

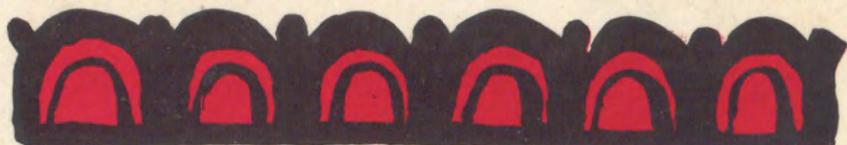
Э.М. АЛЕКСАНДРОВА



Л Ю Б Л Ю



Т Е А Т Р !



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

ЭМ·АЛЕКСАНДРОВА

ЛЮБЛЮ
ТЕАТР!



*Издательство «Детская литература»
Москва · 1971*



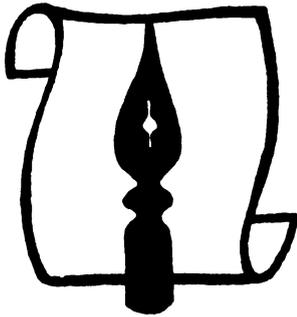
Дорогие читатели!

Книга, лежащая перед вами, не теоретическое исследование, не изложение основ сценического творчества. Главное ее содержание — размышления о театре. Размышления человека, не просто влюбленного в театр, но испытывающего глубокую потребность осмысливать, анализировать явления искусства.

Написанная в форме непринужденной беседы, свободная от нарочитой классификации, книга не навязывает своих оценок и мнений, не возводит их в непреложную истину. Цель ее — активизировать мысль и воображение читателя, привить ему желание и по мере возможности умение самостоятельно разбираться в виденном и брать от искусства как можно больше.

Предлагая книгу юным читателям, мы хотим помочь им воспитать в себе не только любовное, но и вдумчивое, творческое отношение к театру — могучему источнику радости и духовного обогащения.

Оформление Е. Савина



САМЫЙ ДОСТОЙНЫЙ СОБЕСЕДНИК



ять лет тому, как во Флоренции я встретился с человеком, который очень мне понравился. Я провел с ним несколько часов: часов, не больше, но приятных, сладких часов, и тогда еще не сумел извлечь из него всю пользу, которую мог извлечь. И что же? Теперь я наслаждаюсь его обществом чаще, чем обществом прочих людей. Каждый день воспоминание о нем посещает меня; оно приносит с собою такое волнение, такую сердечную думу, что укрепляет против печалей и уныния. Вот общество, приличное существам разумным! Вот как души действуют взаимно одна на другую: ни время, ни пространство препоною быть не могут».

Слова эти, написанные Чаадаевым — одним из умнейших современников Пушкина — о человеке, можно столько же отнести и к искусству. В самом деле: разве искусство не самый достойный наш собеседник? И разве связанные с ним воспоминания не наполняют нашу жизнь и волнением и сердечным раздумьем?

Подобные воспоминания есть у каждого. За долгие годы они образуют что-то вроде коллекции. И по-моему, такая коллекция ничуть не хуже всякой другой. А может быть, и лучше. Она не требует ни специальных альбомов, ни полок, ни витрин. Содержимое ее никого еще не выжило из дому. Оно легко умещается в воображении и поэтому, где бы ты ни был, всегда с тобой.

*

Есть такая коллекция и у меня. Я очень люблю ее: с удовольствием подолгу рассматриваю, перебираю, протираю, чтобы не запылилась.

Что за девушка стоит перед туалетным столиком: одна рука придерживает тяжелые расплетенные волосы, в другой — большая, с редкими зубцами гребенка? Как прелестно ее юное, ясное лицо, оживленные и вместе с тем задумчивые глаза! Не пушкинская ли Татьяна, «проснувшись рано», увидела «поутру побелевший двор» да так и застыла с гребнем в руке? Нет, это автопортрет художницы Зинаиды Серебряковой. Я унесла его в памяти с маленькой выставки на Кузнецком мосту вместе с ослепительной «Катюшей на одеяле», живописными «Крестьянами» и «Рыбами на зелени», подле которых матово белели продолговатые, туго обтянутые молодой кожей редиски.

...А вот девочка сидит на столе в комнате с высоко прорезанным окном. Белый рассеянный свет заливает белые же стены. Да и все на этом полотне свежо и бело: и скатерть на столе, и платье девочки, и нежное ее, без улыбки лицо. И только жарко полыхают на скатерти не тронутые еще оранжевые и желтые плоды. Много прекрасного было на выставке талантливого русского портретиста Фешина. А подумаешь о ней — и первым вспоминается именно этот холст. И всякий раз веет от него ровной белизной непочатой жизни.

*

Да, огромная это радость — встреча с искусством, которое остается с тобой навсегда. Остается затем, чтобы вечно будоражить мысль и каждый раз, в новую пору твоей жизни, в меру окрепших твоих душевных сил открываться тебе заново.

Не так ли всю жизнь не только восхищают, но и заставляют думать портреты Крамского, Ренуара, Валентина Серова?.. Пейзажи Ван-Гога, Левитана, Маркэ?.. Скульптуры Родена, Конёнкова, Голубкиной?..

И как досадуешь, когда, проплутав по веренице выставочных залов, уносишь всего два-три, а то и одно яркое впечатление!

Впрочем, даже для одного яркого впечатления, чтобы, подобно пушкинскому Скупому рыцарю, «в шестой сундук, сундук еще неполный, горсть золота накопленного всыпать», стоит, мне кажется, проделать и более длительный путь.

Не всегда искусство балует нас бесспорными удачами. Но если, побывав на посредственном спектакле, приобретаешь для своей

коллекции один выдающийся экспонат, следует ли считать вечер потерянным? И стоит ли пренебрегать такими редкими находками, как образ Пушкина в пьесе А. Глобы, созданный Всеволодом Якутом в довольно обычной постановке Театра имени Ермоловой? И можно ли пропустить (в том же, кстати, театре) спектакль «Сотворившая чудо»? Героиня этой в общем-то сентиментальной мелодраматичной пьесы американского драматурга Гибсона — глухонемая и вдобавок слепая девочка, которая только в конце, как говорится, под занавес, произносит свое первое в жизни слово «вода». По пьесе чудо это совершает молодая учительница. Но чудо совершает и артистка Королева, которая с пронизательностью гениального психолога прослеживает, как в звереныше пробуждается человек.

✱

Зная название книги, вы, конечно, уже поняли, что разговор наш не случайно перешел с живописи на театр.

Я чрезвычайно дорожу моими театральными впечатлениями. И не только потому, что люблю театр с детства, но и потому, что создания его невероятно изменчивы и недолговечны. Картину, скульптуру всегда, при желании, можно увидеть не однажды (если не в подлиннике, то в репродукции или на фотографии). Не однажды удастся посмотреть полюбившийся фильм. Здесь — все неизменно, все раз и навсегда. Разве что сам ты переменялся... В театре — все неповторимо, все заново. Посетите один и тот же спектакль десять, двадцать раз. Может быть, он останется тем же в главном и все-таки каждый раз в чем-то будет иным.

Не оттого ли так естественна для всякого театрала потребность поделиться своими театральными наблюдениями? Ведь он чувствует себя обладателем уникальных ценностей и, конечно же, не упустит случая похвастаться ими, а заодно и просто поговорить о любимом предмете. Тем более, что разговор такой очень нужен. Ибо далеко не всякий зритель, купив билет и заняв свое место в зрительном зале, знает, что, собственно, такое театр и чего от него требовать.

✱

Скажу сразу: решаясь писать эту книгу, я не рассчитывала объять необъятное. Слишком глубокое море — театр. В возможностях ли одного человека вычерпать его? Особенно если человек этот не режиссер, не актер, не театровед, если о театре говорит он не по праву профессии, а по праву давней любви.

Высказанные далее суждения не претендуют ни на единственность, ни на бесспорность. Да это, пожалуй, и к лучшему. Не всегда же во всем соглашаться! В спорах приходит к нам трудное умение мыслить — умение, совершенно необходимое всем, в том числе тем, кто любит искусство и хочет брать от него если не полной мерой (слишком оно для этого многозначно), то, во всяком случае, как можно больше.

Вот почему я не огорчусь, если эта книга не заставит всех без исключения думать по-моему. Обидно будет, если она не заставит думать вообще, если не вызовет желания постоянно, активно осмысливать картину, спектакль, пьесу, фильм, что, на мой взгляд, должно стать неременной потребностью всякого культурного человека.

Только поймите меня, пожалуйста, правильно. Я не отправляюсь на спектакль с записной книжкой и твердым намерением поумничать. Просто мне хорошо оттого, что сегодня я снова в театре. Уже у подъезда с удовольствием ныряю в праздничное сияние его фонарей и, сидя потом в постепенно темнеющем и загибающем зале, жду, когда наконец тронется занавес и откуда-то из глубины потянет знакомым холодком. С этой минуты я живу тем, что происходит на сцене, и нет для меня ничего, кроме встречи с любимым искусством!

Конечно, общее отношение к спектаклю определяется уже здесь, в этих стенах, но оно еще расплывчато, как не доведенный до полной резкости фотокадр. Четкость придет позже — может быть, на другой, на третий день, когда наслаждение видеть сменяется наслаждением вспоминать, снова и снова останавливаясь на частностях, понемногу осознавая их значение, мысленно прослеживая, как из них лепится целое...

Обычно именно тогда появляется потребность как-то зафиксировать свои впечатления, что-то записать. Записи эти хранятся у меня в голубой канцелярской папке. И приготовьтесь, пожалуйста, к тому, что некоторые из них будут вклиниваться в нашу беседу. Может быть, это ее дополнит, а заодно убедит вас в том, что иные размышления полезно записывать. Ведь уточняя и совершенствуя написанное, поневоле учишься думать последовательно. При этом многое понимаешь заново...

Но не станем все же забегать вперед. Начнем наш разговор, как и положено, с самого начала и постараемся, чтобы он получился живым, непринужденным, а главное — небесполезным.



УМНЫЙ ТАЛАНТ



Когда-то большое впечатление произвел на меня один фокусник. Невысокий, элегантный, он вышел на пустую сцену, не имея в руках решительно ничего, даже обязательной в этих случаях тросточки, и ушел, оставив ворох самых разнообразных предметов. Казалось, артист доставал их не из потайных карманов своего фрака, а прямо из воздуха.

Фокусник этот постоянно стоит у меня перед глазами, когда я думаю об искусстве актера, в особенности актера характерного, который извлекает из тайников своего актерского существа один образ за другим и одаривает нас множеством неповторимых, глубоко достоверных человеческих типов.

Фокусник вспомнился мне и тогда, когда, повернув рычажок телевизора, очутилась я на творческом вечере Евгения Лебедева, артиста Ленинградского Академического Большого драматического театра имени Горького.

Передача была снята на пленку, и отрывки лебедевских ролей сменяли друг друга со сказочной быстротой и щедростью. Из маленьких этих осколков образовалось что-то вроде мозаики, цель которой — показать мастерство актера, его способность мгновенно переключаться, менять не только мимику, произношение, пластику, но, кажется, и самую анатомию своего тела.

Это было то, что пушкинский Сальери называл «подножием



«Гибель эскадры» А. Корнейчука. Академический Большой драматический театр имени Горького (АБДТ). Ленинград. 1960 г. В роли боцмана Кобзы — Е. Лебедев.

искусства», то есть ремесло, и демонстрировалось оно с легкостью, и впрямь достойной блистательного манипулятора. Собственно искусство началось потом, когда парад-алле начался большими отрывками из спектаклей, когда артисту представился случай раскрыть свои внутренние возможности и актерская техника из самоцели превратилась в средство выражения художественной сути.

Древние греки оставили нам миф о кентаврах. Кентавр — наполовину конь, наполовину человек — скакун и наездник, объединенные в одном существе. Этот сказочный гибрид неспроста приходит на ум, когда встречаешь актера, подобного Лебедеву. Правда, составные элементы при этом несколько меняются: не лошадь и всадник, а, скажем, рояль и пианист. Редких качеств инструмент и редких качеств исполнитель.

Актерский аппарат Лебедева, его инструмент, феноменален. И владеет он им виртуозно. Кажется, технических трудностей для него не существует. Не случайно в репертуаре его есть даже несколько женских ролей: классная дама мадемуазель Куку из пьесы румынского драматурга Себастьяна «Безымянная звезда», Баба-Яга — очень фантастическая и в то же время сотканная из черточек абсолютно реальных.

И все-таки если бы все начиналось и кончалось одной только актерской виртуозностью, искусство Лебедева действительно не выходило бы за рамки фокуса. Но оно не фокус, а чудо. Потому что способность этого артиста вживаться в образ, меняться внутренне не уступает его способности меняться внешне. И проявляется она буквально во всем, что делает Лебедев на сцене. Вот хотя бы в таком игровом, откровенно памфлетном спектакле, как «Карьера Артуро Уи» Бертольда Брехта¹.

¹ Брехт, Бертольд (1898—1956) — немецкий драматург, поэт, публицист, театральный деятель. Создатель новой театральной эстетики. Драматургия и театр Брехта остро социальные и интеллектуальные. Главная их цель — воспитание критически мыслящего зрителя.

В этой пьесе, где иносказательно говорится о становлении фашизма в Германии, Лебедев играет чикагского гангстера Артуро Уи, в котором легко угадывается не кто иной, как Гитлер. Но разве успех Лебедева — Уи обусловлен внешним сходством с Гитлером? Вовсе нет. В конце концов, имитировать Гитлера дело не такое уж трудное. Оно удавалось многим. Челка на лоб, усики, безумные глаза — вот вам и Гитлер.

Лебедева гораздо больше занимает логика этого характера — логика, которую видит он, во-первых, в собственной примитивности и низменности Уи, во-вторых, в умении его играть на примитивности и низменности других. Это особенно отчетливо проявляется там, где Лебедев — Уи берет уроки актерского мастерства у подвыпившего служителя Мельпомены. Тот со скрытой издевкой преподносит ему махровые сценические штампы: играет «бархатным» баритоном, принимает величественные позы и вызывает ироническую усмешку даже у сообщников Уи.

Но Артуро и не думает смеяться: для него чем хуже, тем лучше. Он ведь собирается завоевать популярность не среди

«Безымянная звезда» М. Себастьяна. АБДТ. Ленинград. 1956 г.

Сцена из спектакля.

Слева — Е. Лебедев в роли классной дамы Куку.

...В репертуаре Лебедева есть даже женские роли...



«высоколобых» (так презрительно называет он людей мыслящих), а среди темной обывательской мелкоты. Ему важно знать, как эта мелкота «хозяина себе воображает». С торопливой жадностью копирует он малопочтенного наставника, словно предвкушая уже будущий успех своих публичных выступлений. И печальнее всего, что расчеты его оказываются верными.

В этом отрывке (как, впрочем, и во всем спектакле) Лебедев выполняет задачу сложную. В одно и то же время умудряется он показать и своеобразную сметку Уи, и полную его актерскую несостоятельность.

Сверх того артист не отказывает себе в удовольствии (уже не от имени Уи, а от себя лично) лягнуть мимоходом театральную рутину, с которой у него, как у всякого настоящего художника, особые счеты.

Так образ обростает плотью, становится многозначным, объемным.

«Карьера Артуро Уи» Б. Брехта. АБДТ. Ленинград 1963 г.

Сцена из спектакля.

С лева направо: Дживола — С Юрский, Уи — Е. Лебедев, Актер — В. Стрельчик.

.Уи берет уроки у подвыпившего служителя Мельпомены...



«Карьера Артуро Уи» Б. Брехта. АБДТ.
Ленинград. 1963 г. Финал спектакля.
Уи — Е. Лебедев.

..Только теперь, в самом конце спектакля, Уи обретает откровенное сходство с Гитлером...

★

Любопытно, что Лебедев — Уи поначалу и не стремится к внешнему сходству с Гитлером. Он скорее чем-то напоминает диковинное пресмыкающееся. Как униженно, как смиренно вползает он в дом уважаемого члена чикагского овощного треста Догсборо (имеется в виду президент Гинденбург)! Как преданно, снизу заглядывает ему в лицо, пытается лизнуть шершавым своим языком! И как ужасающе быстро наглет!

Вот уже пылают подожженные ребятами Уи овощные склады чикагского рынка (читай — германский рейхстаг)... Полной безнаказанностью заканчивается для бандитов судебный процесс о поджоге...

Уи рвется к власти. Ему уже мало побед в Чикаго. Он стремится прибрать к рукам овощную торговлю в Цицero (иначе говоря, захватить Австрию). Осуществляя свой страшный план, предательски отделяется он от давнего и верного соратника Эрнесто Рома (Эрнста Рэма), грубой силой вынуждает Догсборо-Гинденбурга указать в завещании на Артуро Уи как на желательного преемника, убирает с дороги овощного заправилу Цицero (главу правительства Австрии Дольфуса). Убийство следует за убийством. И в одно далеко не прекрасное утро чешуйчатая пружина рывком распрямляется. Вставшее во весь рост чудище беснуется на трибуне перед парализованными ужасом избирателями.

