Полупауза и пауза настроения". Ее тезис: "квадрат настроения обратно пропорционален расстоянию театра от жизни". После вступительного слова идет сцена: "...Слышно пение петуха, потом мычание коров... Босоногая девка... пронесит через комнату ночной горшок... где-то вдали раздаются веселые звуки пастушечьего рожка... Городничий, заспанный, в одном нижнем белье.... входит, шатаясь, справа и открывает окно, отчего звуки проснувшегося города становятся явственнее..." и т. д. Следует подробный приход действующих лиц со строжайшим соблюдением текста. Например, Ляпкин-Тяпкин приходит с двумя породистыми щенками... В конце сцены Анна Андреевна вместе с дочкой кричат вслед мужу ("...голос, преисполненный тоски"): "Скорее, скорее, скорее, скорее" — это уже настроение.

Постановка в манере Макса Рейнгардта идет в литературной обработке Гуго фон Гофмансталя и с музыкой Гумпердинка: "При поднятии занавеса на сцене Смех, Сатира и Юмор, исполняющие символическую пляску в русском духе, как его понимает Гумпердинк. Затем на крыльце появляется Городничий, у ног которого усаживается Смех, а Сатира и Юмор становятся у рампы...

Городничий. Пусть зовусь я сивый мерин,

Пусть всю ночь мне крысы снятся, Если мой расчет не верен, Ревизора мне ль бояться? Мне ль, кто хитростью бесовской Добыл тайны всех обличей!"...

Мистериальная постановка в стиле Гордона Крэга, в которой "...действие разыгрывается в некоторой точке беспредельного междупланетного пространства". "Сцена представляет собой беспредельное пространство, окруженное сукнами. На заднем плане тянутся ввысь символическая

каланча и две огромные трубы, залитые мертвенным светом. На авансцене, у порталов, Свистунов и Держиморда в виде крылатых ангелов трубят в публику, потом в обратную сторону, затем в кулисы и, наконец, друг в друга. Вдали раздается печальная музыка органа, под которую медленно входит слева Городничий, или, как его толкует Гоголь, "справедливее, сам нечистый дух", за ним Ляпкин-Тяпкин, Земляника и другие в образах "бесчинст-

121

вующих страстей". Некоторые в масках, другие сплошь закутанные в черные плащи... Пауза. Удар колокола" и т. д.

Кинематографический вариант имеет "оригинальное, интригующее название: Тлупышкин в роли Городничего", и идет набор чисто комических трюков<sup>23</sup>.

Для справедливости нужно отметить, что в 30-е годы некоторые режиссеры под влиянием Мейерхольда (как они его понимали) не отставали от выдумок Евреинова. В Нижнем Новгороде (тогда — Горьком) на портале была установлена арка с развешенными плетьюми и кандалами, стояли будки с часовыми, жандармы получали взятки от купцов на глазах у всех. Городничий проезжал по городу, разгоняя всех жителей. В Баку "Горе от ума" шло в осовремененном варианте. На реплику: "Что нового покажет мне Москва?" — крутился круг, на котором Чацкому и зрителям демонстрировались ужасы самодержавия: продажа детей, порка населения, наказание солдата, прогоняемого через строй, шпицрутенами. А встреча Чацкого и Молчалина проходила на огромных весах: "который же из двух" решалось наглядно. Бедному Мейерхольду пришлось выступать с докладом "Мейерхольд против мейерхольдовщины". Ничего нет страшнее, чем оголтелые и неумные последователи таланта.

Финал "Ревизора" имеет свою бурную историю. Грандиозный финал Мейерхольда — манекены вместо чиновников, но стоящие в мизансцене, нарисованной автором — самим Гоголем.

"Ревизор" в Национальном театре в Хельсинки внес свою лепту в решения. В зале, где Городничий в финале собрал всех чиновников с женами, висел огромный, в человеческий рост, портрет императора Николая I. Когда все чиновники застыли в хрестоматийной общей мизансцене, император развел руками и произнес историческую фразу, написанную им на экземпляре пьесы: "Всем попало, а мне больше всех!"

Будучи студентом, мне посчастливилось попасть в Театр им. Евг. Вахтангова на репетиции "Ревизора", которого ставил Борис Евгеньевич Захава, а Городничего должен был играть один из лучших русских актеров Борис Васильевич Щукин. Смерть помешала ему закончить работу. Финал Захавы осуществил точно по рисунку Гоголя: "Общий вид последней картины". Щукин не возражал, только попросил Захаву задержать закрытие занавеса до его знака. Итак, общая картина. Щукин застыл в полной неподвижности, но через несколько

122

секунд он, единственный в группе, оживает, поворачивается спиной ко всем и лицом к зрителям, вынимает из кармана мундира бумажник и начинает пересчитывать купюры. Затем шепнул Захаве: "Занавес". Опять — жизнь продолжается!

Через много лет, в 1983 году, опубликовали сценарий по "Ревизору", написанный Михаилом Афанасьевичем Булгаковым, предназначенный для Киевской киностудии. Булгаков и Щукин пошли по одному пути. Городничий и чиновники бросились к коляскам и направились в гостиницу, где остановился настоящий ревизор. "У двери пятого номера гостиницы, где остановился новый ревизор, появился Городничий, осторожно постучав, скрылся за дверью, и, сразу же из-за двери послышался сильнейший начальственный разнос.

Потом все смолкло. Из номера выскользнул Антон Антонович, облегченно вздохнул, перекрестился и сказал:

— Взял"<sup>24</sup>.

Очень известный и, безусловно, талантливый ленинградский режиссер И. Терентьев придумал финал "Ревизора", одобренный самим Мейерхольдом, и признанный некоторыми компетентными деятелями гениальным. Жандарм объявил о приезде из Петербурга чиновника — настоящего ревизора. Местные чиновники, как и полагается... застыли на месте, и в доме Городничего появляется... тот же Хлестаков, проходит мимо окаменевшей группы. Такой финал вызвал ожесточенные споры. Как жаль, что Игорь Терентьев погиб в кровавые годы и не успел создать больше ничего.

Следуя все более "популярным" законам криминального мира, режиссер, рассказывающий мне о замысле "Ревизора", решил развить находки Щукина и Булгакова с подкупом нового ревизора, устроив в финале на сцене воровской общак: все чиновники раскошеляются и бросают в сумку (а,



может быть, по-новому — в кейс) деньги, кто-то снял с жены ожерелье и серьги — и туда же!

Евгений Симонов кардинально пересмотрел традиции постановки "Горе от ума" в Малом театре. Свой замысел он воплотил в прологе и эпилоге. С открытием занавеса вступает мужской хор, звучащий трагически, настраивая зрителей на события драматического характера. На фоне задника, изображающего пейзаж в манере когда-то известного художника Клевера, установлен помост, на котором стоит группа военных и штатских, молодых людей, объединенных общими интересами, их взоры устремлены вдаль, они готовы к совместной борьбе. Мы

123

понимаем, что это декабристы. Они медленно, но уверенно идут на зрителя. Такова заявка на спектакль.

В финале, после заключительных слов Фамусова, на заднике вновь высвечивается группа декабристов. Евгений Симонов стал "большим роялистом, чем сам король", и присоединил Чацкого к группе бунтовщиков — очевидно, декабристов, которых должны повесить на Сенатской площади. Такая пауза завершала спектакль.