Только теперь, в самом конце спектакля, Уи обретает откровенное сходство с недоброй памяти Адольфом. Фантастическое и реальное сливаются воедино, образуя прочный художественный образ. Настолько прочный, что можно уже, не боясь повредить ему, брезгливо сбросить щегольское кожаное облачение, сорвать ненавистные усики и обратиться к зрителям с суровым предостережением:



А вы учитесь не смотреть, но видеть,
Учитесь не болтать, а ненавидеть.
Хоть человечество и было радо.
Отправив этих выродков налево,
Торжествовать пока еще не надо:
Еще плодоносить способно чрево,
Которое вынашивало гада!

✱

То, что в числе прочих отрывков в телевизионную передачу вошла сцена из «Карьеры Артуро Уи», оказалось очень кстати: я уже видела этот спектакль года два назад. Интересно было возобновить его в памяти и, как всегда в таких случаях, кое-что вновь подметить и переосмыслить.

Именно теперь подумала вдруг, что брехтовское сравнение Гитлера с гадом Лебедев переводит из области метафорической почти в буквальную. Разумеется, он не напяливает на себя змеиной шкуры, но ядовитая гадина становится для него как бы зерном образа, а в какие-то моменты сцены с Догсборо актер и напрямую играет гнусную разновидность пресмыкающегося. И гротеск этот, вряд ли уместный в спектакле другого плана, здесь не вызывает протеста. Он лишь предельно заостряет сатирическое звучание образа, заставляя нас еще глубже задуматься над историей возвышения одного опасного ничтожества — историей, которая невероятностью своей оставляет позади вымыслы самых необузданных, самых мрачных фантастов...

Знаменательно, что полное название пьесы не просто «Карьера Артуро Уи», а «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть». И сократили это название, по-моему, зря. В первоначальном виде оно сразу же заявляет о характере творчества Брехта, который считал, что искусство (в частности, театр) должно активно вторгаться в жизнь, то есть не просто отражать, а изменять ее. «Карьерой Артуро Уи» Брехт обвинял не только Гитлера и прямых его сообщников, но и тех, чья трусость, алчность, чья политическая слепота или гражданская пассивность так или иначе работали на Гитлера, способствовали его преступлениям.

Иначе говоря, драматург возлагает ответственность за историю на каждого из нас. Случившееся, как бы говорит он, могло и не случиться, если бы мы вовремя этому помешали. И раз кровавая карьера Артуро Уи состоялась, извлечем из нее, по крайней мере, урок, не дадим ей повториться...

Но вернемся к Лебедеву. В тот раз я узнала о нем немало для себя нового. Например, то, что он (как, впрочем, и многие талантливые актеры) еще и художник, скульптор.

Между прочим, статуэтки Лебедева тоже тяготеют к фантастике, и это многое объясняет в его творчестве. Смотришь на лесные его диковины — на всех этих леших, кикимор и ведьм — и словно заглядываешь в таинственную лабораторию, где рождается образ: туда, откуда вышла лебедевская Баба-Яга, где вылупись чудище по имени Уи.

Но самым важным открытием в тот вечер стал для меня Лебедев — Рогожин в отрывке из спектакля «Идиот» (инсценировка романа Достоевского).

До тех пор я знала Лебедева в ролях комедийных, гротескных и привыкла уже к неожиданным его внешним превращениям, к изощренной актерской технике... На этот раз все было иначе.

В сцене, о которой речь (первый приход Мышкина к Рогожину), артист почти неподвижен. Но как удается ему передать через эту неподвижность бурю противоречивых чувств, которые неистовствуют сейчас в дремучей рогожинской душе, — его одиночество? Его влечение к Мышкину и одновременно тяжелую злобу против него? И то больное, мучительное, неотвратимое, что испытывает он к Настасье Филипповне?

Поразительно играли Лебедев и Смоктуновский!

Давно ли, кажется, пылали толстые пачки рогожинских кредиток, брошенные в камин Настасьей Филипповной в памятный вечер разрыва ее с Тоцким? Давно ли бежала она от Рогожина к Мышкину и снова (из-под венца!) от Мышкина к Рогожину? Давно ли, дав волю свинцовой обиде и купецким литым кулакам, на коленях потом вымаливал Парфен прощения у жестоко оскорбленной им женщины? И вдруг после всех этих вулканических извержений — невероятная сдержанность! Все внутри, все загнано в тесную грудную клетку: как хочешь, так и справляйся! И ведь с чем справляться-то?! Ведь Рогожин задумал убить Мышкина. Вот и нож заготовил. И Мышкин подсознательно чувствует это, а к Рогожину все-таки идет. Что заставляет его идти? Что заставляет Рогожина не убивать его?

Что? Да все то же. Необыкновенная доброта этого больного, щедедушного человека, с которым Парфен — этакий детинушка! — кажется, и без ножа, одним пальцем сладит; глубокая тревога Мышкина за двух людей, один из которых на пороге смерти, другой на пороге преступления.



«Идиот» по Ф. М. Достоевскому. АБДТ
Ленинград 1957 г.
В роли Мышкина — И. Смоктуновский.

...С нежностью думаю о людях, благодаря которым все это перечувствовано и передумано...

Человечность — вот что должно быть нравственной основой общества. Между тем мир, о котором повествует Достоевский, зиждется на иной основе. Его бог — золото. Деньги в нем не только благополучие, любовь, почет. Деньги — власть. И ради денег, которые дают одному человеку безграничную власть над другими, здесь готовы на всё.

Потому, именно потому, а все не по причине душевной болезни Мышкина, обитатели страшного

этого мира называют его, человека, живущего по иным законам, идиотом

Называть называют, и все же (каждый по-своему) тянется к нему, замороженные силой, которая кроется в его мягкости. Так тянется к Мышкину и Парфен Рогожин. И так же его не понимает. В душевной своей темноте он все толкует на свой лад. Сострадание, самоотверженность, чувство человеческого долга и человеческого достоинства в той мере, в какой проявляются они у Мышкина, для Рогожина явление небывалое, непостижимое. Оттого он и злобится на князя, оттого и не верит ему, что сам на такое не способен. Недаром ведь Мышкин замечает ему: «Твою любовь от злости не отличишь».

И все же общение с Мышкиным приносит Рогожину прекрасные минуты просветления.

Впервые познает он радость бескорыстной дружбы, доверия, отказа от своего счастья во имя счастья другого — высокую радость победы над самим собой.

В эти немногие минуты Парфен более человек, чем когда бы то ни было. Это самая большая взятая им в жизни высота. Он знает, что долго на ней не удержится. Оттого и торопится свя-

В роли Рогожина — Е. Лебедев.

зять себя какой-нибудь клятвой, оттого и меняется с Мышкиным крестами...

*

С нежностью думаю о людях, благодаря которым все это пережито и передумано. О людях, наделенных способностью проникать в самые туманные уголки человеческой души, высвечивать их своим талантом и помогать нам познавать самих себя, друг друга, жизнь.

Кто-нибудь может справедливо заметить, что прежде всего надо благодарить не театр, а писателя, который написал такую книгу. Да, это так. Но книги надо ведь еще уметь и читать! Мало того, их можно читать по-разному.

Я видела инсценировку «Идиота» не однажды и в разных театрах. Видела, разумеется, и фильм, поставленный режиссером И. Пырьевым. И всякий раз это волновало по-другому, вызывало иные раздумья, оставляло в памяти иные эпизоды.

Так, спектакль Театра имени Вахтангова, где Мышкина играл Н. Гриценко, а Рогожина — М. Ульянов, особенно запомнился сценой, когда Рогожин уже после убийства Настасьи Филипповны ведет князя к себе: промозглая петербургская ночь, мутные пятна фонарей и два человека идут по разным сторонам улицы в темноту, в черный хаос безумия...

Сцена эта — одна из самых сильных и в романе. В театре же обретает она еще и символический смысл. Ведь и Мышкин и Рогожин — оба они кончают потерей рассудка, но каждый приходит к этому по иной причине: один — по вине жестокого своего эгоизма, другой — из-за безграничной самоотверженности.

Что же до фильма, то самое, пожалуй, глубокое впечатление от него — глаза Юрия Яковлева, снимавшегося в роли Мышкина. Кажется, если бы предложили мне сделать афишу к «Идиоту», я нарисовала бы только эти глаза.





«Идиот» по Ф. М. Достоевскому. Мосфильм. 1958 г.

Сцена из фильма.

Слева направо: Ганя Иволгин—Н. Подгорный, Мышкин—Ю. Яковлев.

✱

В который раз думаю о поразившей меня сдержанности Лебедева — Рогожина: чего, вероятно, стоит она актеру, столь щедрому именно на внешние проявления! Полно, да тот ли это человек, который выдумал Бабу-Ягу, мадемуазель Куку? Тот ли, что создал Артуро Уи?

Тот и не тот.

Это Лебедев, играющий не Брехта, а Достоевского, не политический гротеск, а психологическую драму. Лебедев, создающий образ в произведении иного жанра и потому отбирающий из арсенала художественных средств иные приемы, иные краски.

Из голубой папки

...Недавно видела работы одного молодого художника. Мне они показались очень талантливыми. Многие и теперь стоят у меня перед глазами.

Вспоминаю оттопыренное ухо и большой печальный глаз уми-

рающего мальчика. Неловко скривившиеся ноги заснувшей на скамейке женщины.

Вижу дымчатый сиренево-розовый букет. Из каких он цветов? Не знаю. Зато будто ощущаю смутное, пряное благоухание, чувствую влажную свежесть. Помню, на обороте этой картины оказалась еще и другая: дымчатое же, туманное лицо с огромными фиалковыми глазами и маленьким розовым ртом. С той стороны — натюрморт, с этой — портрет. Оба они одинаково неопределенны и вместе с тем одинаково точно передают ощущение от модели, ее прелесть, ее поэзию. Может быть, то, что цветы и девушка на одном картоне, не случайно? Может быть, художник уловил между ними какое-то родство? Иначе зачем бы написал он их в одной манере?

Зато как четко очерчена фигура вот этой сидящей женщины! Лица, правда, не видно. Но оно, вероятно, и не интересовало художника. Ему надо было показать пластику тела, и он выбрал для этого уверенную, хоть и певучую, плавную линию.

И совсем иными средствами изображен леопард. Художник пользовался не плавной линией, а точками и очень живо вылепил из них огромную разгневанную кошку...

*

Я потому привела свою запись об этом художнике, что зависимость между тем, как понимает он свою модель и как это передает, в работах его очень отчетлива. Но не надо особой наблюдательности, чтобы обнаружить ту же зависимость в любом другом искусстве. Совершенно разным звуком исполняет хороший певец произведения разного характера. Разную лексику, разный синтаксический строй использует переводчик, переводя на свой язык стихи разных поэтов.

Разные художественные средства отбирает и Евгений Лебедев, играя в произведениях разных авторов. И умение это — трудное, рожденное взаимодействием эрудиции и таланта, мысли и чувства, интуиции и анализа — доведено у него до совершенства.

Умный художник. Умный талант. Для нас, болельщиков театра, встреча с таким артистом — радость огромная.



**ТЕАТР —
ЭТО ОЧЕНЬ
НАДОЛГО!**

Из голубой папки



О долгое время жила я в тихом московском переулке, недалеко от Библиотеки имени В. И. Ленина. Из окна моей комнаты, расположенной на пятом этаже старого дома, видно было здание книгохранилища. Его прямоугольный, в мелкую застекленную клетку фасад, скучный и однообразный, как страничка из арифметической тетради, был для меня источником самых волшебных зрелищ.

Чутко улавливая малейшие прихоти освещения, он постоянно менялся и разыгрывал удивительные световые спектакли. В бесчисленных его прозрачных ячейках дымились такие феерические, неистовые закаты, такие небывалые перламутровые утра и аметистовые вечера, какие встречаются разве что на картинах Рериха.

Он не просто отражал небо — он вбирал его всеми своими стеклянными клетками, дробил, расплавлял и выплескивал обратно преображенным, в тысячу раз более прекрасным и сверкающим, чем на самом деле.

Не таков ли театр?

Жадно впитывая впечатления жизни, откликаясь на все сколько-нибудь значительные ее события, он пропускает их сквозь сердце и разум, сквозь гражданскую совесть и темперамент художника. Он анализирует их, сортирует, вылушивает главное, отбрасы-

вая мелкое и несущественное, и снова отдает нам, но уже иными, переосмысленными, преображенными: не жизнь, а художественное воплощение жизни, точный ее поэтический образ...

✱

Много славных имен подарил нам театр. Иные давно уже превратились в легенду, но и отделенные от нас десятилетиями (а иногда веками) не утратили своего облагораживающего влияния, не перестали волновать всякое пытлиное воображение.

Что же сказать о тех, что вошли в нашу жизнь не фотографиями, не граммофонными записями, не страницами мемуаров, а живыми людьми! И у каждого из них свой характер, свое обаяние, свои неповторимые «особые приметы»...

Несколько лет подряд отдыхала я в зеленом приморском городке.

Сюда из года в год съезжаются почти одни и те же люди, поэтому появление человека нового замечается сразу же. Однажды, подходя к зданию почты, я заметила «новенькую». Лица ее не было видно — она стояла ко мне спиной. Но чудилось в этой безымянной спине что-то знакомое.

Женщина достала из сумочки конверт, опустила его в почтовый ящик... И поворот ее узкой кисти сразу же вызвал в памяти имя столь же необычное, как та, кому оно принадлежит: Алиса Коонен¹. В одном движении выразилась вся она, — я узнала ее по отточенной пластике, изысканной и вместе с тем строгой...

✱

Взгляд, жест, интонация — этим вроде бы мимолетным, незначительным черточкам актерской игры на самом деле нет цены. Маленькая деталь в искусстве может сказать многое. И, сказав многое, уже не забывается.

¹ Коонен, Алиса Георгиевна (род. в 1889 г.) — выдающаяся русская и советская актриса. Большая часть творческой деятельности Коонен связана с Московским Камерным театром (1914—1949), возглавляемым одним из крупнейших режиссеров-новаторов А. Я. Таировым. Коонен создала плеяду замечательных образов. «Адриенна Лекувьер» Скриба, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Федра» Расина, «Гроза» Островского, «Оптимистическая трагедия» Вишневского, «Мадам Бовари» Флобера — вот наиболее известные спектакли, в которых она играла главные роли.



Алиса Коонен в ролях:
Комиссара
(«*Оптимистическая трагедия*» В. Вишневского. Камерный театр. Москва. 1933 г.)

Так, навсегда запомнился мне один штрих в спектакле, несколько лет назад сыгранном Литературным театром ВТО.

Речь идет о «Привидениях» Ибсена¹, где та же Коонен играла фру Альвинг.

Хорошо вижу, как волнуется, дышит на плечах фру Альвинг длинный легкий шарф: сперва праздничный, белый, потом черный, траурный. Гибкие руки Коонен превращают его чуть ли не в живое существо, заставляют откликаться на малейшие душевные движения ее героини. Руки эти великолепно играли и в последнем действии. Не забыть, как прыгала в них коробочка с морфием,

которым фру Альвинг должна отравить своего обреченного на слабоумие сына.

Но особенно интересной показалась мне сцена, в которой фру Альвинг словно бы и не участвует, а только присутствует.



¹ Ибсен, Хенрик (1828—1906)— норвежский классик; драматург и театральный деятель. Его прогрессивное реалистическое творчество чрезвычайно популярно. Многочисленные пьесы Ибсена: «Пер-Гюнт», «Бранд», «Кукольный дом», «Привидения», «Строитель Сольнес», «Доктор Штокман» и другие ставятся лучшими театрами мира.

Эммы Бовари
(«*Мадам Бовари*» по Г. Флоберу.
Камерный театр. Москва. 1940 г.)

Федры
(«Федра» Ж. Расина,
Камерный театр. Москва. 1922 г.)
Рисунок Г. Стенберга



Пастор Мандерс упрекает столера Энгстрана в неблагоприятном, корыстном поступке. Энгстран явно морочит чересчур доверчивого собеседника и очень скоро убеждает его, что черное вовсе не черное, а белое. Мандерс сияет: теперь он может спать спокойно!

И здесь фрау Альвинг, до этой минуты как будто целиком поглощенная вязаньем, поднимает голову, смотрит на пастора... И в глазах ее, где нет, кажется, места никому другому выражению, кроме затаенного горя, просыпается что-то неожиданное, разноречивое, чего одним словом не определишь: комическое удивление, насмешка, досада. И все это — сквозь любовную снисходительность матери к неудачному ребенку.

«Ты неумный. Ты ограниченный. Ты ничего не смыслишь»

«Адриенна Лекуверр» Э Скриба Камерный театр. Москва. 1919 г.

Сцена из спектакля.

В центре: Адриенна — А. Коонен.





*«Я, бабушка, Илко и Илларион»
Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе.
АБДТ. Ленинград. 1964 г.
Илко — С. Юрский.*

...Палец Илко то и дело выскакивает, как черт из коробочки...

в людях. Но я тебя люблю. И с этим ничего не поделаешь» — вот что сказал один-единственный взгляд Коонен. И как по-инному осветил он мне содержание сцены читаной-перечитаной! Прежде в ней отличалась несостоятельность духовного пастыря, неспособность его разбираться в сложных жизненных обстоятельствах и, стало быть, противостоят злу. Теперь ко всему

этому прибавились красота и величие женского сердца, которое, раз полюбив, никогда уже не разлюбит. Даже если поймет, что любимый человек — совсем не то, чем казался.

✱

Те, кто видели в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького пьесу Думбадзе и Лордкипанидзе «Я, бабушка, Илко и Илларион», наверняка помнят, как замечательно «работают на образ» руки Юрского — Илко. В этом широкоизвестном спектакле (его не раз передавали по телевидению) трудно особо выделить одного исполнителя: артисты Е. Копелян, С. Юрский, В. Татосов, О. Призван-Соколова играют на редкость сильно и ровно — как говорят в таких случаях, концертно. Но пожалуй, в первую очередь вспоминается все-таки Юрский. И дело здесь не в том, что он, совсем молодой еще человек, изображает старого и одноглазого, а в том, как он его изображает.

Если бесшумная точная поступь сразу же выдает в нем горца, привычного к переходам по узким тропинкам над пропастью, то неподражаемое движение указательным пальцем снизу вверх выражает уже не горца вообще (хоть движение это и остро национальное), а горца по имени Илко — человека, у которого вместо характера стальная пластина: пригни ее — она тотчас выпрямится да еще предельно хлестнет тебя при этом.

Палец Илико то и дело выскакивает, как черт из коробочки. Он подводит итог очередному куплету застольной песни, который, как и предыдущие, заканчивается высочайшим фальцетом. Палец горделиво взбрыкивает перед носом своего хозяина, когда тот откалывает в пляске какое-нибудь особенно щегольское коленце.

Одним точно найденным жестом показаны неистребимое жизнелюбие, неувядаемая молодость, негибкая стойкость — словом, все, что составляет сущность Илико и чем так щедро наделили его и авторы пьесы, и исполнитель.

Из голубой папки

«Пожалуйста, сэр, отстегните мне эту пуговицу...»

Каков смысл этой прозаической реплики умирающего Лира? Артист Б. Платонов произносит ее с таким благородством, с таким достоинством, что она превращается в истинную поэзию¹. В ней вся глубина происшедшей в Лире перемены.

Взбалмошный, избалованный властью человек привык думать, что сделан не из того же теста, что прочие смертные. И потому уверен, что, отрекись он от престола, все по-прежнему будут любить и почитать его: ведь в нем течет королевская кровь!

Заблуждение свое Лир искупает ценой жестоких страданий. Чтобы прозреть истину, ему суждено потерять разум, превратиться в оборванного бездомного бродягу. И только вместе с безумием приходят к нему подлинное величие и мудрость. Он понял, что ценность человека не в высоком происхождении, а в человечности. И разве не к простому человеческому вниманию взывает предсмертная просьба измученного старика? Разве сама она не о человечности Лира свидетельствует?

«Пожалуйста, сэр, отстегните мне эту пуговицу...» Нет больше короля Лира. Есть Лир — человек.

✱

Иногда закроешь глаза — и в памяти оживают голоса любимых актеров.

Первым наплывает светлый вибрирующий колокольчик Бабановой (его, как и пластику Алисы Коонен, ни с каким другим не спутаешь):

Рука, когда она честна.

Ни перед кем лица не прячет...

¹ Речь идет о спектакле «Король Лир» Шекспира в Белорусском театре имени Янки Купалы.



«Собака на сене» Лопе де Вега.
Театр им. Революции. Москва. 1937 г.
Графиня Диана — М. Бабанова.

Графиня Диана из комедии Лопе де Вега «Собака на сене» — один из самых грациозных образов Бабановой, актрисы пленительной женственности, редко-го своеобразия, большой нравственной красоты.

Известный театралный критик П. А. Марков рассказывает: однажды после спектакля пришел к Бабановой за кулисы Театра им. Революции (ныне он носит имя Маяковского) К. С. Станиславский¹. Покоренный ее игрой, долго и настойчиво уговаривал он Марию Ивановну перейти в Художественный театр. Как раз в это время работала она с режиссером Алексеем Дмитриевичем Поповым над ролью Джульетты. Уход из

театра показался ей неслыханным вероломством. И как ни сильно потрясло и обрадовало артистку предложение Константина Сергеевича, у нее хватило мужества отказаться.

Бабанова рисует голосом характер своей героини. Интонации ее обольстительны и капризны. Они поражают богатством оттенков. Сколько аристократической спеси вложено ею в слово «честна»! Оно звучит чуточку не по-русски: «ч» чересчур твердое; на

¹ Станиславский (Алексеев), Константин Сергеевич (1863—1938) — великий театралный деятель; артист, режиссер и теоретик, заложивший фундамент современной науки о театре; создатель направления в сценическом искусстве, нашедшего теоретическое выражение в «системе» Станиславского. Теория Станиславского вытекала из его богатейшей актерской, режиссерской и педагогической практики, неразрывно связанной с Московским Художественным театром, который был основан Станиславским вместе с В. И. Немировичем-Данченко в 1898 году.

«Пигмалион» Б. Шоу.
Малый театр. Москва. 1943 г.
Элиза Дулитл — Д. Зеркалова.



жесткое «т» натывается оно как на непреодолимую преграду.

В этом коротеньком «чэстна» — вся кастовая гордость Дианы, все ее ложные представления о чести. Но этого мало. В нем еще и суть драматического конфликта пьесы: надменная аристократка имела несчастье полюбить не графа, не маркиза, а простого смертного, который к тому же (ведь вот незадача!) находится у нее в услужении...

...Потом колокольчик негромко, иногда срываясь, напевает странноватые песенки арбузовской Тани, разливается колдовским ручейком в мелодии Грига и вместе со Звездным Мальчиком и лукавым человечком Оле-Лукойе, которые уже много лет навещают наших радиослушателей, рассказывает волшебные истории Уайльда и Андерсена.

Слушаешь — и вспоминаются слова из «Бесприданницы» Островского: «Велико наслаждение видеть вас, а еще больше наслаждение слушать вас!»

✱

Колокольчик отдаляется. Возникают другие голоса. Их много. Они теснят, перебивают друг друга. Затем, словно договорившись, расступаются, дав дорогу одному.

«Молодой человек, что вы там хихикаете? Я, кажется, правильно сказала!»

Это дочь мусорщика, Элиза Дулитл, из комедии Бернарда Шоу «Пигмалион» отчитывает своего глуповатого поклонника Фредди. Элизу играет Д. Зеркалова, актриса, равно блестящая в ролях драматических и комедийных. Ее настолько раздражает от негодования, что вместо «хихикаете» она произносит «ххыхыкаете». Очень уместно, не правда ли? Особенно если учесть, что Элиза впервые попала в светское общество, где должна безукоризненно сыграть настоящую леди.

Из-за этого восхитительного «ххыхыкаете» я несколько раз

потом бегала в Малый театр на «Пигмалиона» с Зеркаловой, но ничего подобного уже не услышала.

Обидно? Конечно.

Но разве не обидней, когда мимолетный, естественно возникший штрих превращается в жирную, нарочитую черту? И в чем, собственно, прелесть театра? Не в том ли, что театральная спектакль подобен живому организму и постоянно развивается? Что у актера в театре всегда остается драгоценная возможность творчества, даже тогда, когда роль уже определена и премьера позади? Что труд его изобилует не только сознательными поисками, но и непредвиденными находками, драгоценными нечаянностями, которые тем уже хороши, что в них вечная молодость таланта, верное средство от серости и скуки в искусстве, единственное спасение от трафарета? Того самого, о котором так хорошо сказано у Новеллы Матвеевой:

Не чёрта я боюсь, а трафарета.

Он глуп, смешон, но в нем кончина света!

✱

Никогда не прекращающееся творчество — не это ли в первую очередь отличает театральную спектакль от кинофильма?

Несмотря на то что основа у театра и кинематографа одна — актер, в какие разные условия ставят его эти разные искусства!

Начать с того, что как только фильм смонтирован и выпущен на экраны, ни о каких дополнениях, ни о каких нечаянностях думать не приходится. С этой минуты созданный актером образ выходит из-под его опеки и обречен на вечную неизменность.

Другое отличие состоит в том, что актер в кино лишен возможности сыграть свою роль последовательно, в одно время. От одного эпизода до другого иногда проходят дни, недели. Нередко конец приходится играть прежде начала. И это, разумеется, отрицательно сказывается на творческом состоянии исполнителя.

Но самое обидное, что актер в кино изолирован от зрителей. Он не чувствует их дыхания, их реакции. Между ним и зрительным залом не возникают те живительные, от сердца к сердцу идущие токи, которые воодушевляют актера в театре едва ли не больше, чем общение с талантливыми партнерами.

Боюсь, поклонники кино заподозрят меня в необъективности. Что ж, послушаем тогда, какого мнения об этом сами артисты. Вот хоть известный итальянский кинокомик Тотто, который так

полюбился нам в фильмах «Закон есть закон», «Полицейские и воры».

Тото пришел в кино из итальянской комедии масок — «Комедиа дель арте». Но, став всемирно известным благодаря кино, все же утверждал, что в театре дарование актера раскрывается полнее: «В театре мы более стихийны, более настоящи. В театре чувствуется теплота публики, в театре публика служит для актера наркотиком...»

Очень сходные мысли высказала и знаменитая Анна Маньяни. До недавнего времени мы знали ее только как актрису кино. Но она, оказывается, еще и актриса театра, который в 1966 году гастролировал в Советском Союзе.

«Было время,— заявила Маньяни,— когда кино и театр соседствовали, сливались в моей жизни. И все-таки я прежде всего актриса театра. Поверьте, это труднее, чем быть киноактрисой... Фильм сделан, и всё... А в театре спектакль идет неделями, месяцами... И артист продолжает работу... Сейчас в мире много говорят о том, что театр якобы изживает себя, уходит в прошлое. Но я в это не верю, ибо весь мир любит театр. Театр для людей — это очень серьезно и очень надолго...»

*

Говорят, Маньяни произнесла это с большой убежденностью и темпераментом. Воображаю, как сверкали ее итальянские глазницы, как страстно звучал низкий, грудной голос. Но мне почему-то вспоминается другой, высокий и ломкий,— голос молодой римлянки Лоллии из исторической комедии Л. Зорина «Дион»: «Ну что театр? Говорят, он доживает последние дни?»

Юлия Борисова, играющая Лоллию в Театре имени Вахтангова, очень тонко обнажает подтекст автора, а заодно и свое личное отношение к сказанному. В голосе ее и затаенная насмешка, и лукавое торжество. «Смотрите,— как бы говорит она,— светские модницы болтали о гибели театра еще в Древнем Риме, две тысячи лет назад, а он, как видите, жив. И будет жить,— уж это я вам гарантирую!»

И право же, трудно не поверить ей — стройной, сияющей, стоящей перед вами в расцвете своего незаурядного таланта, во всеоружии отточенного мастерства. Трудно не согласиться и с ней, и с Анной Маньяни, и с тысячами, миллионами других — не только актеров, но и зрителей: театр для людей — это очень серьезно и очень надолго!



**ОГОНЬ,
МЕРЦАЮЩИЙ
В СОСУДЕ**



любите вы рассматривать фотографии знаменитых актеров? Не правда ли, есть в этом что-то необыкновенно притягательное? Кажется, взглядываясь в лица давно ушедших людей, разгадывая по ним черты их характера, стараешься заглушить вечное сожаление о том, что никогда не видал ни Ленского, ни Ермоловой, ни Комиссаржевской, что высокое их искусство не обожгло твоего сердца живым пламенем, а лишь приворожило его издали волшебными отголосками своей славы.

Ленский, Ермолова, Комиссаржевская — люди-колоссы, люди-красавцы, из тех, чья телесная красота не просто гармонирует с духовной, но в значительной степени этой духовной красотой сформирована.

Вглядимся в лицо женщины, ставшей для ее современников образцом совершенства, — взглядемся в лицо Ермоловой. Разве красота его в правильности черт? Небольшие, глубоко сидящие, чуть раскосые глаза. Монгольские скулы, тонкие, с опущенными углами губы...

Чем же привлекает это не слишком-то правильное с точки зрения красоты классической лицо? Что делает его прекрасным? Что

же, как не внутренний свет, высокое благородство, огромная нравственная сила? Ибо

...что есть красота
И отчего ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

(Н. Заболоцкий)

Думаю, большинство без колебаний предпочтет второе определение. Это естественно, особенно в наше время, когда на первый план, более чем когда-либо, выступают не внешние, а внутренние достоинства человека, когда успех актера у публики все больше зависит не от лица его, а от личности, от способности активно откликаться, вторгаться в решение самых жгучих вопросов современности.

Недаром актер в наши дни — один из наиболее заметных и уважаемых членов общества. И если есть у него талант, любовь к людям и любовь к искусству, тогда и самая его некрасивость становится красотой. В пылу восхищения и благодарности мы не просто не замечаем его внешних недостатков, но нередко возводим их в достоинства.

✱

Так, достоинством становятся в наших глазах некрасивость и некоторая несветскость Чацкого, сыгранного Сергеем Юрским в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького. Качества эти как-то особенно выделяют его из фамусовского окружения, еще определеннее изобличают в нем человека иного ряда.

Разумеется, Юрский — актер с головы до пят — мог бы сыграть и более красивого, более импозантного

М. Н. Ермолова. С портрета В. Серова.

..Вглядимся в лицо женщины, ставшей для ее современников образцом совершенства...



Чацкого. Отчего же все-таки предпочитает он не приукрашивать его? Да оттого, что, соскоблив со старого сценического героя полтора вековые наслоения резонерства, дидактики, ложного пафоса, взглянув на него «свежими, нынешними очами», Юрский почувствовал в нем человека, предельно близкого себе по духу, по сути. Пылкое благородство и бесстрашная прямота суждений Чацкого, безоглядная его непосредственность и юношеская уязвимость — все это отозвалось в существе актера с такой силой, как если бы Чацкий был его современником.

Впрочем, к чему здесь «если бы»? Юрский и на самом деле увидел в Чацком своего современника — современника-единомышленника. И тотчас же показалось ему несущественным то, что обычно так старательно подчеркивают исполнители этой роли: фразная элегантность, великолепная светская выучка...

Вот почему Чацкий Юрского в наиболее трагическую для себя минуту, не боясь показаться смешным, нахлобучивает цилиндр, как шапку. Вот почему среди напыщенных, проглотивших аршин гостей Фамусова производит он впечатление человека, попавшего в музей восковых фигур. В образ человека прошлого столетия привносит он самоощущение человека столетия нынешнего. Сквозь век девятнадцатый просвечивает двадцатый. И, раз увидав такого Чацкого, примириться с прежним уже не сможешь.

В этом был у меня случай убедиться, глядя на красивого респектабельного Чацкого, которого в красивом респектабельном театре играл молодой и — что самое горькое — талантливый актер. Играл «как положено»: отменно кланялся, отменно скрещивал руки на безукоризненно белой крахмальной груди и был так мраморно-холоден, что сам напоминал статую.

✱

Разумеется, из сказанного вовсе не следует, что красота и элегантность на сцене должны быть немедленно преданы анафеме. Созерцание красивого лица, гармоничного тела для всех нас — огромная радость. Но радость немедленно гаснет, как только обнаруживается, что красота несогретая, неозаренная, что под красивой оболочкой нет сколько-нибудь интересного содержания. А обнаруживается это очень быстро.

В одном нашем биографическом фильме есть небольшой эпизод с участием Пушкина. Играющий его актер был загримирован на редкость удачно: вылитый Пушкин с портрета Кипренского. Тем резче с первого же взгляда определилось его внутреннее несоответствие образу. Внешнее сходство не только не помогло

«Горе от ума» А Грибоедова.
АБДТ. Ленинград 1962 г.

...Среди напыщенных гостей Фамусова Чацкий С. Юрского производит впечатление человека, попавшего в музей восковых фигур...

исполнителю сыграть Пушкина, а, наоборот, словно подчеркнуло его актерскую несостоятельность, неспособность вжиться в сложный характер гениального человека. Плюс, помноженный на минус, обратился в минус. Совсем как в математике.

Искусство, однако, не математика. У него свои законы. Внешнее сходство, не поддержанное внутренним перевоплощением, воспринимается как недостаток. Зато внутреннее перевоплощение бывает иной раз таким убедительным, что заставляет забыть о несоответствии внешнем. Кторов, исполняющий в пьесе Д. Килти «Милый лжец» роль великого английского драматурга Бернарда Шоу, не стремится к портретному сходству с изображаемым человеком. Атрибуты внешней характерности — лохматые брови, подчеркнутая асимметричность лица — лишь слегка аккомпанируют острейшему духовному портрету знаменитого скептика, созданному артистом. И портрет этот так достоверен и выразителен, что накладная борода вряд ли в состоянии хоть чем-нибудь его обогатить.



✱

Значит ли это, что, изображая лицо историческое, современный актер должен во всех случаях избегать внешнего сходства?