Не будем дискутировать с режиссером, это не наша задача. Трагедия времени, которую он стремился воплотить в новой редакции "Горя от ума", не подкреплялась внутри спектакля. Может быть, у Грибоедова были такие мысли, но написал он другую пьесу. Зритель не поддержал замысел Симонова.

Комедия "Горе от ума", может быть, не так богата ошеломляющими финалами. Некоторой неожиданностью, впрочем, оправданной, был обморок Чацкого в БДТ у Товстоногова.

Очень логичным и убедительным представился мне финал грибоедовской комедии, поставленной где-то в 60-х годах в Праге. После известных слов: "Что станет говорить княгиня..." в вестибюле, где проходила финальная сцена, слуги стали гасить свет, и я начал собираться уходить, но переводчик, сопровождавший меня, остановил: "Подождите, еще не кончено". Я сел на место. В вестибюле стало совсем темно, но вот в глубине коридора появился слабый огонек. В полной тишине кто-то шел со свечей в руке на первый план, где сбоку находилась комната Софьи, уже заявленная ранее. Этот кто-то, читающий пока лишь силуэтом, тихо постучался в дверь. Тишина, никто не отвечает. Еще раз постучал. Нет ответа. Тогда он нажал ручку двери — она открылась, и свет из комнаты раскрыл таинственного незнакомца. Какой же это незнакомец — Молчалин! Он гасит свечу, входит в комнату. Звук запираемой двери. Вот теперь уже все... "Молчалины блаженствуют на свете!" Прекрасно по мысли, решено не назойливо, но точно и жестко.

Кружится в финале "Последней жертвы" А. Островского в Театре им. Гоголя сад, объединяющий все картины, подчинив все городским джунглям, как мы определяли его образ. Здесь прогуливаются по аллеям, рассаживаются на скамейки, рассматривая критически гуляющих, здесь охотятся за добычей и трудно уйти от цепких лап хищников. Здесь все повязаны друг с другом, все знают всё друг о друге. Вот новые пары — Флор Федулыч с Юлией Павловной, Вадим Григорьевич

124

Дульчин с уже бывшей вдовой, а теперь его спутницей Пивокуровой, шулера "ждут Вадима, пора приниматься за работу, а над всеми Наблюдатель", очевидно, сам Островский — здесь его герои, его сюжеты, он все знает наперед. Крутится сад, крутится жизнь...

Мейерхольд еще в 1910 году в Александрийском театре ввел режиссерские паузы в "Дон Жуана" Мольера: "Спектакль начинался с того, что маленькие арапчата в красных расшитых камзолах выбегали на сцену и зажигали свечи, звонили в колокольчики, созывая публику. Потом торжественно проходили в свои будочки суфлеры в париках, держа под мышкой тяжелые фолианты. Арапчата выполняли на сцене множество разных важных дел — следили за курильницами, поправляли парики и костюмы актерам, приносили и уносили шпаги, шляпы, объявляли о перерыве, меняли декорации — гобелены Головина, изображавшие улочки старинного городка, комнату Дон Жуана, лес и т. д."<sup>25</sup>.

Через спектакли Мейерхольда, "Принцессу Турандот" Вахтангова, "Аристократов" Охлопкова, через изучение традиций восточного театра по сей день, в разных вариантах, современный театр обогащает свой арсенал выразительных средств. Проходившая в Москве в 2001 году Международная театральная олимпиада наглядно это продемонстрировала.

Следует отметить самое важное: рядовой зритель оказывается более чутким к восприятию нового — или старого, если говорить о традиции. В "Декамероне" одна из новелл проходит ночью на кладбище. Здесь сталкиваются две группы бандитов — охотников за драгоценностями, находящимися в могиле у видного священнослужителя. И я, ничтоже сумняшеся, взял в свою новеллу прием китайского театра, когда ночные сцены играют при ярком свете. На приеме

спектакля — в те годы было еще это испытание на прочность — разразился скандал. Меня обозвали эстетом, формалистом, который не понимает советских зрителей, и вообще — это идиотизм — играть ночную сцену при полном свете и говорить, как сейчас темно. В общем, о моих умственных качествах и профессиональных данных сложилось крайне отрицательное мнение. С кровью я отстоял свой вариант, при условии, что будет просмотр на публике, и тогда все убедятся в моем непонимании театра и будут торжествовать при провале. Каково же было удивление, растерянность "представителей инстанций", когда на первую фразу: "Темная ночь... Не видно не зги.." и на движения актеров так, словно они ходят в полной темноте, нащупывая палками дорогу, чудом не сталкиваясь с другими, блуждающими во тьме, раздался гром

125

аплодисментов, сопровождавший всю сцену. Я скромно радовался. Начальство ушло, не попрощавшись, — обиделись, что проиграли.

"Я отвечаю за все" Юрия Германа: спектакль состоял из нескольких сюжетных линий, действие которых проходило на трех сценических площадках разных уровней. Разные судьбы, разные герои, разные сюжеты, в итоге сливающиеся в нечто единое — восстановление жизни после войны, ответственность каждого за происходящее вокруг. Хотелось показать, что в гуще жизни сталкиваются разные характеры, разные взгляды на жизненные пути. Мы понимали, что основную мысль романа, удивительно четкую — "Я отвечаю за все", необходимо раскрыть еще в одном ракурсе — "Мы отвечаем за все". От этого возникла необходимость показать наших героев, разного масштаба и разных взглядов, всех вместе, в некоем житейском муравейнике. И сразу родилась, сначала показавшаяся бредовой, а потом полюбившаяся всем участникам спектакля, мысль о живом занавесе. А на трех площадках одновременно находились все герои спектакля — они одновременно играли свои сцены, тут же появились и импровизационные этюды — каждый в своем сюжете, своих задачах. Зритель сразу погружался в напряженный ритм послевоенной жизни, с ее радостями, бедами, невзгодами, поражениями и драмами. Через минуту актеры, занятые на двух площадках, уходили со сцены, на третьей площадке оставались участники первой картины, продолжавшие играть уже по сюжету. Такой же живой занавес был "опущен" и в финале — жизнь продолжается!

Гениальная "Принцесса Турандот", как всегда бывает в случаях появления выдающихся произведений искусства, породила подражание — штамп — паузочек-развлекалочек, вставляемых в спектакль без особой необходимости. Сами вахтанговцы тоже не могли отказаться от использования этого приема. Так, в фирменном спектакле "Интервенция" паузы в переменах картин заполнялись проходами перед закрытым занавесом необязательных персонажей, дающих фон действию, колорит., Театр справедливо упрекали за самоповторение, называли "вахтанговским штампом".

Дело доходило до анекдотов — скверных. Желая привлечь зрителей в подмосковный театр, режиссер (московский) вставил в представление шекспировской комедии выступление популярного ансамбля "Машина времени", что и объявили в афишах. Народу пришла тьма. Ансамбль действительно ненадолго появился в середине спектакля.

126

Успех был большой, но когда зрители узнали, что ансамбль больше не выступит, то подняли справедливый скандал. Спектакль не доиграли.

После этого случая в Доме актера в капустнике показали новую сценку: на день рождения Ирины ("Три сестры") пришло много гостей, не приглашенных на семейное торжество автором А. П. Чеховым. Среди вновь прибывших общее внимание привлекла Алла Борисовна Пугачева, исполнившая в честь новорожденной "Миллион алых роз".