Конечно, нет. Здесь все зависит от того, что ставят и как ставят.

Пьеса Килти, в основу которой положена многолетняя переписка Бернарда Шоу с актрисой Патрик Кемпбелл, внешне статична. На сцене всего два человека, которые скорей читают, нежели играют. Степанова и Кторов почти не смотрят друг на друга, не общаются в обычном смысле слова. Задача артистов — сосредоточить нас на интереснейших человеческих документах, которым суждено было осветить не только духовную жизнь



«Милый лжец» Д. Килти. МХАТ имени Горького. Москва. 1962 г.

В роли *Бернарда Шоу* — А. Кторов.

...Духовный портрет знаменитого скептика получился таким достоверным, что накладная борода вряд ли его обогатит...

двух замечательных людей, но и воплотить жизнь целой эпохи. И жизнь эта столь захватывающе сложна и драматична, что сожалеть об отсутствии внешнего сходства нам попросту некогда.

Близким принципом руководствовался и Театр имени Вахтангова в постановке пьесы Л. Малюгина «Насмешливое мое счастье», которая, как и пьеса Килти, возникла на материале переписки А. П. Чехова с современниками. Вот почему грим, к которому прибегает артист Ю. Яковлев, рассчитан лишь на легкое, чисто условное, а не подлинное портретное сходство с Чеховым. И это воспринимаешь как должное, как нечто предусмотренное самой пьесой, сознательно уводящей зрителя от внешнего к внутреннему.

А вот пьеса А. Глобы «Пушкин» написана по-другому. Писатель задался целью показать сцены из жизни поэта во всей их исторической и бытовой реальности. Оттого неопределимое достоинство Пушкина, сыгранного Всеволодом Якутом, состоит именно в идеальной гармонии между внешним и внутренним его обликом.

Впрочем, кто знает? Вероятно, и этот образ может быть решен на сцене иначе. Может быть, завтра другой актер в другом театре сыграет Пушкина без грима, а мы все-таки увидим его как живого и будем (в который раз!) все так же отчаянно тревожиться за его судьбу, все так же остро переживать надвигающуюся на него катастрофу.

✱

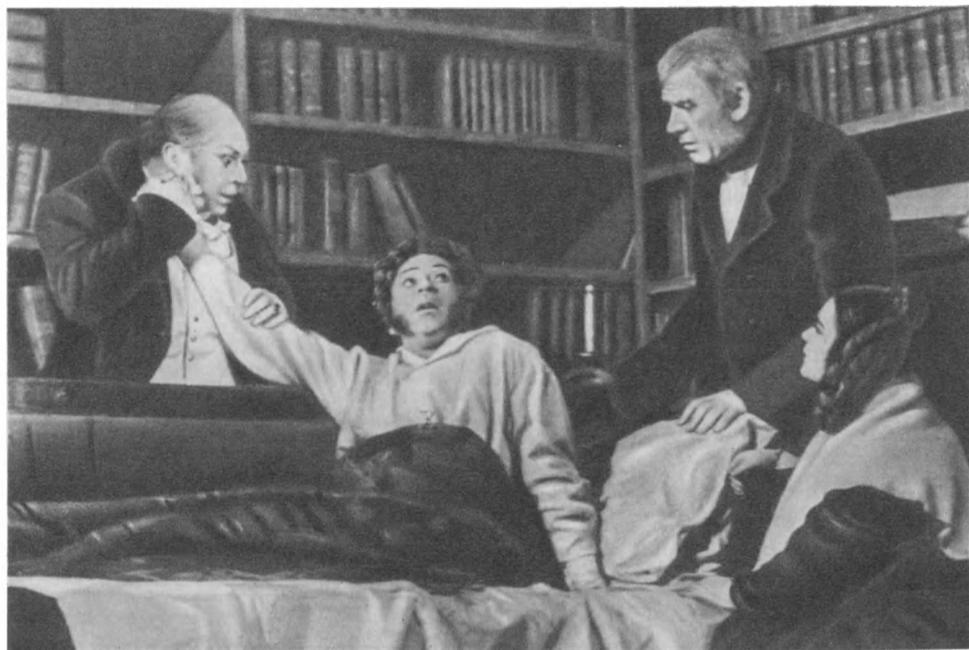
Стремление к самоограничению, столь характерное и для современного театра, и для современного искусства в целом, — что это? Нечто случайное, навязанное очередной модой? Нет, это

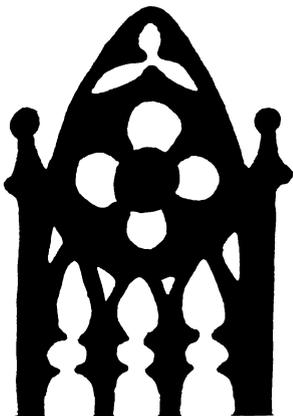
еще одно производное нашего времени, ненавидящего всяческую позу, ложную красоту и потому скупого на внешние проявления чувства. Не оттого ли таким успехом пользуется в наши дни моноспектакль — жанр, расположенный на тончайшей грани между театром и концертной эстрадой, актерской игрой и художественным чтением, требующий от актера предельной выразительности и предельного лаконизма, где одним жестом надо уметь вылепить характер,— словом, то, что с таким блеском делал гениальный Яхонтов¹...

¹ Яхонтов, Владимир Николаевич (1899—1945) — замечательный советский актер и чтец; непревзойденный исполнитель поэзии Маяковского, создатель Театра одного актера — «Современник», автор и исполнитель многочисленных художественно-политических композиций, осмысливавший величайшие произведения русской классики в свете революционной действительности. В композиции Яхонтова входили произведения Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Есенина и других. Одна из последних его работ — моноспектакль «Горе от ума» Грибоедова. О своем творчестве Яхонтов рассказал в книге «Театр одного актера».

«Пушкин» А. Глобы. Театр имени Ермоловой. Москва. 1954 г.
Финальная сцена.

...В этой пьесе драматург показал сцены из жизни Пушкина во всей их исторической и бытовой реальности...





ДВА ГАМЛЕТА



Несколько лет назад вышел на сцену юноша с прозаической фамилией Рецептер. Вышел в черном свитере, в узких — по тогдашней моде — брюках и сыграл трагедию «Гамлет». Один. Без партнеров. Без грима. Без декораций. И спектакль, созданный одним актером, весь театральный реквизит которого — рапира да книга, впечатлил и взволновал меня настолько, что потом, когда я смотрела обстоятельный двухсерийный фильм «Гамлет» в постановке Г. Козинцева, то не могла уже не думать о «Гамлете» Рецептера. Внешний аскетизм этого моноспектакля при огромной концентрации мысли и чувства стали для меня как бы эталоном, которым измеряла я достоинства фильма, и сравнение было не всегда в пользу последнего.

Да не подумает кто-нибудь, что автор этих строк пытается навязать одному виду искусства законы и средства другого! Моноспектакль и фильм — вещи разные. В одном случае перед вами пустая сцена и один актер-чтец. Остальное воображайте как хотите. В другом — полная иллюзия жизни. И то и другое вполне закономерно. Ведь главная особенность моноспектакля в том и состоит, что зритель должен дорисовать в воображении то, чего ему не показывают.

Особенность кино, напротив, заключается в неограниченной возможности показывать все, что угодно. Возможность заманчивая. Но пользоваться ею следует, вероятно, не без такта и осторожности. В противном случае режиссер рискует оставить наше воображение в бездействии, то есть лишить кинозрителя непрерывной доли активности, без которой из взволнованного соучастника происходящих на экране событий превращается он в спокойного, если не равнодушного их созерцателя. Опасность существенная, и фильм Козинцева ее не избежал.

*

Вот дунул в лицо Гамлету — Смоктуновскому ледяной северный ветер, откинул назад его светлые волосы. Звучит суровая трагическая музыка Шостаковича. Перед нами побелевшие губы, расширенные страшным предчувствием глаза. Как отчетливо читается в них появление горестной тени умершего короля! Фантазия зрителя жадно устремляется к лицу актера...

Но что это? Лицо исчезает! На экране плавает облеченный в плоть и кровь призрак. И вспыхнувший было интерес сразу же гаснет. Вместо того чтобы ужаснуться (не так уж часто случается видеть настоящее привидение!), рассудок безжалостно констатирует: ускоренная съемка. А воображение досадливо отворачивается. Воображение тоскует по лицу человека, увидавшего тень своего предательски убитого отца...

*

Другой эпизод. Утонула Офелия. Сквозь тонкий слой воды просвечивает неподвижная, похожая на восковую куклу фигура. Но вместо того чтобы жалеть Офелию, почему-то жалеешь актрису. Интересно, сколько пришлось ей пролежать под водой вот так, затаив дыхание? Или это тоже какой-нибудь технический фокус?

А воображение? Воображение бездействует.

Вспоминаются стихи Фета:

Офелия гибла и пела,
И пела, сплетая венки.
С цветами, венками и песнью
На дно опустилась реки...

Вспоминается и поэтический рассказ самого Шекспира, вложенный им в уста королевы Гертруды:

Над речкой ива свесила седую
Листву в поток. Сюда она пришла
Гирлянды плестъ из лютиков, крапивы,
Купав и цвета с красным хохолком...

...
Ей травами увить хотелось иву,
Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев
Она в поток обрушилась. Сперва
Ее держало платье, раздуваясь,
И, как русалку, поверху несло.
Она из старых песен что-то пела,
Как бы не ведая своей беды,
Или как существо речной породы.
Но долго это длиться не могло.
И вымокшее платье потащило
Ее от песен старины на дно...

(Перевод Б. Пастернака.)

Заметьте, это рассказ, а не показ. И Шекспир прибегает к нему не оттого только, что показать, как тонет Офелия, на сцене нельзя, но оттого еще, что показ рискует превратить событие драматическое в физиологическое. Либо (что ничуть не лучше) в нечто слащавое, приторно-красивое, до ужаса ненатуральное. И чтобы избежать этого, драматург обращается к поэзии. С ее помощью направляет он фантазию зрителя по такому руслу, которое ни в коем случае не приведет к нежелательным крайностям.

Об остальном можно не заботиться: фантазия есть фантазия. Никакой театр, никакое кино не в состоянии материализовать набросанные ею картины с той же тонкостью, не огрубив их. Ибо она создает их не из камня, не из дерева, не из металла, а совсем из другого, своего материала.

✱

Иногда Шекспир заменяет прямое действие рассказом и по иным причинам. Не эстетическим, а этическим.

Спасая свою жизнь, высланный в Англию Гамлет вынужден выкрасть у Розенкранца и Гильденстерна приказ Клавдия о немедленной его — Гамлета — казни. Спасшийся принц с возмущением рассказывает своему другу Горацио о коварстве короля.

В фильме рассказ опять-таки заменен показом, что делает нас свидетелями унижительной для Гамлета сцены. Принц крови,

благороднейший из людей, неслышно, как вор, прокрадывается в каюту спящих своих провожатых, извлекает из ларца свиток, уносит к себе и возвращается вторично, чтобы положить в опустевшую шкатулку другой, тщательно подделанный пергамент: предписание казнить вероломных друзей Гамлета — Розенкранца и Гильденстерна.

Ничего не поделаешь. На войне как на войне. Подобная жестокость, может быть, и в духе времени, но... Шекспир предпочел почему-то всего лишь рассказать о ней. Не хотелось ему, видимо, чтобы Гамлет произвел эти вынужденные действия на глазах у зрителей. Потому что нелегко дались они ему, человеку прямому и мужественному. Гамлет использует в борьбе с врагами их же оружие. Но оно не в его характере...

Из голубой папки

Смотрела старый-престарый фильм французского режиссера Дрейера «Страсти Жанны д'Арк». Великолепный пример доверия к актеру! Кажется, нет на экране ничего, кроме белых оголенных стен романского собора и снятых крупным планом лиц артистов с необычайно выразительными, прямо-таки говорящими глазами. Благодаря этим глазам немота картины совершенно не ощущается. О ней попросту забываешь.

Говорят, актриса, игравшая Жанну, после съемок психически заболела. Прискорбно, но не удивляет: перевоплощение ее было поразительно глубоким. Она ведь воистину пережила страшную судьбу своей героини, вынесла все ее пытки.

Не знаю, как отнесся бы к этому автор «Парадокса об актере»¹. Или же Брехт. Фильм мог бы им не понравиться. Ведь оба они считали, что актер не должен сливаться с художественным образом до конца.

Может быть, грань между искусством и жизнью в картине и впрямь чересчур стерта. Но речь-то сейчас о другом. О том, что, доверяя актеру, режиссер может сосредоточить внимание зрителей на характере и переживаниях героя, не заботясь более

¹ Имеется в виду Дени Дидро (1713—1784) — французский философ-материалист, драматург, романист, крупнейший представитель французского Просвещения. Анализируя в трактате «Парадокс об актере» природу актерского искусства, Дидро проводит четкую грань между сценическим образом и его исполнителем, который даже в минуты наивысшего творческого подъема должен сохранять способность к трезвому контролю над собой.



*«Гамлет» В Шекспира. Моноспектакль.
Исполнитель — В. Рецпер.*

Г а м л е т: Бедный Йорнк!

о каких-то невероятных зрелищных эффектах и чисто внешней занимательности.

Хороший актер — это ведь та же Гамлетова флейта. Все дело в том, чтобы уметь на ней играть.

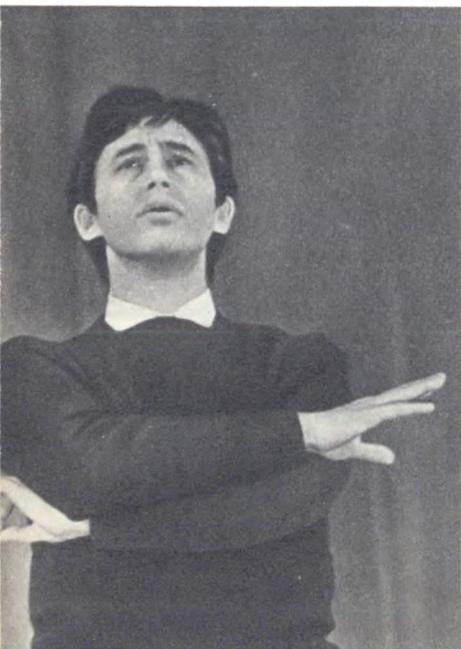
✱

Но поговорим о толковании и актерском исполнении трагедии.

Исполнительская манера Рецпера во многом обусловлена самим жанром моноспектакля.

Прежде всего это не игра, а чтение с элементами игры. Иногда артист глядит на своего героя как бы со стороны, иногда отождествляет себя с ним.

Очень существенно и то, что трагедия Гамлета, лишенная в исполнении Рецпера каких-либо внешних примет эпохи, быта, возникает перед нами, так сказать, в чистом виде, во всей своей вневременной непреходящей сущности. И если Юрский, играя Чацкого в драматическом театре, намеренно не подчеркивает в своем герое человека определенного времени и воспитания, то Рецпер в моноспектакле «Гамлет» не делает этого и подавно. Его Гамлет, одетый со строгим современным щегольством, ничем не отличается от мо-



Г а м л е т: Быть или не быть?

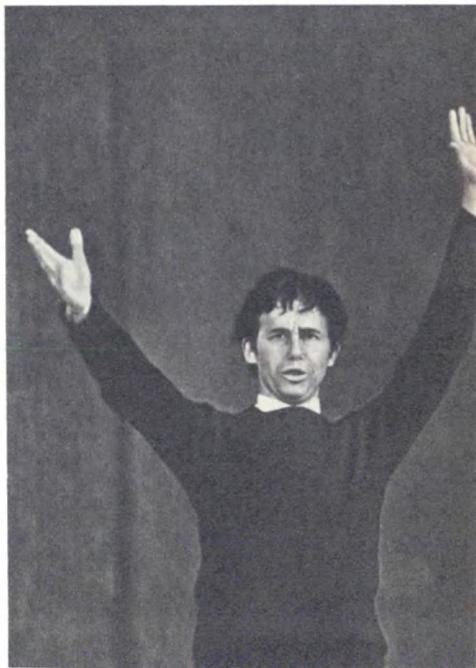
Полоний: Что вы читаете, мой принц?

лодых людей нашего времени. У него юное, почти мальчишеское лицо. Очень серьезное. Очень вдумчивое. Очень требовательное. Некрасивое? Что вы! По-моему, прекрасное лицо! Лицо человека, который докапывается до сути и потому ненавидит все показное, фальшивое, наигранное.

Именно здесь, в этой ненависти к позе и наигрышу, — корень великолепной сдержанности Гамлета — Рецептера. Сдержанности, которая воспринимается не только как следствие хорошего вкуса, но и как сознательно избранная форма протеста, форма борьбы. Вот отчего благородная эта сдержанность не покидает Гамлета — Рецептера даже тогда, когда неистовство обусловлено ремарками автора.

Вспомним: у Шекспира Гамлет прыгает в могилу Офелии и дерется там с Лаэртом. Их растаскивают, и Клавдий замечает: «Он вне себя!» Рецептер же проводит эту сцену почти на шепоте («Ты глоткой взять хотел? Могу и я!»). Безудержному, чрезмерному проявлению горя у Лаэрта противопоставляет он скорбь затаенную, целомудренную, не рассчитанную на внимание окружающих.

Первый актер: Свирепый Пирр, чьи черные доспехи...



То же самое происходит в разговоре Гамлета с королевой-матерью. Слова его беспощадны. Но в тоне, которым они сказаны, нет желания оскорбить. Есть лишь боль, жестокая обида за родного заблудшего человека, желание спасти, открыть ему глаза. И огромная, хоть и отравленная горечью, нежность.

Не станем, однако, путать сдержанность с неэмоциональностью: Рецепттер — актер большого внутреннего накала. Но темперамент артиста всегда под контролем художественного расчета. Он-то, умный этот расчет, и не позволяет Рецепттеру выпячивать хрестоматийные, заведомо выигрышные, или, как говорят, шлягерные, моменты роли. И ни Шекспир, ни зрители, ни сам исполнитель от этого не в убытке. Наоборот: смысл стихов наиболее зачитанных (особенно монологов) выступает при этом много отчетливей, а незатененные, не забытые ими «проходные» реплики раскрываются порой совершенно неожиданно. Например, слова Гамлета после невольного убийства Полония:

Прощай, вертлявый, глупый хлопотун!
Тебя я спутал с кем-то поважнее.
Ты видишь: суетливость не к добру.

Это «суетливость не к добру» столько же относит Гамлет — Рецепттер к Полонию, сколько к самому себе. Ведь убийство вовсе не в его природе. Гамлет должен был убить короля, но по ошибке убил другого и глубоко теперь опечален. Опечален дважды, трижды — и нелепой, никому не нужной смертью Полония, и преступной своей оплошностью, и тем, что все предстоит повторить сначала...

Эта завидная находка (а их в моноспектакле немало!) — результат глубокого проникновения в характер героя. И многое здесь зависит не только от актерского, но и от читательского таланта исполнителя, от удивительного его умения вскрыть сокровенный смысл произведения и довести его до сознания зрителей.

Вот чем, по-моему, предопределена и четкая манера Рецепттера, которая при всей своей простоте начисто лишена легковесности.

Нет, он не декламирует, не упивается модуляциями своего голоса. Но и не частит бытовой скороговоркой. Речь его значительна. Она изобилует паузами. Это потому, что Гамлет Рецепттера думает вслух. И мысль, которой без малого четыре столетия, кажется, вновь рождается на наших глазах. Мы успеваем насладиться ею: понять, оценить, распробовать.

Так, паузой между двумя музыкальными фразами талантливый музыкант говорит иногда не меньше, чем звуками.

Способность думать вслух, способность возвращаться к истокам мысли и воскрешать перед зрителями процесс ее кристаллизации — вот в чем, на мой взгляд, неповторимое своеобразие работы Рецеттера. Вот что позволяет говорить о ней как о значительном явлении в нашем искусстве. Потому что, как ни бесспорны актерские достоинства Рецеттера, сила моноспектакля все-таки не только в них, но и в необычайно широком философском охвате пьесы, в том умном, властном мастерстве, с которым артист вовлекает нас в круг раздумий своего героя, заставляя осмысливать вместе с Гамлетом мучительные противоречия его времени, а заодно и нашего.

Здесь небезынтересно вспомнить, что Рецеттер не только актер, но и словесник, поэт, автор нескольких поэтических сборников. Не отсюда ли его пристальное внимание к слову, к поэтическому образу? Не отсюда ли такая последовательность и точность анализа?

*

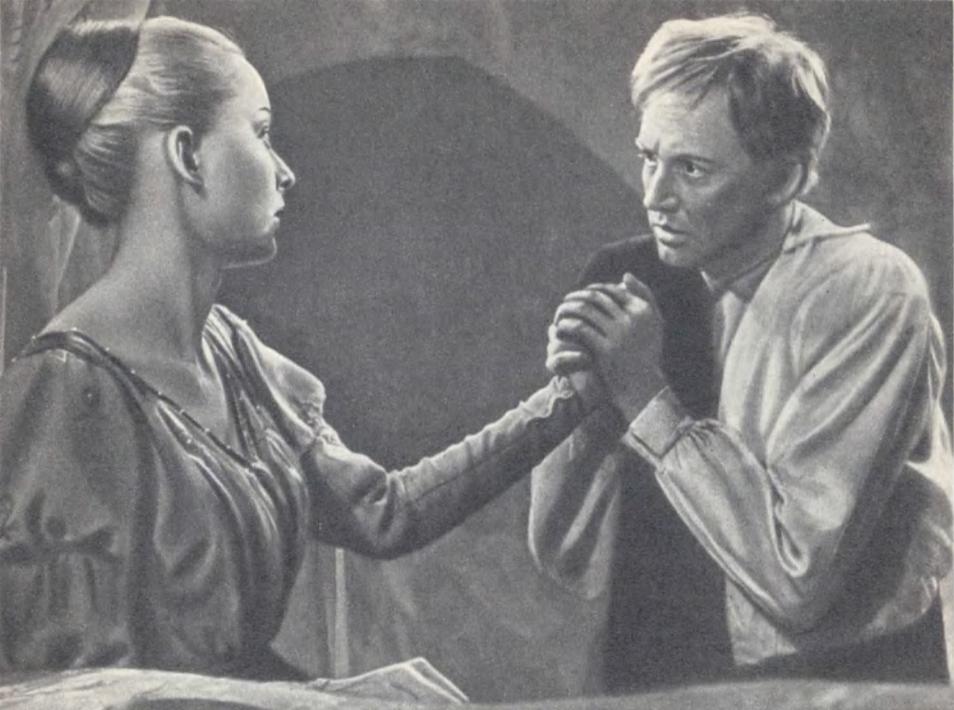
Неисповедимы пути искусства. Сотни, тысячи актеров играли принца Датского, а каждый из них шел к образу своей дорогой. И если путь Рецеттера к Гамлету лежит через мысль, то путь Смоктуновского проходит через интуицию, чувство, глубокое перевоплощение.

Это не значит, что философское содержание образа остается за пределами внимания артиста. Но раскрывается оно средствами, доступными только редкостному, исключительному художественному дарованию.

Дарование, однако, понятие сложное. И, говоря о таланте Смоктуновского, мы подразумеваем не только необычайную способность внутреннего перевоплощения, но и огромные духовные возможности этого художника, которые и дают ему, как актеру, право на такой образ, как Гамлет.

Ведь Гамлет — вечное торжество высокого человеческого духа, неизменная победа человечности над подлостью, жестокостью, насилием. А что, как не человечность, основа основ художественной индивидуальности Смоктуновского?

Не случайно в полную силу талант его впервые раскрылся в образе Мышкина. С тех пор человеческая личность: ее ценность, ее красота, ее право на уважение и свободу — все это стало лейтмотивом творчества Смоктуновского, главной его темой. И тему эту пронесит он из фильма в фильм, из образа в образ как факел, с которым — помните? — вызванный на допрос Гамлет появляется на заседании королевского совета.



«Гамлет» В. Шекспира. Мосфильм. 1964 г.

Сцена из фильма.

Офелия — А. Вертинская. Гамлет — И. Смоктуновский.

...Это прощание. Для Гамлета Офелия умерла...

Кстати, эпизод этот — далеко не единственный, запомнившийся мне в фильме. Есть и другие, не менее прекрасные. И едва ли не лучший из них — появление Гамлета в комнате Офелии.

✱

Собственно, эпизода этого в трагедии нет. Есть лишь то, что рассказывает Офелия Полонию. Режиссер, как и в других случаях, заменяет рассказ действием. И вот где замена его поразительно уместна! Она дает артисту великолепный материал, и мы становимся свидетелями изумительно сыгранной сцены.

Только что, минувшей ночью, узнал Гамлет ужасную причину смерти отца. Отныне нет для него больше ни радости, ни любви. Смысл его жизни — восстановление справедливости. Но перед тем как ступить на новый, тернистый путь, ноги словно сами

приводят измученного нравственно и физически Гамлета к самому дорогому для него человеку — к Офелии.

Долго не выпускает он руки перепуганной девушки. Долго, мучительно, из-под ладони вглядывается в ее черты. Он и выходит пятясь, до последней секунды не отрываясь от любимого лица. Это — прощание. Для Гамлета Офелия умерла.

Не раз еще суждено ему свидеться с ней. Не раз будет он негодовать на ее слабость, предательство, вгонять в краску желчными двусмысленностями... Все равно мы уже знаем: это лишь отголоски той, прежней жизни. Жизни, с которой покончено.

*

Великолепен Смоктуновский в сценах с Розенкранцем и Гильденстерном. Гамлет от души рад приезду товарищей. Но радость его очень скоро сменяется справедливым подозрением. Подозрение еще быстрее переходит в уверенность: перед ним не друзья, а соглядатаи Клавдия.

Гнев и горечь не заставляют, однако, Гамлета потерять голову. Напротив, он весь как-то подбирается, глаза обретают особую пронзительность. У него уже поднакопился некоторый опыт поведения в приятном местечке, именуемом Эльсинором. Он безупречно вежлив. Сарказм его хорошо замаскирован и легко может сойти за бред расстроенного воображения. Но как гордо и грозно обнажается иногда его острие! Вот хоть в сцене с флейтой: «Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя!»

С удивительной интонацией это сказано. Ни передать, ни позабыть ее невозможно.

*

Еще одно, врезавшееся в память.

Убит Полоний. Король требует принца к себе, чтобы вывести у него, куда он спрятал труп. Легко, чуть не вприпрыжку, проходит Гамлет по нескончаемым апартаментам королевского замка. В глазах его мечутся колючие огоньки. Он словно дурачит своих встревоженных, напряженных провожатых. Вот остановился, чтобы вытрясти несуществующий камешек из башмака. Остановились и они. Вот снова двинулся дальше. И тотчас затопились, двинулись за ним остальные. Полно, разве они его ведут? Это он их ведет! Он хозяин опасной игры, затеянной сейчас в Эльсиноре. Кто говорит, что Гамлет безвольный мечтатель? Нет, Гамлет — человек действия!



Несколько эпизодов... А сколько ими сказано! Есть о чем помнить, есть о чем размышлять...

Жаль только, что не везде в фильме удастся Смоктуновскому сохранить ту же органичность и свободу самовыражения. Чудится что-то чужеродное, несвойственное природе этого актера в частых вспышках ярости Гамлета, в том, как неистовствует он, объясняясь с матерью, как выламывает руки Офелии. Дурной театральностью отдает его зловещий смех, когда волочит он по каменным плитам Эльсинора труп Полония. И совсем уж ничем не оправдан сумасшедший крик: «У нас сегодня представление!»

Конечно, Гамлет имитирует безумие. Но надо ли кричать, чтобы прослыть безумным в Эльсиноре? Для этого достаточно говорить правду.

Крик, ярость, как и любая чрезмерность, вообще не в характере Смоктуновского. Игра его (а мы знаем Смоктуновского во многих ролях) всегда отличается мягкостью и отсутствием какой-либо аффектации. И наиболее убедителен он в фильме тогда, когда не изменяет своей обычной манере. Именно здесь с наибольшей полнотой раскрывается самое драгоценное качество Гамлета — Смоктуновского: мгновенная, острая, безошибочная реакция на фальшь. Сердце Гамлета сплошь исколото ее тонкими длинными иглами. И чем меньше расплескивает он свою боль, тем сильнее чувствуем мы ее глубину и подлинность.



Глубина и подлинность... У Смоктуновского они в избытке. Но всегда ли их достаточно в фильме? Зрелищность его подчас кажется неумеренной, символика — прямолинейной. Решетки подъемного моста слишком наивно напоминают о знаменитой метафоре Гамлета: «Дания — тюрьма».

Нет, я не вижу ничего неестественного или предосудительного в том, что, переводя на язык экрана произведение, написанное для сцены, режиссер широко использует изобразительные возможности кино. Речь идет лишь о чувстве меры, о точно найденной пропорции, когда главное не заслоняется второстепенным. А главное в трагедии все-таки мысль и слово Шекспира. Потому что «Гамлет» — прежде всего произведение глубокого философского содержания, выраженного через гениальную поэзию. Его (как «Фауста» Гёте, как «Войну и мир» Толстого, как «Братьев Карамазовых» Достоевского) постигаешь и переосмысливаешь

всю жизнь. И громадная роль в этом переосмыслении принадлежит монологам Гамлета.

Точную образную характеристику монологов Гамлета дал Владимир Рецептер на страницах журнала «Театр». «Чередование сцен и монологов,— пишет он,— составляет суть построения этой пьесы. Монологи Гамлета — его дети. У них разный рост, разный возраст и разные имена. Но они рождены одним раскаленным мозгом и одной обнажившейся душой. Ни один из них не может быть безнаказанно выброшен за борт пьесы...» Ибо «...монологи— это звенья той непрерывной цепи, в которую Гамлет заковал себя сам, чтобы не уйти от ответственности за век, погубленный подлецами».

Само собой разумеется, что, заключая в себе философский груз трагедии, монологи имеют право на особое внимание. Они-то уж, во всяком случае, должны быть поданы так, чтобы мы их поняли и запомнили. Но, как правило, запоминаются в фильме почему-то совсем другие, не связанные с монологами места.

Что же случилось с монологами? Мне кажется, им повредили два обстоятельства: излишняя подчиненность режиссера законам экрана и чересчур обытовленное, прозаичное чтение стихов Смоктуновским.

Да, этот чудесный художник внутренне не принимает особенностей поэтической речи. Он игнорирует ее условность и явно впадает при этом в крайность: произносит стихи нарочито небрежно, торопливо, не давая нам времени вникнуть в сложный их смысл. И ритм Шекспировых строк нередко вянет на его губах. А ритм — так, по крайней мере, утверждает Бернард Шоу — это такая штука, с помощью которой можно править миром! (Кстати, словами этими Шоу наделил самого Шекспира в одноактной пьесе «Смуглая леди сонетов», поставленной у нас на телевидении известным ленинградским режиссером А. Белинским. И каким чеканным ритмом пронизана речь Сергея Юрского, исполняющего в ней роль великого англичанина!)

Впадает в крайность и режиссер. Опасаясь, что человек, беседующий сам с собой, на экране будет выглядеть дико, он разлучает актера с его голосом: пусть стихи, записанные на пленку, звучат как внутренние монологи Гамлета, как его раздумья.

Собственно, голос, звучащий за кадром, в современном кино явление обычное. Но в данном случае прием этот явно себя не оправдал: в фильме Гамлет существует сам по себе, монологи — сами по себе. Они не сливаются.

И вот что интересно. Когда-то озвучивал Смоктуновский на русском языке заглавную роль в австрийском фильме «Моцарт».

Потом, опять-таки в кино, сыграл (и как сыграл!) Моцарта в опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», где вокальную партию исполнял Лемешев. И никакой разобщенности голоса и актера.

В фильме от лица Гамлета говорит и действует один человек. Но необходимость подлаживаться под свой голос связывает его. Кажется, актер только о том и думает, чтобы вовремя повернуть голову, поднять или опустить глаза... А тут еще эта досадная торопливость, с которой проговаривает он текст!

Мне скажут: фильм ограничен временем. Но две серии его длятся не менее трех часов. А если и этого мало, зачем же тогда было вводить отсутствующие у Шекспира эпизоды? Зачем так растягивать сцены сумасшествия Офелии? Облачение ее перед похоронами Полония?

*

Кстати, о Полонии. В фильме роль эта значительно сокращена, что серьезно нарушило соотношение сил в трагедии. Ведь Полоний чуть не главный антипод Гамлета. Как Молчалин — антипод Чацкого. Особенно ярко проявляется это в небольшом разговоре.

— Видите вы вон то облако в форме верблюда? — спрашивает Гамлет.

— Ей-богу, вижу, — отвечает Полоний, — действительно, ни дать ни взять верблюд.

— По-моему, оно смахивает на хорька, — продолжает Гамлет.

— Правильно, — подхватывает Полоний, — спина хорьковая.

— Или как у кита, — иронизирует Гамлет.

— Совершенно как у кита, — тотчас соглашается Полоний.

В моноспектакле это звучит как диалог-образ, диалог-метафора. В нем весь хамелеонский характер Полония, человека изменчивого, как облако, человека, чей принцип — беспринципность.

Из фильма диалог вычеркнут, как и многое другое. В большинстве случаев от реплик Полония остается лишь служебная, сюжетная их часть. Другая, изобилующая юмором и не лишенная метких наблюдений, отсечена. А ведь именно благодаря ей обретает плоть и кровь шекспировский образ!

*

Возможно, многие с моими претензиями к фильму не согласятся. Но надеюсь, никто не усмотрит в них желания зачеркнуть, опорочить работу Г. Козинцева, получившую признание не толь-

ко у нас в СССР, но и за рубежом. Фильм «Гамлет» — итог длительного изучения и исследования творчества Шекспира.

Увлеченность режиссера, обостренное чувство ответственности, заставившие его столь тщательно подготовиться к экранизации одного из величайших произведений мировой классики, не могут не вызвать уважения. Но разве уважение к художнику исключает сознательное, критическое отношение к его труду?