Финал — продолжение жизни. Забыты монументальные финалы, когда к памятникам героев войны, молодогвардейцев, партизан, пионеры приносили цветы. Спектакль "Ромео и Джульетта" также заканчивался демонстрацией вечной любви к юным влюбленным в виде скульптурного воплощения их облика. Мне кажется, что в наши дни режиссеры уделяют постановке финальных поклонов не меньше времени, чем репетициям самого спектакля. Поклоны превращаются в самостоятельный дивертистмент, иногда очень остроумный и эффектный, но по идее важно, чтобы поклоны как-то отражали происходившее в спектакле и были устремлены в будущее героев.

Лучший поклон актеров, который я видел, был в спектакле Театра ВЦСПС "Вздор" по пьесе К. Финна. Постановщик Алексей Денисович Дикий на актерские поклоны вывел штук десять дрессированных кошек, появлявшихся в одной картине, они были "приодеты": на шеях прикреплены галстуки-бабочки. Встречали их бурными аплодисментами. Дикий во всем оставался Диким.

Очень соблазнительны паузы — поединки, драки, состязания. За эффектностью выпадов, сложных комбинаций, выполнения всего церемониала фехтовального искусства пропадает цель,



смысл поединка. В романе Готье "Капитан Фракасс" старый бандит, притворяющийся цыганом, учит новичка своему "искусству": "Смотри врагу в глаза и старайся убить его одним ударом! Не надо демонстрировать всякие красивые позы!" — вот это деловой подход!

Мне довелось увидеть во многих спектаклях "Ромео и Джульетта" соответственное количество поединков — Тибальт — Меркуцио, Ромео — Тибальт, Ромео — Парис и еще бои слуг... Не говоря о потере драгоценного сценического времени, постановщики боев забывали, во имя чего сражаются соперники. Понятно — рыцарская честь, и меня, наверное, осудят за жестокость, но я не мог понять, почему, когда противник роняет шпагу, то его соперник дает ему возможность поднять ее? Неблагодарно? Может быть! Но дело идет о жизни и смерти! Ка-

127

мень, которым Ромео (в фильме) разбил голову Парису, тоже не благородный удар.

В начале перестройки, в 80-х годах, когда театры появлялись как грибы (разной ядовитости и полезности для зрителей), несколько хороших специалистов по сценическому бою решили организовать "Театр плаща и шпаги". Когда же выяснилось (неожиданно!), что даже в таком театре нельзя обойтись одними дуэлями, а нужно еще произносить какие-то слова, общаться с партнерами вне ударов шпагами, то предприятие оказалось мертворожденным.

Студенческий спектакль "Живой портрет" (средневековье, ревность, убийства) начинался прологом: почти полная темнота, сцена заполнена толпой сражающихся людей, удары шпаг, падающие тела, вопли раненых, проклятия и тому подобный набор сражений. Но спектакль только что начался, зрители еще не знают, кто с кем и из-за чего сражаются, они не знают, "за кого болеть" — поэтому остаются равнодушными, труд актеров пропадает даром.

Пауза теснейшим образом связана с мизансценой — в этом смысл паузы. Это отдельная, и, пожалуй, основополагающая проблема режиссуры.

На паузах накопилось достаточное количество штампов. Пролог — воспоминание. Из зрительного зала выходит он (она), обычно среднего возраста, и начинает рассказывать историю своей жизни. Так произошло в Театре им. Пушкина в "Варшавской мелодии" Л. Зорина. Очень сильная пьеса, одна из лучших в середине прошлого века. Но точная композиция разрушается, так как рассказывающий о прошлом человек должен учитывать позицию, с которой он выступает. От этого меняется вся система взаимоотношений, и прием воспоминания является ремесленным доведением к спектаклю.

ПАУЗУ ДОНОСИТ, ОПРАВДЫВАЕТ, НАПОЛНЯЕТ АКТЕР.

Это тоже нужно помнить, как правила уличного движения. Актер может погубить самую лучшую задумку режиссера, если он не воспримет ее как необходимость. Здесь в первую очередь мы говорим о СООТНОШЕНИИ ПАУЗЫ И СЛОВА.

Деятелей русского театра поражает речевая техника западных актеров, особенно французских и английских. Пьесы Шекспира без всяких сокращений идут в Англии не более двух, двух с половиной часов. Пьесы Жана Ануя, которые на нашей сцене выглядят тягучими и затянутыми, во Франции пролетают перед зрителями, как ветер! В русском

128

театре слово произносится более ощутимо, весомо. Во МХАТе 2-м на репетициях был такой прием — мохнатое слово. О нем почему-то не упоминает в своих записках М. А. Чехов, а мне о нем рассказывали две ведущие актрисы этого незаслуженно уничтоженного и забытого театра — Серафима Германовна Бирман и Софья Владимировна Гиацинтова. Практически это выглядит так: при чтке за столом, после элементарного предварительного разбора, актеры прочитывают каждое слово отдельно, стараясь ощутить его материальную природу, вкус слова. Нужно ощутить его "мохнатость", фактуру, определить, найти видения, стоящие за словом. Дмитрий Николаевич Орлов, бывший мейерхольдовец, чудесно владеющий словом, один из немногих исполнителей сказок, народного репертуара (помните его рассказ в фильме "Александр Невский" — о кольчужке?), придя во МХАТ, встретился с новым для себя восприятием слова. Он репетировал с Василием Григорьевичем Сахновским, который учил его "обсасывать слово как конфетку". Михаил Михайлович Тарханов, прочтя новую советскую пьесу, предложенную ему для работы на его курсе в ГИТИ-Се, изрек по ее поводу: "Я такие слова в рот не возьму".

После не очень удачной премьеры "Горя от ума" во МХАТе в 1938 году, в которой Михаил Михайлович сыграл Фамусова, он сам почувствовал неудовлетворенность и попросил его заменить: "Не суждено мне играть аристократов...". Он рассказал нам, студентам, обожавшим его и переживавшим за него, о беседе с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, проанализировавшем причины неудачи не только Тарханова, но и всего спектакля: "Горе от ума"

никто не сможет поставить хорошо, потому что эта пьеса написана в жанре легкой французской комедии, но гениальным русским афористическим языком. Если играть сюжет, то пропадает слово, пробалтывается, если выразительно доносить текст, пропадает легкость и подвижность сюжета". Не будем полемизировать с основателем театра, но запомним его слова о русском слоге, роли языка, слова в русском театре.

Алексей Максимович Горький после большого успеха "Егора Булычова" в Театре им. Евг. Вахтангова пришел во МХАТ смотреть нового Булычева: от Леонида Мироновича Леонидова он ждал потрясения. Ожидания не оправдались. Леонидов постепенно ушел из спектакля, у И. М. Москвина тоже не заладилось: обыкновенный купец болен неизлечимой болезнью, не хочет умирать, но в общем смирился со своей участью.

129

Постановщик спектакля Сахновский, он же гитисовский заведующий кафедрой режиссуры, иногда посвящал институтских коллег в жизнь "святая святых" — МХАТа. Так он передал беседу Горького с актерами. Цитирую по неполным студенческим записям. "Прежде всего, Алексей Максимович обратил особое внимание на темп речи актеров. "У меня создается впечатление, что вы (он показал на актеров) не знаете, о чем говорить, каждая фраза рождается у вас как-то мучительно. У меня все герои умные, и даже самые глупые из них считают себя очень умными, и каждый хочет сказать что-то такое важное, что кроме него никто не знает. А спектакль не может идти больше трех часов, вот они и спешат сказать свое самое важное, перебивают друг друга, не дают сказать никому. Если их не остановить, то они могли бы говорить бесконечно — ведь мыслей у них, то есть у меня — автора, очень много. Сейчас мне кажется, что каждый ждет, пока другой не закончит говорить, потом будет переваривать, что сказали до него, и только потом ответит. Я пишу про других людей — они все живые, темпераментные, стремятся утвердить себя, борются за свою судьбу. И еще для меня важное: каждый мой герой верит, что все обойдется, все будет хорошо — верит! (он подчеркнул это слово)".

Стремительный темп вахтанговцев не мешал выявить драматизм ситуации, ощущение безнадежности. Юмор — качество сильных людей, поэтому Булычов — Б. В. Щукин столько раз вызывал смех в зрительном зале. И затем неожиданно заставлял всех замерать в ощущении надвигающейся трагедии.

Высказывания великого писателя, конечно, относятся не только к спектаклю Художественного театра, их значение всеобъемлюще. Чрезвычайно показательно, что гениальный актер Михаил Александрович Чехов в 1945 году прислал из Америки письмо, в котором делился своими впечатлениями о фильме Сергея Михайловича Эйзенштейна "Иван Грозный". Привожу отрывок из него: "...делая паузы между отдельными словами, вы думаете, что эти паузы производят на зрителя впечатление чувства, которым в эту минуту должен жить ваш герой. Может быть, полусознательно вы ожидаете, что в этот молчаливый, напряженный момент (1/2 секунды) в вас самих вспыхнет чувство и вы передадите его зрителю в следующем слове... Но происходит обратное: благодаря этим задержкам зритель остывает, и вам все снова и снова приходится завоевывать его внимание. Ваше напряжение, которое заполняет для вас эти 1/2 секунды, переживается зрителем

130

как время пустое, ничем не заполненное. ...Не только актеру, но и режиссеру вредит такая речь: она лишает его одного из наиболее сильных средств выразительности — паузы. Зритель уже не воспринимает ее, утомившись десятками, а потом и сотнями маленьких "пауз" в речи"<sup>26</sup>. Создается впечатление, что два очень талантливых человека, стоящие на разных позициях, в данном случае нашли точки соприкосновения.

Актер должен держать паузу спрятанной где-то очень глубоко, чтобы воспользоваться ею в самом крайнем случае, когда нужно зрителя ударить паузой, как говорится в современном жаргоне, — "достать" его! И, как очень дорогое оружие, опять спрятать и ждать следующего важнейшего момента.

"Вот и жизнь пройдет... — Владимир Яхонтов прерывает чтение... нет, свою исповедь, размышление о жизни через стихотворение Маяковского. Поворачивается, провожая взглядом удаляющиеся берега, чуть-чуть поднимает руку в прощальном приветствии и опускает ее, понимая, что прощается навсегда, и заканчивает просто, без внешнего драматизма; "как прошли Азорские острова"... Сердце сжимается.

Студенты прорвались в клуб МГУ на встречу с прекрасным поэтом, ушедшем из памяти читателей, но когда-то разделявшем поэтическую славу с Маяковским, — Ильей Сельвинским. На сцену вышел не хрупкий служитель муз, а боец, клубок мускулов, сконцентрированных в элегантном

костюме. Стойка боксера (оказывается, он был боксером). Блестяще читает: "весомо, грубо, зримо". Новые ритмы, новое дыхание. Новое стихотворение "Охота на нерпу": охотник приманивает "доверчивую, как дитя" нерпу патефонной пластинкой с итальянской кантиленой и глушит ее ударом багра по голове. Вдруг экзотика сюжета, темперамент охоты исчезают, и на абсолютном внешнем покое, после неожиданной в этом месте паузы, звучат заключительные слова:

"...и я сам бывал не раз

избит, как нерпа, за доверчивость в искусстве".

Зрительный зал не сразу заплодировал, оглушенный предельной откровенностью поэта.

В середине 30-х годов острая пьеса А. Афиногенова "Страх" шла одновременно в двух театрах: во МХАТе и в Ленинградском театре им. Пушкина (бывшем и теперешнем Александрийском). Профессор Бородин заблуждается в своих научных изысканиях и не замечает, что

131

его доверчивостью воспользовались враги народа, лжеученые, прикрывающиеся его именем и при разоблачении всю вину переложившие на профессора. Об идейном звучании пьесы в наше время вряд ли имеет смысл дискутировать. Профессора Бородина играли два выдающихся мастера: в Москве — Л. М. Леонидов, в Ленинграде — И. Н. Певцов. Вот как шла сцена допроса Бородина и его бывших сотрудников, клеветующих на него.

Леонид Миронович Леонидов вел сцену чрезвычайно активно, прерывая гневными возгласами, опровергая чудовищные измышления. Он не может сидеть, нервно расхаживает по кабинету следователя; когда последний свидетель покидает кабинет, следователь обращается к нему: "Что вы на это скажете, профессор Бородин?". Леонидов со всей силой огромного темперамента восклицает: "Это чудовищно!" Шел занавес и обвал оваций. Впечатление подлинного взрыва в судьбе большого человека.

Илларион Николаевич Певцов (многие зрители должны его помнить по фильму "Чапаев", в котором он играл полковника Бороздина) не принимал участия в допросе. Он сидел в углу кабинета, почти незаметный для зрителей. Опять фраза следователя: "Что вы скажете, профессор Бородин?". Певцов еще несколько секунд не вставал со стула, лишь поднял голову и как-то растерянно, непонимающе смотрел на следователя. С трудом вставал со стула и медленно направлялся к выходу, так ничего и не ответив. Останавливался и так же медленно — если можно так определить его состояние, — отсутствующе шел мимо следователя, не замечая его, на первый план. Казалось, что он сейчас спустится в зрительный зал. Останавливался у самой ramпы. Снимал пенсне, протирал его, но не надевал, подслеповато, ничего не видя, поднимал голову и тихо говорил (в зрительном зале оглушительная тишина...), почти шептал, как обращаются к очень близкому человеку:

— Это чудовищно...

Очень медленно шел занавес. Никаких аплодисментов. Зрители не просто сочувствовали трагедии Бородина, нет, происходило нечто более серьезное и драматичное. В этой паузе зрители присвоили себе личную судьбу профессора — они перевели ее на себя... Вспомните — ведь это было на подступах к кровавым 30-м годам.

Бывают и другие паузы. По России в довоенные годы гремел трагик-гастролер Всеволод Александрович Блюменталь-Тамарин, сын знаменитой актрисы Малого театра. Обладал он всеми качествами, необ-

132

ходимыми для блестящей карьеры, — красив был невероятно, голос, внешность, темперамент, захватывающий зрительный зал. Но характер обратно пропорционален таланту. И пил излишне много. Наш гитисов-ский творческий клуб решил пригласить его на творческую встречу. Некоторые педагоги были против, — боялись, что мы можем заразиться "дурными привычками старого актерства", но все же вечер состоялся.