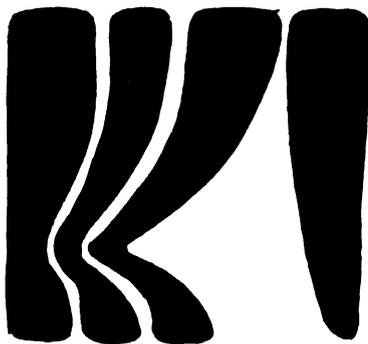
Да и вообще можно ли требовать полного единодушия оценок и суждений в искусстве, тем паче когда речь идет об интерпретации такого многогранного— и многозначного произведения, как «Гамлет»?

Мне кажется, искусство, даже самое великое, никоим образом не должно становиться неким жупелом, парализующим мысль зрителя, слушателя, читателя. Да настоящее искусство и не боится вдумчивого к себе отношения. Наоборот: самая вожделенная цель его — не сковывать, а будоражить умы. И что, как не шекспировский «Гамлет», лучшее тому подтверждение?

Не потому ли вот уже четыре столетия не сходит он с подмостков, что учит нас нелегкому искусству осмысливать жизнь? Да и сама история этого образа на сцене — разве не доказательнейший пример осмысленного отношения самых разных художников к классическому материалу?

Принца Датского играли и играют лучшие актеры мира, и роль эта недаром считается труднейшим экзаменом на художественную и идейную зрелость артиста. Для умного, талантливого художника классический «Гамлет» — всегда повод осознать современность. И вот почему черты времени налагают на этот образ отпечаток особенно явственный. С не меньшей силой запечатлеваются в нем и черты личности исполнителя...

«Сколько голов, столько умов; сколько сердец, столько родов любви», — сказано в «Анне Карениной» Толстого. К этому можно бы добавить: «Сколько актеров, сколько режиссеров, столько и Гамлетов». И раз уж мы заговорили цитатами, закончим нашу беседу о принце Датском словами Владимира Рецептера: «Не всякого хватит на Гамлета — Гамлета хватит на всех».



**РАЗМЫШЛЯЯ
О ТЕАТРАЛЬНЫХ
ДЕКОРАЦИЯХ...**

Из голубой папки



одной из гостиных Дома актера наткнулась на интересную выставку. Художнице Модзалевской пришла в голову оригинальная мысль: запечатлеть домашнюю обстановку известных деятелей театра, убранство их рабочих комнат. Получился ряд своеобразных психологических портретов. Портретов, где изображения человека нет, зато есть личность, незаурядный характер, который неминуемо проявляется в выборе вещей, картин, книг, расстановке мебели...

Манера художницы не поражает новизной. Нет в ней ничего сенсационного, ничего бьющего на эффект. И все-таки картины привлекают всеобщее внимание. Изображенный на них мир неодушевленных предметов вызывает к наблюдательности и воображению зрителя. Не так ли Бомарше, подобрав на улице обретенную кем-то женскую накидку, представил себе по еле заметным признакам характер и внешность ее владелицы?

*

Пробуждать наблюдательность и воображение зрителя — не в том ли главная или, во всяком случае, одна из главных задач театральной декорации?

Ведь декорация — это то, что видишь в спектакле прежде все-

го, то, что вводит тебя в действие еще до того, как оно началось! Она не только настраивает на определенный лад, не только подготавливает к характеру событий, но иной раз в какой-то мере предваряет их исход.

Так, декорация к трагедии Софокла «Электра» в постановке греческого режиссера Рондириса с первого мгновения вызывает тяжелые предчувствия.

Мрачный, как склеп, фасад дворца, налитый чернотой проем входа, похожий на раздираемый воплем рот древнегреческой маски, — все это убеждает: здесь кипят страсти жестокие, события чудовищные.

Но это не всё. Строгий облик греческого здания, повествуя о характере дальнейших происшествий, заодно говорит и о характере искусства, с которым нам предстоит ознакомиться. Безукоризненные его пропорции символизируют идеальное чувство прекрасного, столь характерное для художников Древней Эллады.

И еще: в декорациях «Электры» высокая поэтичность очень непосредственно сочетается с декоративностью и целесообразностью.

На сером фоне дворца прекрасно смотрятся мягкие, приглушенные краски костюмов, а широкая лестница фасада служит удобной сценической площадкой для актеров, в первую очередь для хора. Именно здесь разворачивается его скорбная замедленная хореография.

Четырнадцать женщин в длинных струящихся одеждах — четырнадцать Электр (так назвал их известный театровед профессор Бояджиев) движутся по широким ступеням, словно плетя нескончаемый строгий узор, и в ровное мелодическое их пение время от времени вклинивается жгучий прерывистый вздох...



Конечно, театральная декорация всего лишь элемент сплава, который называется спектаклем. Положим, элемент важный. Но достоинства сплава обусловлены высоким качеством и правильным взаимодействием всех его составных частей.

Досадно, когда невыразительное оформление снижает впечатление от хорошего спектакля. Еще досаднее, когда талант художника, его наблюдательность, юмор, вкус растрачены на спектакль заурядный, а то и просто плохой. Тогда остроумной его работе не с чем слиться, и она быстро, хоть и несправедливо, забывается заодно с породившей ее постановкой.

Зато как вырастает она в наших глазах, как крепко отпечатывается в памяти, когда становится частью художественного целого!

Как, например, запомнились декорации Тышлера к шекспировскому «Королю Лиру» в постановке Радлова. Как органично слились они с гениальным Лиром Михоэлса!¹ К сожалению, другие шекспировские работы Тышлера (а их немало) в большинстве своем не увидели сцены. Конечно, это не умаляет их художественной ценности: театральные эскизы Тышлера, пусть даже не реализованные в театре, стали украшением советской театральной шекспирианы.

Но можно не сомневаться, что, воплотись и они в равных по силе спектаклях, воздействие их на зрителей было бы еще глубже и значительнее.

¹ Михоэлс (Вовси), Соломон Михайлович (1890—1948) — крупнейший советский актер, режиссер, театральный деятель, руководитель Государственного Еврейского театра. Исполнение Михоэлсом роли короля Лира в одноименной трагедии Шекспира стало событием в жизни театра — не только советского, но и мирового.

«Электра» Софокла. Театр греческой трагедии. Пирей.

Гастроли в СССР. 1963 г.

Сцена из спектакля.

...Здесь кипят страсти жестокие, события чудовищные...



*

До чего плодотворным может быть содружество двух театральных деятелей, режиссера и художника, если художественные устремления и характер дарований их созвучны! И как это здорово, когда они находят друг друга! Право же, им следовало бы родиться близнецами, а то и вовсе слиться в одном человеке.

Фантастика? Отчего же! Многие крупнейшие наши режиссеры — Эйзенштейн, Козинцев, Юткевич, Довженко — начинали именно как художники.

Трудно представить себе без карандаша в руке руководителя Театра имени Моссовета Юрия Александровича Завадского.

А Николай Павлович Акимов? Как счастливо объединились в нем блистательный постановщик и блистательный театральный декоратор! Правда, не всегда они действовали вместе. Бывало, что Акимов-художник покидал Акимова-режиссера для работы с другим режиссером. Но не было, кажется, случая, чтобы Акимов-режиссер отказался от сотрудничества с Акимовым-художником и пригласил на его место кого-нибудь другого. Знал, вероятно, что никто не поймет его замысла так точно, не выразит его так ярко, как он сам.

Декорациям Акимова под силу задачи самые разнообразные, самые сложные. Они не только радуют глаз острой, особой, чисто акимовской театральностью, не только мастерски создают нужную атмосферу, но и способны одним мазком выразить главную мысль спектакля.

Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить одну из самых прекрасных акимовских постановок «Тень» (пьеса Е. Шварца по мотивам одноименной сказки Андерсена)

Воспоминание о «Тени» (как, впрочем, и о других спектаклях Акимова) начинается для меня с афиши.

*

Кто не видел знаменитых акимовских афиш, великолепных созданий Акимова-графика? Их узнаешь сразу, узнаешь издали, не успев еще разобрать привычного грифа в углу: «Ленинградский Академический театр комедии».

Афиша «Тени». Как объяснить, что это такое?

Можно, конечно, сказать, что на ней изображена ночная, залитая лунной улица старинного европейского города, где по ярко освещенной стене дома тянется к отворенному окну хищная тень человека в цилиндре. Но сказать так — значит дать понятие



«Король Лир» В. Шекспира. Государственный Еврейский театр. Москва. 1935 г.
Грим Лира. Рисунок А. Тышлера.

лишь о том, что нарисовано, не дав при этом никакого понятия о том, как нарисовано.

В самом деле, как? Не знаю. Да и как происходит чудо? Просто висит на стене кусок бумаги. Ты подходишь к нему и попадаешь в плен к могущественной волшебнице — Фантазии. Она уводит тебя в странный, удивительный мир, где все смещено и перевернуто, все вопреки привычным представлениям: страшный сказочный людоед мирно работает в ссудной кассе и содержит гостиницу. А тишайшая тень отделяется от своего хозяина-человека и понемногу прибирает к

рукам все, что по праву принадлежит ему: положение, любовь, славу...

Жуткий и обольстительный мир! Акимов на редкость точно — сперва в афише, потом в спектакле — передает его двойственную природу. Он прекрасен, он исполнен поэзии и в то же время неблагоприятен. В нем процветают фальшь, корысть, коварство.

И как-то сама собой возникает мысль, что зло в этом двойственном мире, абстрактное сказочное зло, не так уж абстрактно, что все эти неправдоподобные истории частенько случаются в действительности.

Не поучая, не социологизируя, спектакль вселяет в нас тревогу за этот поэтический мир, желание уберечь его от разъедающего уродства, стереть со стены, залитой лунным светом, зловещую тень.

✱

Огромную роль в декорациях Акимова играет деталь. Некогда мечтал он о такой ее выразительности, чтобы зритель при виде стула мог заплакать.

Я не видела у Акимова стула, который заставил бы меня плакать, зато видела лошадь, заставившую меня хохотать до слез. Я говорю о втором действии «Тени».

Если декорация первого действия — с ее сумеречной сказоч-

ной таинственностью, с мерцающими вдалеке огоньками старинного готического городка и мрачноватым уютom гостиничного номера — создает настроение романтическое, то обстановка второго насквозь сатирична.

На первый взгляд перед нами дворец как дворец. Но ярко-алый фасад его изукрашен такой лепкой, что ни о каком почтительном трепете, ни о каком уважении к королевскому величию не может быть и речи.

Сколько изобретательности, остроумия, сколько бьющего через край сатирического темперамента вложено художником в эти уморительные скульптуры-изделки!

Одна из них подпирает балкон.

Другая установлена на высокой колонне в центре дворцовой площади. Это неоднократно осмеянный сатириками символ государственности: конная статуя одного из здешних правителей.

Между прочим, статуя эта, не в пример первой, вылеплена совершенно всерьез. Но четыре ноги бронзовой лошади, сходящиеся, как на пятачке, на вершине высокого узкого постамента, производят впечатление крайне комическое. Это, так сказать, власть с ничтожной точкой опоры.

Вот случай, когда художник одной деталью выражает идею пьесы. Потому что «Тень» — сказка о трагической судьбе таланта в несправедливом обществе, где высокого положения нередко достигают ничтожества. А что такое акимовская конная статуя, как не символ ничтожества, незаслуженно поднятого на недостижимую и в то же время ненадежную высоту? Ненадежную именно в силу своей незаслуженности.

Из голубой папки

Все-таки к театральным композиторам судьба куда благосклоннее, чем к художникам. Спектакль снят, и вместе с ним исчезают любимые декорации. Конечно, они не раз еще встретят-



ся на страницах какой-нибудь монографии или в театральном фойе. Но о том, чтобы увидеть их в действии, думать не приходится.

Иное дело музыка. Самого спектакля уже нет, а она звучит себе и звучит. Вот и сейчас женский голос выводит по радио: «Пускай увянут все цветы, когда настанет холод...» Песенка Софи из далекого уже спектакля Театра имени Вахтангова «Коварство и любовь». Написал ее Н. Сизов — тот самый Сизов, что вместе с А. Козловским сочинил знаменитый вальс к вахтанговской «Принцессе Турандот»¹.

Теперь трудно представить себе наши концертные программы без таинственной, насквозь лермонтовской музыки

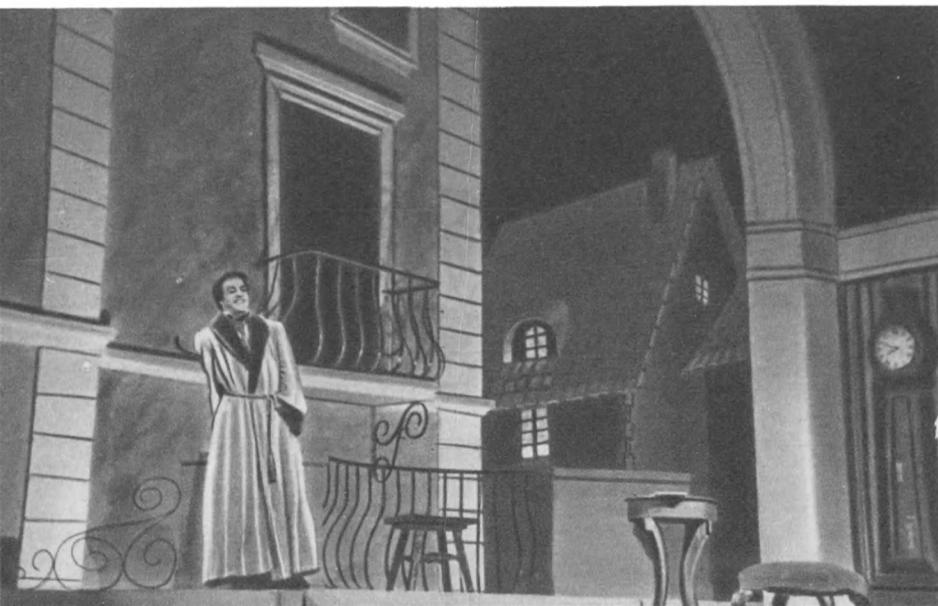
¹ Вахтангов, Евгений Багратионович (1883—1922) — выдающийся русский и советский актер, режиссер, театральный деятель, создатель 3-й студии МХАТ, на основе которой возник Театр имени Вахтангова. Учениками Вахтангова были замечательные актеры и режиссеры: Р. Симонов, Ю. Завадский, Б. Щукин, Н. Горчаков, Б. Захава, Ц. Мансурова, А. Орочко и другие. Романтическая сказка итальянского драматурга Карло Гоцци «Принцесса Турандот» была последней и самой прославленной постановкой Вахтангова.

«Тень» Е. Шварца. Театр комедии. Ленинград 1940 г.

Постановщик и художник Н. Акимов.

Сцена из первого действия.

...Декорация первого действия создает настроение романтическое...





Сцена из второго действия.

...обстановка второго действия насквозь сатирична...

А. Хачатуряна к «Маскараду» или же сюиты С. Прокофьева к спектаклю Камерного театра «Египетские ночи». Никогда не умрет гениальная прокофьевская музыка к «Александру Невскому», песни Тихона Хренникова к комедии Шекспира «Много шума из ничего», поставленной Театром имени Вахтангова. Солнечная душа этого спектакля навсегда осталась в «Серенаде Клавдио», «Песне пьяниц» и, конечно же, в наших любимых «Как соловей о розе...» и «Ночь листвою чуть колышет...».

Вообще вахтанговцам везет. Это ведь для их спектакля «Гамлет» написал музыку Шостакович!¹

Недавно слушала ее в механической записи и думала об удивительной многогранности Шостаковича, для которого музыка, уж конечно, не делится на легкую и серьезную, малую и большую. Все написанное им — будь то песня «Нас утро встречает прохладой» из фильма «Встречный» или Седьмая симфония — в равной мере Музыка с большой буквы.

Шостакович и театр. Шостакович и кино. Какая благодарная

¹ «Гамлет» Шекспира шел в Театре имени Вахтангова в тридцатых годах в постановке и оформлении Н. П. Акимова.



Н. Акимов. Афиша к спектаклю «Тень».

...Афиша «Тени». Как объяснить, что это такое?..

тема для исследователя! Как сурово подчиняет себя композитор общему замыслу спектакля и фильма!