Блюменталь-Тамарин для выступления выбрал монолог Гамлета. Актер выходил на сцену медленно, как-то боком, явно стараясь, чтобы зрители не увидели его лицо: он пятился от того, что видел за кулисами, стараясь уйти от изменницы — матери и убийцы — короля, поворачивался к залу, садился в старое институтское кресло — все понимали, что это трон, он поглаживал руки, откидывался на спинку, примеряясь к будущей власти, — его Гамлет не такой уж безвольный! Невероятно долгая пауза. И вдруг резкое движение головы — отгоняет от себя дурные мысли, борется с ними. Опять пауза. Снова опускает голову: как же велика его печаль! Наконец, Блюменталь поднимает голову — на глазах слезинки. Тихий восхищенный шепот в зале. Этого студенты еще не умеют! Актер делает шаг к просцениуму — появляется еще слеза, еще шаг — его лицо буквально залито слезами. И шепот приобретает иронический оттенок — это уж слишком! Что же играет

Блюменталь — трагедию Шекспира или старую мелодраму "Семья преступника"?

Коронная сцена для исполнительницы роли Юлии Павловны Ту-гиной в "Последней жертве" Островского — встреча с богачом Фло-ром Федулычем. Юлия просит денег — ее счастье зависит от этого, Флор Федулыч понимает ситуацию, в которой Юлия является жертвой игрока и бездельника Дульчина, и не соглашается помочь ей. Все средства — уговоры, даже кокетство, испробовала бедная женщина, и в полном отчаянии, в истерике, она падает на колени перед жестоким стариком. Это подействовало, деньги она получила, но у актеров — Бориса Петровича Чиркова — Флора Федулыча и у Светланы Михайловны Брагарник — Юлии осталось чувство неудовлетворенности: не так просила, не так согласился; конечно, сотни актеров играли эту сцену и всегда успешно... Но давайте поищем.

Сцена шла в стремительном темпе. Просьба — отказ. Наконец, истерика — все равно отказ. И актриса попробовала на самом драматическом месте прервать сцену — снять накал через невыносимость —

133

нущуюся паузу: она подходит и, как в кинорапиде, медленно, как перед плахой, не произнося ни слова, опускается на колени. Нет, это не истерика, она сознательно обрекает себя на позор — во имя любимого. И вот это молчание, медленное опускание на колени, неизмеримость горя женщины ошеломили Флора Федулыча, он растерялся, может быть, даже почувствовал какую-то вину — не слишком ли он был жесток. Эта пауза стала трамплином для финального поцелуя Юлии и рождения второй (и больше их в спектакле не было!) паузы. После поцелуя Флор Федулыч остается один, бродит по своему огромному уютному залу, приткнулся к дверям и для себя, ни для кого другого, даже ни для зрителя, произнес только: "Этот поцелуй дорого стоит".

В историческом спектакле "Три сестры", поставленном Вл. И. Немировичем-Данченко, Борис Николаевич Ливанов придумал решение ухода в финале Соленого, которого он замечательно играл. Перед дуэлью с Тузенбахом, Соленый остановился у дома Прозоровых, снял фуражку, опустил голову и долго так стоял, спиной к зрителям. Эта пауза читалась как мольба о прощении у Ирины, за то, что сейчас он убьет ее жениха, за то, что уже нельзя изменить ход событий, прощение за ее и свою искалеченную жизнь. Потом он резко надевал фуражку и уходил четким военным шагом. Владимир Иванович снял эту паузу, сказав свою любимую фразу: "Так можно, но не нужно". И все же на премьере, понимая возможные нежелательные последствия, Ливанов сыграл эту паузу. Немирович-Данченко ничего не сказал. Пауза в спектакле осталась.

Поучительная история произошла в Театре Транспорта (ныне Театр им. Гоголя). В пьесе "Секрет красоты" К. Финна соединились комедия и мелодрама. Война. Инженеру Разуваеву, работающему на оборонном заводе, врачи сообщают о страшном заболевании: у него рак легкого, и жить ему осталось от силы два-три месяца. Разуваев решает отдать все силы работе, забывая о личной жизни, и требует того же от своих сотрудников. Проходит бессонная ночь на рабочем месте: он со своим помощником решает текущие дела. И тут вбегает супруга помощника: ругаясь и крича, она обвиняет Разуваева в том, что он замучил своих коллег: "Вам все равно умирать, а как же другим?" Осознав, что сказала непростительное, она и так же стремительно убегает. Мучительная пауза. Сидящие на сцене подавлены такой бестактностью. В зрительном зале многие плакали. Тишину нарушает неожиданный вопрос сотрудника: "Скажите, а сколько лет дают за убийство жены?"

134

Громовой хохот. Оvation. Но на премьере между уходом жены и последующим вопросом паузы не было. Разъяренный муж бросался вслед за женой и в дверях, понимая, что не догонит ее, произносил на открытом темпераменте свою фразу. Никакой реакции не было — зрители еще не прониклись драматизмом прошедшего эпизода. Тогда автор внес предложение, показавшееся всем абсурдным: сделать паузу после ухода жены и деловито задать свой сакраментальный вопрос. Попробовали. Результат был великолепным!

В Театре им. Гоголя появился новый актер, пользующийся хорошей репутацией во многих городах, где он трудился. Он был милейшим человеком и, очевидно, действительно хорошим актером, но другие с ним отказывались играть. Дело в том, что он требовал — именно требовал — от партнеров, чтобы они не прерывали его: "Дайте мне договорить свою реплику!" Он честно говорил свой текст, потом выжидал реакцию зрительного зала, и только после этого можно было продолжать другим. Живой сцены не получалось. В конце концов, он смирился с необходимостью жертвовать своим личным успехом во имя "общей идеи".

Во время встречи в Лондоне с моим английским коллегой мы выяснили, что нас обоих волнует



проблема борьбы с ненужными паузами между репликами. Он поделился со мной своим изобретением: "Не знаю, как у вас переписываются роли, у нас в очень хороших антрепризах актеры получают на руки экземпляры пьес полностью или, в крайнем случае, целиком сцену, в которой они заняты. Где денег поменьше, там перепечатывается полностью реплика, на которую нужно отвечать. В самых бедных труппах пишут два-три последних слова, и актер должен догадываться, о чем шел разговор. А я придумал нечто небывалое: печатается только середина предыдущей реплики или реплика с начала, но опять же без последних нескольких слов. Актер будет слышать слова, приготовится произносить свои, и как раз скажет тогда, когда партнер заканчивает реплику, — произносит текст "с за-хлестом". Вот так борются с ненужными паузами.

Честно говоря, понимая ценность такого рационализаторского предложения, я все же не испробовал его на практике.

Пропуская весь период создания спектакля — время каторжного труда, испытания нервов, находок и разочарований, познания на практике давно известных истин как новых, только что открытых —

135

### ПОЗДРАВЛЯЕМ С ПРЕМЬЕРОЙ!

Несмотря на то, что спектакль принят художественным советом, — еще не все кончено!

И еще одно испытание, приятное и опасное: банкет! Как без него обойтись? Не хочу показаться ханжой — понимаю естественное желание отпраздновать такое из ряда вон выходящее событие — первый спектакль! И выпить по этому поводу с хорошими (учтите — с разными, со всякими!) людьми приятно. Но для режиссера это тоже застольный период работы.