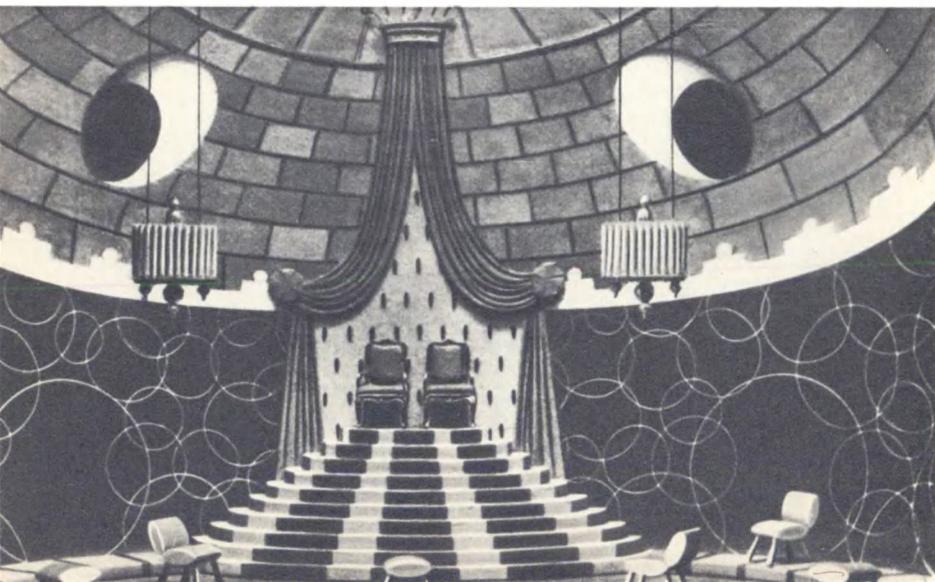
Его музыка к фильму «Гамлет», в котором вновь — спустя тридцать лет — возвратился композитор к музыкальному воплощению трагедии, настолько сливается с художественной тканью картины, что в какие-то минуты о ней забываешь. Зато уж наверняка не было случая, когда она мешала, раздражала, отвлекала от действия...

Кстати, не парадоксально ли, что современный музыкальный язык, предельно сжатый и эмоционально сдержанный, гораздо ближе к Шекспиру,

чем музыка, скажем, девятнадцатого столетия?

Конечно, я не имею в виду такие шедевры, как мендельсоновский «Сон в летнюю ночь» или «Ромео и Джульетта» Чайковского. Но после «Ромео и Джульетты» Прокофьева, «Гамлета»

Декорация третьего действия «Тени». Макет.



Шостаковича, «Укрощения строптивой» Шебалина слышанная мною недавно колоратурная ария Офелии из оперы Тома¹ показала слащавой и бессодержательной.

То же относится к оформлению художественному. Современные скупые условные декорации куда уместнее в шекспировском спектакле, нежели обстоятельные и правдоподобные. В общем-то, ничего странного: условность и лаконизм оформления были присущи шекспировскому театру с самого начала. Что же до шекспировских пьес, то они всегда настолько на уровне современности, что и воплощать их следует средствами искусства нынешнего, а не вчерашнего.

*

Творчество Акимова-художника не единственная яркая страница в истории советского театра, чрезвычайно богатого блестящими декораторами. Декораторы эти никогда не работали сами по себе, вне содружества с постановщиками спектаклей, и становились в полном смысле слова их соавторами. А это далеко не просто. Ведь для того чтобы найти выразительную зрелищную форму спектакля, художник должен пережить пьесу, сыграть ее в душе.

«Чтобы создать декорацию комнаты, где герой кончает самоубийством, вы должны мысленно покончить самоубийством сами», — сказал однажды художнику Рындину В. И. Немирович-Данченко².

Так, глубоко вживаясь в пьесу, и работает Вадим Федорович Рындин, один из своеобразнейших театральных художников нашего времени. Как и Акимов, он всегда стремится найти выразительный образ спектакля. Но делает это по-своему, другими средствами. Если декорации трех действий «Тени» не связаны общей архитектурной установкой, то в работах Рындина всегда отчетливо проступает стремление художника придать всем сценам спектакля образно-декоративное единство.

В опере Прокофьева «Война и мир» это величественная ампириная колоннада, которая является архитектурной основой всех без

¹ Тома́, Амбруаз (1811—1896) — французский композитор, автор опер «Мишень» (по роману Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера»), «Гамлет» (по трагедии В. Шекспира) и многих других.

² Немирович-Данченко, Владимир Иванович (1858—1943) — выдающийся русский и советский театральный деятель, драматург, режиссер, основавший вместе с К. С. Станиславским Московский Художественный театр.



*«Война и мир» С. Прокофьева. Большой театр. Москва. 1959 г.
Художник В. Рындин. Картина 1-я. «Сад в Отрадном». Эскиз декорации.*

...В работах Рындина всем сценам спектакля придано образно-декоративное единство...

исключения картин спектакля и символизирует духовную сплоченность русского народа перед лицом врага.

В прологе колоннада присутствует полностью. В картине «У Элен Безуховой» центральные колонны убраны, остаются лишь боковые. В сцене, происходящей в Отрадном, исчезает одна колонна, открывая крыло дома с двумя расположенными друг над другом окнами. В верхнем задумывают Наташа с Соней, в нижнем слушает их разговор князь Андрей...

То же единство обнаруживается и в не осуществленных на сцене эскизах к лермонтовскому «Маскараду». Гигантская, похожая на перехваченный посередине занавес, маска наверху и два огромных веера по бокам — вот многочисленные, но броские и образные детали, из которых складываются декорации спек-

такля. По замыслу художника рисованные веера должны были стать декоративным фоном разных сцен, образовывать различные выгородки и способствовать плавной непрерывности действия.

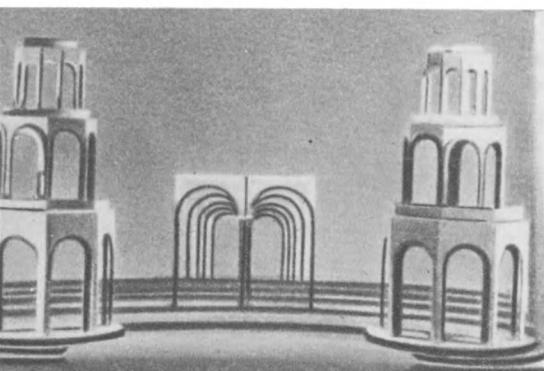
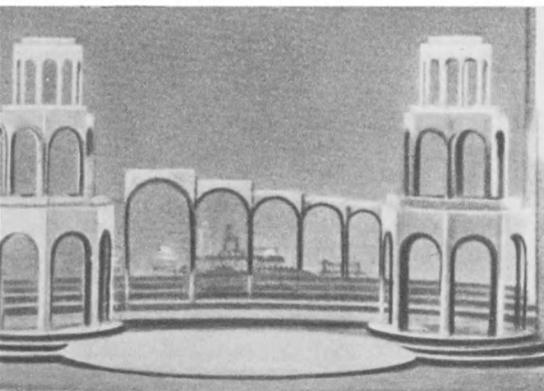
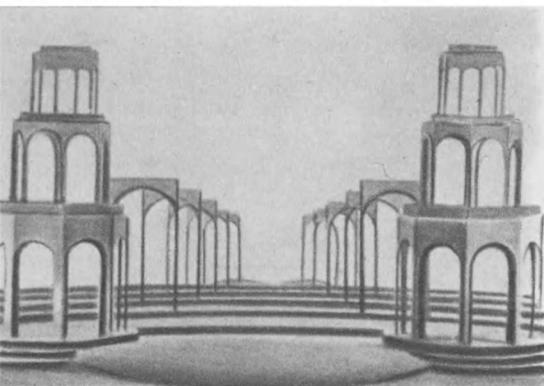
Но наиболее полно декоративный принцип Рындина воплотился, как мне кажется, в постановке «Молодой гвардии» Фадеева (Театр имени Маяковского, режиссер Н. Охлопков). Длинное, протянутое через всю сцену алое полотнище не только декоративно объединяло многочисленные эпизоды спектакля, не только выражало его идею — оно буквально жило одной жизнью с героями. Цвет его постоянно менялся от освещения: становился то зловещим, то радостным. Смотря по обстоятельствам, оно то победно реяло в воздухе, то скорбно поникало...

Рындин — художник большого диапазона. Ему в равной мере доступны и трагизм, и героика, и озорная грациозная комедийность. При этом острая условность, которой отличаются его работы, никогда не становится у него самоцелью. Она всегда рождена смыслом спектакля, его художественным строем и потому всегда разная.

Условность декораций к «Оптимистической трагедии» Вишнев-

Картина 2-я. «В диванной у Элен Безуховой». Эскиз декорации.





«Много шума из ничего»

В. Шекспира.

Театр имени Вахтангова.

Москва. 1936 г.

Художник *В. Рындин.*

Декорация спектакля. Макет.

...Сколько света, сколько воздуха было на сцене! Какая полнота жизни!..

ского в постановке Камерного театра ничем не напоминает условности рындинского оформления комедии Шекспира «Много шума из ничего» (Театр имени Вахтангова).

Палуба военного корабля с круглым ступенчатым люком на фоне клубящихся облаков в «Оптимистической» гораздо больше походит на какой-то космический пейзаж, на неведомую, только что открытую планету с кратерами. И сходство это образно говорит о грандиозном, поистине космическом взлете революции.

Декорации «Много шума из ничего» сразу же перенесли зрителей в жизнелюбивую атмосферу шекспировской комедии, в мир, полный беззаботного веселья, любви, песен, грубоватого юмора. Две воздушные башенки по бокам и невесомые, все время перегруппировывающиеся на широких ступеньках арки — вот, казалось бы, и всё. А сколько света, сколько воздуха было на сцене! Какая полнота жизни!

✱

Прекрасная это профессия — театральный художник. Прекрасная и трудная. Тех, кто хочет узнать о ней подробнее, притом из первых уст, отсылаю к талантливым книгам Рындина и Акимова. Рекомендую также прочитать интересную книгу режиссера Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки Вахтангова», где просто и увлекательно рассказано о работе Вахтангова с художником Нивинским над декорациями к сказке К. Гоцци «Принцесса Турандот». Мне же хочется поговорить еще и о другом.

О том, например, что эскиз декорации к спектаклю — из тех, что видим мы иногда в театральном фойе, — это не просто картина на такую-то тему. Это прежде всего идеально оборудованная для данного сценического действия площадка. Место, призванное всеми средствами помочь верному сценическому состоянию и выразительным внешним проявлениям актера.

Организация такой площадки — первейшая забота постановщика.

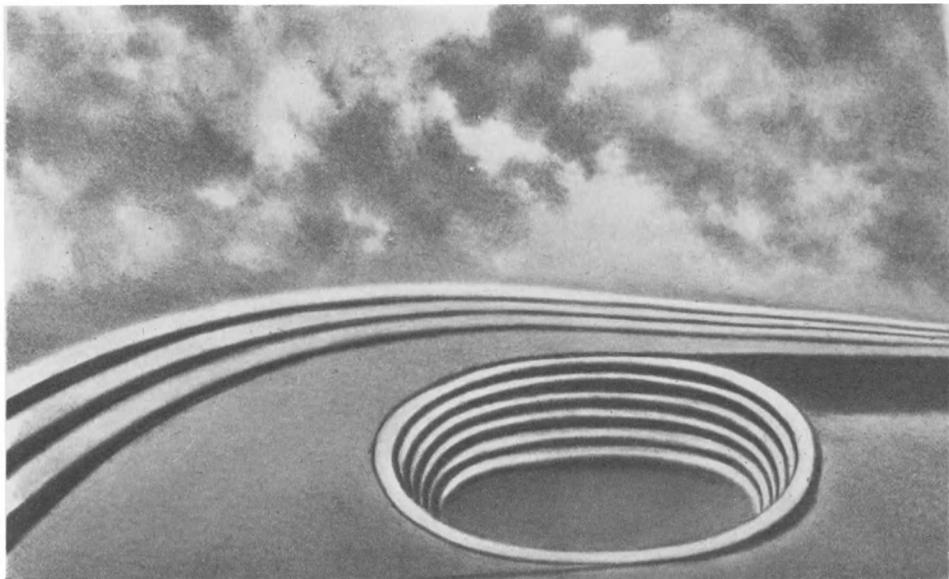
Осуществляя постановку романа Флобера «Мадам Бовари», создатель и руководитель Московского Камерного театра

«Оптимистическая трагедия» В. Вишневского.

Камерный театр. Москва. 1933 г.

Художник В. Рындин. Эскиз декорации.

...Палуба военного корабля на фоне клубящихся облаков походит на какой-то космический пейзаж...





*«Мадам Бовари» по Г. Флоберу. Камерный театр. Москва. 1940 г.
Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина.
Сцена из спектакля.*

...Художники соорудили на сцене что-то вроде разреза трехэтажного дома...

Александр Яковлевич Таиров (кстати, первый театральный учитель Рындина) искал такую форму спектакля, которая позволяла бы мгновенно переходить от одной картины к другой и преодолевать таким образом разбросанность действия, столь естественную в литературном произведении, не предназначенном для театра.

А. Я. Таиров.

...Он остро чувствовал зрелищную, условную стихию театра...

Театр должен был как бы перелистать перед зрителем наиболее яркие страницы романа, не нарушив, однако, его цельности.

Остро чувствуя зрелищную, условную стихию театра, Таиров вообще уделял совершенно особое внимание декоративной стороне спектакля. Стремясь как можно выгоднее использовать сцену (не только глубину ее и ширину, но и высоту), он постоянно устраивал какие-то возвышения, лестницы, мостики.

Так преодолевал режиссер однообразие сценического пространства, создавал актерам условия для предельно выразительного пластического движения.

Разрешая задачи, поставленные перед ним режиссером, художники спектакля «Мадам Бовари» Е. Коваленко и В. Кривошеина соорудили на сцене что-то вроде разреза трехэтажного дома, объединившего под своей крышей всех персонажей спектакля. Каждый из них помещался в отдельной «комнате», которая освещалась, когда действие происходило в ней, а потом снова погружалась в темноту, чтобы не отвлекать зрителей от эпизода, происходящего в другом месте. Установка по форме напоминала трельяж, крылья которого подходили к краям сцены, а центральная часть находилась в глубине ее. Свободное пространство обыгрывалось, смотря по обстоятельствам. В одном случае это городская площадь, в другом — ночной лес, через который бежит Эмма, и т. д.

✱

Какой это был удивительный пробег! Проекторы выхватывали из мрака мечущийся плащ Эммы — Коонен, протянутые ее руки, отстраняющие воображаемые ветки, задыхающееся лицо.

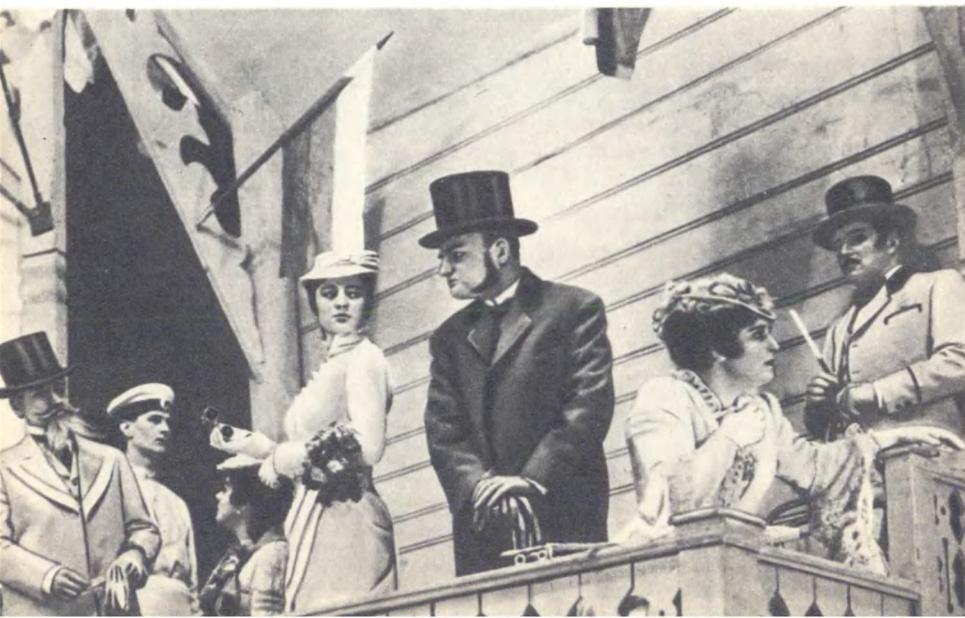
Создавалась полная иллюзия стремительного, лихорадочного движения. Между тем актриса вовсе и не думала бежать. Она все





*«Анна Каренина» по Л. Толстому. МХАТ имени Горького. Москва. 1937 г.
Художник В. Дмитриев.
Сцены из спектакля.
У Бетси.*

На скачках.



время оставалась на месте. Это было театральное чудо, созданное режиссерской выдумкой Таирова и, конечно же, громадным мастерством Коонен, предельной правдой чувств.

*

По-другому оформлена на сцене Художественного театра инсценировка толстовской «Анны Карениной», поставленная за три года до «Бовари» В. И. Немировичем-Данченко и В. Г. Сахновским. Картины здесь большей частью отделены друг от друга вырубками света, то есть затемнениями, и не связаны воедино декоративно-образной установкой. Правда, декорации их архитектурно объединены обрамляющими все эпизоды спектакля ширмами, или, как их называл В. И. Немирович-Данченко, «уголками». «Уголки» завершают и подчеркивают стиливую целостность декоративного решения. Но единства образного, то есть какой-то «сквозной», общей для всех картин, образной детали в спектакле нет.