Что поделаешь — от игры слов не уйдешь. Иосиф Михайлович Туманов, один из виднейших режиссеров, работавший рядом с Константином Сергеевичем Станиславским последние годы его жизни, многолетний главный режиссер московских театров, считался непревзойденным тамадой, прославленным и в Тбилиси, и в Москве. На выпускном банкете режиссерского курса в начале пиршества он сказал: "Это последний урок режиссуры... Застольный период... Дружеский совет многоопытного в этом периоде (застольном) деятельности бойца: не умеете пить — не пейте! Такое умение тоже приходит с годами, с опытом. Вы будете героем вечера — это в первую очередь ваш праздник — шаг в профессию!"

Ох, сколько раз приходится чокнуться — начиная с директора и главного режиссера (если они придут на банкет, что тоже важно и симптоматично!), с постановочной частью, администрацией и, конечно же, с актерами! Забыты конфликты, споры — сегодня праздник! Вам будут говорить комплименты, не всегда искренние — надо терпеть... И вы должны следить, чтобы никто из ваших соратников по спектаклю не был забыт!

Выпустили спектакль — не почивайте на лаврах, не бросайте его, он, как новорожденный ребенок, требует заботы и внимания. Проверьте спектакль по реакции зрителей! Следя за зрительным залом, вы поймете, где затянули действие, а где, наоборот, решающее событие проскочило незамеченным, вы почувствуете, где не выразительно сделан режиссерский и исполнительский акцент.

По-настоящему хронометраж спектакля можно проверить только на зрителях. Он определяется не количеством физического времени, а наличием информации и потрясений! Бывает, что с непродолжительного по времени спектакля уходят чаще, чем с длящегося долго. С "Дома" по Ф. Абрамову (Театр им. Гоголя), шед-

136

шего три с половиной часа, почти никто не уходил, кроме некоторых снобов, при открытии занавеса увидевших людей в ватниках и деревенских одеждах и поэтому сразу же демонстративно покинувших зал — они ведь пришли смотреть на высокое искусство! Мне, как и многим, приходилось бывать на спектаклях, идущих вовсе без антракта. Злые языки говорили, что антракты не делают потому, что боятся не удержать зрителя на второй акт.

Хронометраж — раскрытие интенсивности действия, показатель напора мыслей и чувств действующих лиц.

Ощущение эмоционального настроения зрителя. Угадывание, как долго можно держать его внимание, когда оно начинает гаснуть — это седьмое или восьмое чувство режиссера. Опытные театральные старожилы учат: нельзя в комедии делать длинные акты — зрители устают смеяться! А когда делать антракт? На интригующей точке? Давать занавес в конце акта необычайно тонкое искусство, требующее от режиссера опыта, хитрости и какого-то интуитивного чувства, на этот раз, очевидно, девятого. Концовки "на аплодисменты" нарушают движение жизни в психологическом

спектакле, и, наоборот, дают зарядку актерам и зрителям в игровом, комедийном, темповом спектакле.

У каждого режиссера свои привычки, дурные или хорошие. Я, например, не могу смотреть премьеру или сдачу спектакля художественному совету — не выдерживают нервы. Ведь не крикнешь, не остановишь, не начнешь сначала. Так и ходишь по коридорам или сидишь в пустом фойе. А. Гончаров поступал так же. Сидим со свободными актерами за кулисами, рассказываем анекдоты. Они понимают, что я волнуясь, сочувствую, но помочь не могут. И. М. Туманов однажды меня пристыдил: "Надо, чтобы у актеров был союзник в зале. Это малодушие: отвечай за то, что натворил (в полном смысле этого слова)". Наверное, он прав! Но все равно в зале не сижу...

Диплом защищен. Он в кармане. Но это еще не право на всезнание и всепонимание, право на безгрешность. Придется набраться храбрости и вступить в полемику с самим Суворовым, его афоризмом, что, дескать, трудно в учении, легко в бою. У нас в театре, уважаемый генералиссимус, все наоборот: чем дальше — все труднее и труднее. Сдал вступительный экзамен — нужно доказывать, что тебя приняли не случайно. А после диплома начинается самое главное — ежедневный труд. Чем дальше, тем больше понимаешь, как ма-

137

ло ты знаешь. Как сказал А. Гладков, у Мейерхольда был талант ученичества. Иначе зазнайство, смерть художественная. ПЕРВЫЙ СПЕКТАКЛЬ — это РЕЖИССЕРСКОЕ БЕССТРАШЬЕ.

Режиссер не знает еще, что надо делать, поэтому ему, как правило, удастся все! Первый спектакль — пиршество фантазии, вакханалия, обвал мизансцен, оглушительность приспособлений, экстатическая напряженность "исповедальности". Режиссер берется и ставит! Хуже, чем у других, не будет. А если к тому же он прочел пару книг по западному театру, освоил несколько мизансцен Мейерхольда, то, полагая, что этих книг никто, кроме него, не читал, использует драгоценное наследие цитатно. Со вторым спектаклем приходит профессионализм, и вместе с ним — штампы и чувство ответственности. Если первый спектакль удачен, появляется боязнь за репутацию, страх перед открывающимися возможностями и возможными последствиями. Боязнь поставить плохой спектакль может сдерживать, подавлять режиссера, заставить его зажаться. Страх убивает свободу мысли, волю к победе. "Бойся. Без этого нельзя. Но не трусь", как замечательно сказал американский классик Уильям Фолкнер (повесть "Медведь").

Пусть молодой режиссер увлечется формой, пусть он, вдохновленный мыслью автора, выберет пьесу не по себе, я буду ругать его за все и за многое другое, но пусть его не постигнет "позорное благоразумие". Замечательные слова Маяковского. Я — за смелость молодости мастера, а не за благопристойность.

Молодому режиссеру прежде всего нужна самостоятельность. Нужно "набить руку", освоить ремесло, о котором с таким уважением говорили мастера старшего поколения. В Театр им. Гоголя пришел выпускник-дипломник ГИТИСа Алексей Бородин. Он провел в театре более трех лет, работал со мной над "Последней жертвой" А. Островского и зарекомендовал себя с самой лучшей стороны. Пришло время диплома — ему поручили ставить неплохую сказку Л. Устинова "Живая музыка". Если говорить честно, то Алексею сказка не очень была по душе. Нет, пьеса хорошая, но он не очень любил такой жанр. Спектакль прошел более 300 раз, все обошлось благополучно. У нас состоялся разговор: "Алексей, говорю с вами, как главный режиссер. Вы удачно провели это время в театре, и мы приглашаем вас в штат". Бородин обрадовался, благодарил, но я его прервал: "А теперь скажу вам, как более опытный в театре и как человек, хорошо относящийся к вам. Вот начнете у нас работать. Ну, к примеру, начнем ставить

138

"Юлия Цезаря" Шекспира или "Лес" Островского. Их буду ставить я — главный, с опытом и т. д. А вы поставите опять сказку — они нужны театру, или пьесу молодого драматурга, это тоже нужно театру. И до своей большой постановки доберетесь через несколько лет. И засохните. Я бы на вашем месте поехал бы в провинцию — мы дали о вас самые лестные отзывы, возьмете театр в хорошем городе, поставите то, что вы хотите, к чему душа лежит, я ведь помню, что "Живую музыку" вы репетировали не в полную силу. Набьете себе руку, о вас заговорят, вы будете в поле зрения и театров и министерства, пройдет 3-4 года — и вы въедете в Москву на белом коне и получите театр".

Бородин послушался совета, и сейчас он — художественный руководитель Центрального молодежного театра в Москве.

Что опаснее в театре — успех или провал? Станный вопрос, но только на первый взгляд. А. Дикий не устал повторять: "Неудачу переживет каждый, а вот посмотрим, как ты переживешь



успех, тогда я скажу, какой ты человек". Впрочем, неудачу тоже трудно пережить. Если свалить вину за нее на других, оправдывая во всем себя, можно только обозлиться, сломаться, неудачи должны закалять. Выход — в работе, тогда не разберешь, где удача, где неуспех. Вчерашний успех сегодня не вспомнится, не даст отпущения грехов на будущее. Самодовольство губительно. Спрашиваю знакомого режиссера, как его новый спектакль? Ответ исчерпывающий: "Грандиозно! Даже не ожидал такого успеха!" И это было сказано без капли юмора.

Макс Терешкович, основатель Театра им. Ермоловой, говорил: "Нужно прежде всего самому высмеять свою работу! После вас уже будет неудобно ее ругать, вы сделали это сами!" Беда такого вывода в том, что режиссер не видит никаких недостатков, ему нравится все, что он сделал.

Молодой режиссер, приехавший из другого города, ставил в Театре им. Гоголя очень сильную и очень сложную трагедию в стихах Вл. Соловьева "Царь Юрий". После прогона мы решили дать ему еще две недели для доработок, материал пьесы неисчерпаем, и необходимо было еще порепетировать с актерами, поискать мизансцены, уточнить пластику. Режиссер пошел жаловаться в министерство, на то, что ему срывают выпуск спектакля. Много повидавшие чиновники — даже они! — были поражены: обычно к ним приходили с противоположными просьбами. А режиссер просто считал свою работу завершенной и не знал, о чем можно еще говорить с актерами.

139

Атмосфера в театре, на репетициях — без этого ничего не добьетесь. Это что же — надо учиться дипломатии? Да, и ей! Режиссеры, даже самые талантливые и мудрые, не всегда дипломатичны в осуществлении самых благородных задач. Сергей Королев, создатель космического корабля, "обладал немалым умением сам создавать себе недругов и — что бывало еще досаднее — ссориться с друзьями..." — рассказывал летчик-испытатель Марк Галлай.

Режиссеру для своей работы приходится обращаться к самым, казалось бы, неожиданным источникам. Такой счастливой неожиданностью для меня стала книга английского журналиста-психолога Н. Коупленда "Психология и солдат", найденная случайно в книжном магазине, изданная в Военизгизе. В ней все сказано о взаимоотношениях командира и рядового, то есть, простите, режиссера и актера.

Режиссер — человек, точнее: режиссура — человечность в самом высоком смысле. Каждый спектакль должен нести людям добро, радость, идеи, заложенные в спектакле, даже в самой легкой комедии, учат жить. И сам режиссер должен по-доброму относиться к людям. Работа с актером должна стать личным делом. Влюбленность в актера, саморастворение в нем — залог успеха. Андрей Михайлович Лобанов при мне сказал актеру В. С. Якуту: "Когда я кричу (что бывало крайне редко. — Б. Г.), придираюсь, делаю резкие замечания — все в порядке. А если промолчу, скажу: "все нормально", значит, дело ваше плохо: вы не интересны, не вызываете никаких эмоций". Лобанов был великим психологом. И то, к сожалению, ошибался.

Однажды ко мне подошла актриса, с которой я работал больше десяти лет: "Почему вы мне ничего не говорите? Что я — безнадежна?" Бывает, конечно, что и режиссер становится раздражительным, начинает горячиться. Ох, сколько раз я ругал себя за вспыльчивость. Но и режиссер — человек, его выводят из себя равнодушие, цинизм, лень, демагогия. Настоящие актеры вас в таких случаях поймут и не осудят.

"Дайте нам объективную оценку!" — говорят актеры, обычно самые бездарные. Здесь таятся основные причины конфликтов в театре. Разве может быть в театре объективность? Только контролер в автобусе без кондуктора устанавливает объективную оценку, что все пассажиры взяли себе билеты. "Молодцы!" — радостно говорит кондуктор и уходит, но не устраивает по этому поводу банкет пассажирам. Обычно в театре считается объективной оценка, которая совпадает с оценками

140

тех самых деятелей, которые требуют пресловутой объективности. А иные — уже не объективные. Режиссер может быть объективным лишь со своих субъективных позиций. Иначе исчезнет его творческая индивидуальность. Особенно в распределении ролей и выборе репертуара. Именно в этом своеобразии видения, замысла. За кулисами слишком часто тянутся к штампованному распределению, "по амплу". Актриса, не занятая в репертуаре по причине потери профессиональных качеств, высказалась: "У нас есть высший закулисный суд!", противопоставив его руководству.

Опытные мастера учили меня, что нельзя вывешивать приказ о распределении ролей или премий на гастролях. Актеры живут обычно в одной гостинице и имеют возможность собраться для обсуждения "вражеской акции". В Москве не каждый день все собираются в театре, расходятся по своим домам. Тоже своя народная мудрость!

Станиславский говорил, что у каждого актера обязательно есть два поклонника — папа и мама.

Конечно, их мнения перевешивают остальные.

Есть явление не менее страшное. О нем говорил еще Э. Скриб в пьесе "Лестница славы": "Нас человек десять закадычных друзей, и мы друг друга продвигаем, друг друга поддерживаем, друг другом восхищаемся, мы составляем общество взаимного восхваления... Один вкладывает свое состояние, другой — свой гений, третий ничего не вкладывает, но в конце концов все уравнивается, и, продвигая друг друга, мы все как один достигаем своей цели". Не правда ли, звучит по сей день необычайно актуально! Как будто про нас написано...

Лучше следовать восточной мудрости Саади: "Не спрашивай друзей о своих недостатках — друзья о них умолчат. Лучше разузнай, что говорят о тебе враги". "Враг твоих недостатков — твой самый лучший друг" — гласит армянская народная поговорка. Снова убеждаемся в справедливости народного опыта. Услышав, может быть, излишне пристрастную критику своей работы, вы можете понять свои просчеты, ошибки. Нужно только уметь спокойно выслушать, деля советы по своему счету.

Есть известная поговорка — "победителей не судят!" Я бы прибавил: "а побежденные не оправдываются..." Когда спектакль не получился, не имеет смысла говорить, что он репетировался "по методу", что сверхзадача была определена верно и т. д. Важно только неудачи называть неудачами, а не стараться сделать из них победу, все равно не

141

поверят. Об одном популярном режиссере острословы говорили: "Его опять постигла победа!" Никогда не знаешь, какой будет результат, нужно честно работать каждый день.

Георгий Александрович Товстоногов на съезде ВТО взволнованно говорил о значении морального климата в театре, о нравственной атмосфере, утрате патриотизма к своему коллективу. Это имеет в театре огромное значение, потому что, независимо от желания театральных работников, они выносят свою внутреннюю жизнь на публичное рассмотрение. В наши дни личностные качества и профессионализм неразрывны, они сливаются друг с другом и передаются зрительному залу. Станиславский заявил категорически: "Я могу работать только в чистой атмосфере!"

Идет дискуссия: "Молодой режиссер приходит в театр". Какие же условия ему нужно создать, как он должен работать? Да, это вопрос сложный. Но в самой его постановке есть неправда, дело в том, что в театре не должна существовать расстановка сил — молодой режиссер, средний (не по качеству, а по возрасту) штатный, маститый, главный и т. д. Как только молодой режиссер приступает к постановке своего первого спектакля, он перестает быть молодым и становится руководителем, если не всего театра, то по крайней мере группы актеров, постановочной части, художника. Он отвечает за их судьбы, его успех — часть их творческой биографии, часто их сценическая жизнь решается именно в этом спектакле.

Диплом поставлен — перед вами открыты все пути. Очевидно, нити, связывающие вас с "альма матер", порвутся. Однажды Андрей Александрович Гончаров и я решили провести некий эксперимент. На третьем этаже ГИТИСа повешаны портреты мастеров режиссуры — преподавателей, работавших с 1932 года, то есть с года организации режиссерского факультета. Мы останавливали студентов, идущих на занятия или убежавших с них, и просили, даже требовали назвать имена тех людей на фото, которых они видят почти ежедневно. Все-таки должно быть интересно, под чьими портретами ты ходишь — даже чисто из человеческого любопытства. А ведь это учителя сегодняшних учителей! Кто же они? Результатами, как теперь говорится, рейтингового опроса лучше не расстраиваться: Сахновский, режиссер МХАТа, автор многих прекрасных книг, первый заведующий кафедрой режиссуры, Горчаков, Берсенов, Петров, Каверин, Судаков, Захава, Грипич,

142

даже Равенских — ушли в небытие. Несколько лет назад при мне выпускник Петербургской академии на госэкзамене не мог ответить, кто такой Акимов, чье имя носит Театр комедии в Петербурге! Можно отнести к такому случаю как к не очень смешному анекдоту или брюзжанию пенсионера. А может быть, и не нужно знать, кто такие были Радлов и Терешкович, не нужно спрашивать, чей портрет висит на лестнице при входе в РАТИ рядом со Станиславским, Немировичем, Мейерхольдом, а рядом кто?.. Оказывается — Таиров... Может быть, лучше не знать, что поистине новаторские спектакли Охлопкова вышли на Садово-Триумфальной площади (площадь Маяковского), в крохотном зальчике двухэтажного дома, который давно снесли, но куда съезжались театральные деятели со всего мира. Может быть, лучше не знать, что спектакли Завадского на Сретенке (где сейчас Филиал Театра им. Маяковского) были самыми популярными в Москве. Лучше не знать, что в здании театра "Современник" в 30-х годах находился великолепный Театр ВЦСПС во

главе с талантливейшим режиссером и актером Алексеем Диким, может быть, не нужно знать, что перед войной родился самый перспективный молодежный театр — студия Арбузова и Плучека. Спектакль "Город на заре," созданный коллективно, обещал новое слово в театре. Война помешала театру занять достойное место в современном искусстве. Во всяком случае, для нас, молодых режиссеров и актеров, арбузовцы стали маяком в дальнейшей жизни.

Без прошлого нет настоящего и не будет достойного будущего. Самодовольные незнайки, безграмотные недопрофессионалы не способны подменить жонглированием ребусами великое искусство русского театра, не ограничивающего себя унылым реализмом.

Посмотрите на портреты повнимательнее. Там лица и ваших педагогов. Они отдавали вам свои знания, свое сердце, свои надежды. Не забывайте их! Поверьте, они заслуживают памяти.

Вы сделали ПЕРВЫЙ ШАГ В ПРОФЕССИЮ. Готовьтесь к следующему — путь открыт! Не сомневаюсь, что это будет событийный спектакль! Готовьтесь к нему. Неизвестно, когда вы начнете его ставить, но вспомните, что Товстоногов начал готовиться к "Горю от ума" еще в 1935 году!

Овладение профессией только начинается.

143

Закljučить нашу встречу-беседу предложим Бернарду Шоу: "И, наконец, поскольку я дал вам все эти советы, — сделаю еще одно заключительное наставление, самое важное из всех:

**НИКОГДА НЕ СЛУШАЙТЕ НИЧЬИХ СОВЕТОВ!"**

("Советы начинающим критикам").

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 
- <sup>1</sup> См.: *Михозлс С. М* Статьи. Беседы. Речи; Воспоминания о Михоалсе. М., 1981.
- <sup>2</sup> *Захаров М.* Суперпрофессия. М., 2000.
- <sup>3</sup> См.: *Эйзенштейн С.* Мемуары: В 2 т. М. 1997.
- <sup>4</sup> См.: *Мейерхольд Вс. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 кн. М., 1968.
- <sup>5</sup> *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма: В 2 т. М., 1979.
- <sup>6</sup> См.: *Мейерхольд Вс. Э.* Указ. соч.
- <sup>7</sup> *Давыдов В. Н.* Рассказ о прошлом. М., 1962.
- <sup>8</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. М., 1962.
- <sup>9</sup> *Бабочкин Б. А.* В театре и кино. М., 1968.
- <sup>10</sup> *Ильинский И. В.* Сам о себе. М., 1973.
- <sup>11</sup> *Плущек В. Н.* На сцене — Маяковский. М., 1962.
- <sup>12</sup> См.: *Эйзенштейн С.* Указ. соч.
- <sup>13</sup> *Кудряшов О.* Предметный мир пьесы и спектакля // Мастерство режиссера. I-V курсы. М., 2002.
- <sup>14</sup> См.: *Лобанов А. М.* Документы, статьи, воспоминания. М., 1980; *Блок Вл.* Репетиции Лобанова. М., 1962.
- <sup>15</sup> *Волконский С.* Отклики театра Пг., 1914.
- <sup>16</sup> *Юрский С.* Кто держит паузу. М., 1989.
- <sup>17</sup> *Орленев П.* Жизнь в творчество русского актера Павла Орленева, написанные им самим. Л.-М., 1961.
- <sup>18</sup> См.: *Ленский А. П.* Статьи. Письма. Записки. М., 1950.
- <sup>19</sup> *Дикий А.* Режиссерский план "Бориса Годунова" // Сов. культура. 1 октября 1955
- <sup>20</sup> *Станиславский К. С.* Режиссерский план "Отелло". М., 1945.
- <sup>21</sup> *Гундзий М.* Японский театр "Кабуки". М., 1969.
- <sup>22</sup> *Кнебель М. О.* Вся жизнь М., 1967.
- <sup>23</sup> *Евреинов Н. П.* Драматические сочинения: Пьесы из репертуара "Кривого Зеркала". Пг., 1923.
- <sup>24</sup> *Булгаков М., Каростин М.* Необычайное происшествие, или Ревизор (по Гоголю): Сценарий // Искусство кино. 1983. № 9.
- <sup>25</sup> См.: *Гладков А.* Мейерхольд: В 2 т. М., 1990; *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство 1898-1907; 1908-1917 гг. М., 1990.
- <sup>26</sup> *Чехов М.* Советским фильмовым работникам по поводу "Иоанна Грозного" С. М. Эйзенштейна // Литературное наследие: В 2 т. М., 1995.