Два эти спектакля любопытно, мне кажется, сравнить потому, что в обоих случаях театр имел дело с инсценировкой романа. И как ни различны «Анна Каренина» и «Мадам Бовари», постановка их на сцене чревата была сходными трудностями. Разные режиссеры, однако, преодолевали их по-своему, предъявляя художнику иные требования.

Интересно, как выглядели бы эти спектакли сейчас, будь они заново поставлены теми же режиссерами? Очень может быть, что совсем-совсем иначе. Ведь с тех пор прошло столько времени!

Из голубой папки

Опять приснилась война. Хмурый рассвет заглядывал в комнату. Памятным голосом заговорила черная воронка репродуктора: «Идет война народная!..»

Стихотворением Лебедева-Кумача «Священная война» в исполнении Остужева¹ несколько лет подряд ровно в шесть утра по московскому времени начинало очередной военный день советское радио. И возвышенный романтизм остужевской декламации в то суровое время был оправдан трагизмом событий. Гневный голос будоражил, требовал, заклинал: «Ты помнишь?»

¹ Остужев, Александр Алексеевич (1874—1953) — прославленный корифей Малого театра, несравненный исполнитель ролей героического и романтического репертуара.

Ты не забыл? Идет война народная! Понимаешь, на-род-д-ная!»

Интонационная волна взлетает на вершину строки, к ударному «о», и, задержавшись на «д», опадает...

А ведь за четыре года до Великой Отечественной войны на спектакле «Отелло» мне вдруг стало (стыдно признаться!) неловко, когда Остужев с невыразимым отчаянием прорыдал свое знаменитое «чччорный я!».

Помню, я долго потом мучилась, долго мысленно выясняла, в чем же дело. В Остужеве или во мне? В неумеренной его актерской щедрости или в собственной моей душевной скудости?

А дело было во времени. Романтическая приподнятость, когда-то закономерная и привычная в актере героического репертуара, отходила в прошлое. Двадцатый век породил новую манеру игры, более естественную, более приближенную к жизни.

Время. Оно многое меняет. И поведение актера на сцене, и режиссерские приемы, и восприятия зрителей. На время можно сердиться. Его можно обвинять в невеликодушии. Но не считаться с ним нельзя.

*«Блоха» (инсценировка по сказу Н. Лескова «Левша») МХАТ 2-й.
Москва. 1925 г.*

Художник Б. Кустодиев. Эскиз декорации.



«Отелло» В. Шекспира.
Малый театр. Москва. 1935 г.
В роли Отелло — А. Остужев.

✱

Мы почти отвыкли уже за последние годы от иллюзорных, то есть создающих на сцене иллюзию жизни, декораций. Для современного театра характерно оформление скупое, условное, с немногими, но выразительными, «говорящими» деталями.

Не будем, однако, забывать, что и отказ от скучного, антитеатрального копирования жизни на сцене, и стремление к простой, целесообразной архитектуре декораций, и яркая праздничность — все это было свойственно советским декораторам издавна.

Зрители, посещавшие спектакли МХАТа 2-го, до сих пор с восторгом вспоминают изумительные по юмору и красочности декорации художника Кустодиева к лесковскому «Левше». (Инсценировка эта, поставленная замечательным актером и режиссером А. Диким, называлась «Блоха».)

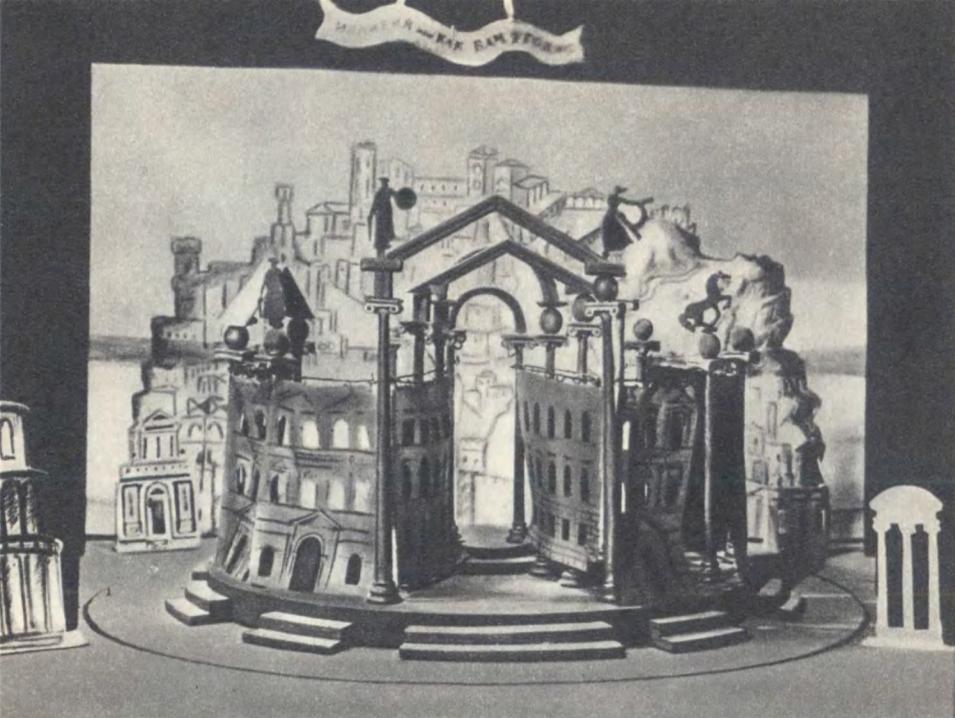
Наверняка запомнилось им и легкое остроумное оформление комедии Шекспира «Двенадцатая ночь», созданное другим замечательным русским художником, Владимиром Андреевичем Фаворским.

На возвращаемся круге установлена была небольшая колоннада. При каждом повороте круга получалась новая группировка колонн, а шелковая рисованная занавеска между ними обозначала то сад, то улицу, то внутренность дома...

Но рядом с таким оформлением было и другое. Так, условные декорации Нивинского к романтической сказке Гоцци «Принцесса Турандот» сосуществовали в Театре имени Вахтангова с декорациями Дмитриева к социально-психологической драме Горького «Егор Булычов», довольно подробно воспроизводящими обстановку купеческого дома начала двадцатого века.

Противоположные принципы оформления в данном случае обусловлены разной жанровой природой пьес. Были, однако, и другие причины, постепенно отдалявшие наш театр от условности.





*«Двенадцатая ночь» В. Шекспира. МХАТ 2-й. Москва. 1933 г.
Художник В. Фаворский. Декорация III акта.*

Это прежде всего неправильное толкование реализма в искусстве. Толкование, которое приводило к натуралистическому изображению жизни на сцене, что значительно обедняло сценическое искусство, сглаживало творческие различия между разными театрами.

К счастью, это упрощенное понимание реализма постепенно отмирает, о чем судим мы хотя бы по тому, что театр отходит от иллюзорности все чаще и отход этот распространяется на все больший жанровый круг пьес.

Долгое время считалось почему-то недопустимым условное оформление пьес А. Н. Островского. Нарушить это непонятное правило сравнительно недавно попытался Московский Академический Малый театр в спектакле «Правда хорошо, а счастье лучше» (постановка Б. А. Бабочкина). Жаль только, что попытке его недостает цельности: условный, с наивными рисованными яблоками сад соседствует в декорациях Т. Ливановой с допотопным театральным павильоном, изображающим купеческие покои.

Смешение не случайное.

В спектакле ясно чувствуется стремление постановщика осветить восприятие зрителей, раскрыть перед ними прелесть и жизнеспособность хрестоматийной комедии Островского. Однако элементы гротеска, которые ввел Бабочкин в игру С. Жгун (Поликсена) и В. Бабягинского (Платон), очень естественные у этих молодых актеров, почти или же совершенно отсутствуют у этих исполнителей старшего поколения. Здесь, видимо, сказалась некая половинчатость режиссера в определении жанра постановки — половинчатость, отразившаяся, естественно, и в декорациях.

И все-таки спектакль свеж, молод, задорен. Перемена — пусть не до конца последовательная — пошла ему впрок.

Упрекая декорации этой постановки в некотором стилистическом разнородии, я вовсе не думаю, что иллюзорность в театре нельзя сочетать с условностью. Наоборот! Сочетание это дает замечательные результаты, но не тогда, когда оно механическое (в одном действии — «всамделишный» дом, в другом — «невсамделишный» сад), а когда становится общим принципом спектакля, когда пронизывает все его картины.

✱

Так оформила художница С. Юнович «Трех сестер» Чехова в Ленинградском Большом драматическом театре (постановка Г. А. Товстоногова). Эпиграфом к этим декорациям следует, по-моему, поставить слова доктора Чебутыкина: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет».

Всё, что находится на сцене, словно возникает из какого-то хаоса. Тонут в тумане уходящие вверх, в бесконечность, безлистые березовые стволы за окнами. Да и сами окна, подвешенные в воздухе, не опираются ни на какую стену, не отгораживают, не заслоняют от ветра, а, наоборот, вызывают чувство зябкости, незащищенности. То же ощущение исходит от «ниоткуда» свисающей люстры, от ничего не поддерживающей колонны...

Нечто похожее испытываешь, рассматривая в темном осеннем окне отражение своей ярко освещенной комнаты. Мирный, устойчивый ее уют висит в холодном ночном пространстве. Сквозь узор обоев проступают громады домов, освещенные окна, огни реклам...

Бесстенный дом Прозоровых идеально передает душевное состояние его обитателей — людей неудовлетворенных, не нашедших настоящего применения своим знаниям и склонностям и, что



«Егор Булычов» М. Горького. Театр имени Вахтангова. Москва. 1932 г
Художник В. Дмитриев. Макет декорации.

самое ужасное, органически неспособных дать отпор наступающей на них со всех сторон пошлости.

С отчаянием наблюдают сестры, как бесцельно, бессмысленно уходит в никуда их жизнь — единственная, неповторимая жизнь; рвутся в Москву, в Москву... Будто корень зла только лишь в провинциальном бескультурье и косности, а не в существе того времени, когда старые идеалы уже не удовлетворяли, а новые были еще смутны, расплывчаты...

Но быт прозоровского дома в декорациях Юнович все-таки существует. Есть в нем и непременный длинный обеденный стол, и рояль, и мягкие бархатные кресла. Есть шкафы, кровати, диваны, ширмы... И думается, не будь их, не было бы и такого резкого противоречия между видимым и незримым, между внешне налаженным укладом жизни и внутренней неприкаянностью живущих здесь людей.

С этим сочетанием правдоподобия и условности пришел в наш театр новый принцип оформления чеховских спектаклей, которые, как и пьесы Островского, еще недавно принято было ставить в декорациях исключительно иллюзорных.

✱

А вот как оформлена пьеса Назыма Хикмета «Всеми забытый» (Центральный театр Советской Армии, постановка Б. А. Львова-Анохина, художники Т. Гусева и В. Зайцева).

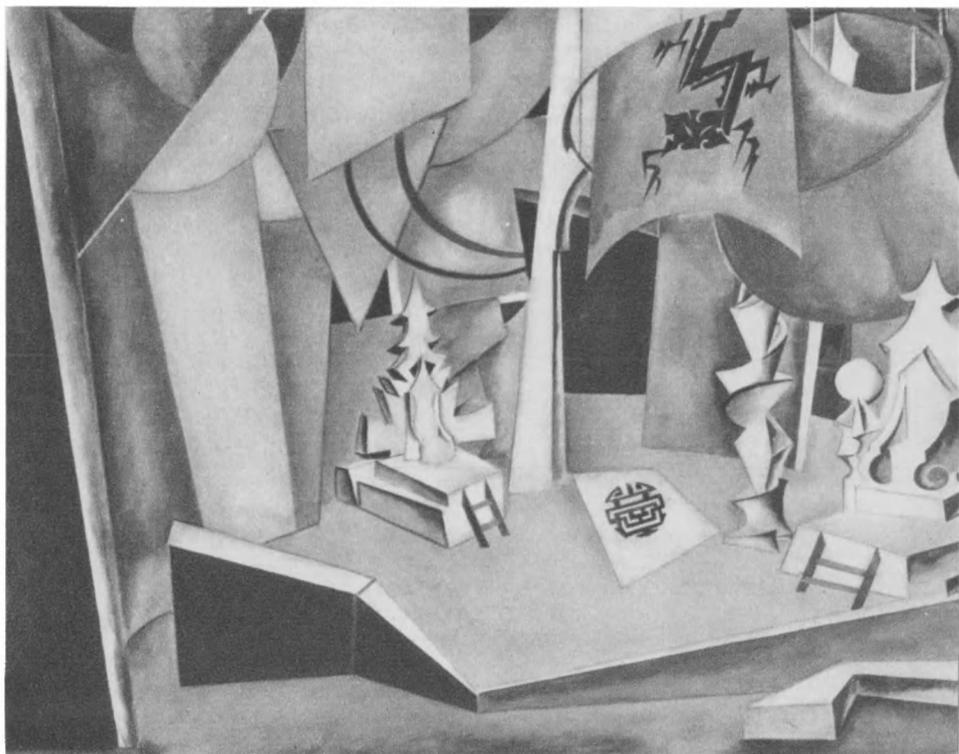
Здесь и речи быть не может о какой-либо бытовой достоверности. Это обусловлено самой пьесой, где все обобщено, укрупнено, умышленно не детализировано.

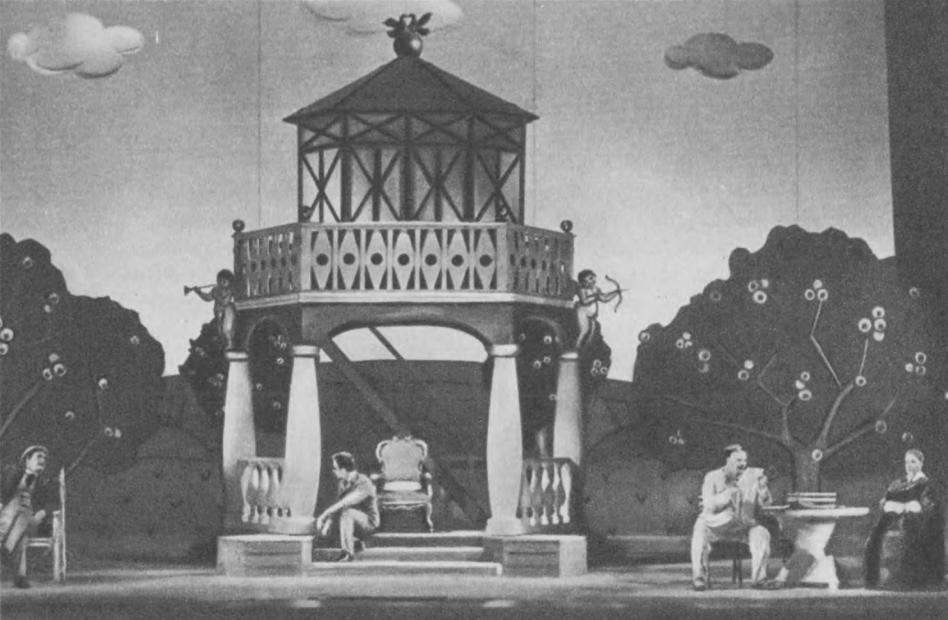
Не случайно автор никак не «окрестил» своих героев. Ученый, его жена, его дочь, его ученик — вот действующие лица этой драмы-трактата, драмы-проблемы, где рассматриваются взаимоотношения таланта и посредственности, таланта и капиталистического общества.

По существу, в ней решается тот же вопрос, что и в «Тени» Шварца: крупнейший ученый, спасший тысячи жизней, из-за нелепой трагической случайности попадает в тюрьму, а прилежный, но посредственный его ученик присваивает славу учителя, его открытия, его жену, наконец...

*«Принцесса Турандот» К. Гоцци. 3-я студия МХАТ. Москва. 1922 г.
Художник И. Нивинский Эскиз декорации.*

...Противоположные принципы оформления этих спектаклей обусловлены разной жанровой природой пьес...





«Правда хорошо, а счастье лучше» А. Островского.

Малый театр. Москва. 1965 г.

Художник Т. Ливанова.

...в одном действии — «невсамделишный» сад...

Но если «Тень» написана многоцветной акварелью, то «Всеми забытый» — черно-белый рисунок художника-графика, напоминающий формулу, четко выведенную тушью на белоснежной бумаге.

Вот, вероятно, откуда возникло черно-белое оформление спектакля. Оформление строгое, графичное, со своей интересно найденной символикой. Это тени. (Еще одна — случайная или преднамеренная? — аналогия с «Тенью» Шварца.)

Несколько раз видим мы силуэт дочери ученого на матовой стеклянной двери его кабинета. Сперва это живой человек, потом — воспоминание об умершей.

Но особенно удачно использован силуэт в сцене ночного кафе, где встречаются «всеми забытые», выброшенные из жизни люди. Они сидят за столиками, маленькие, придавленные каждый своей бедой, а большие их спроецированные на белый экран тени будто говорят: «Разве перед вами люди? Нет, это всего лишь то, что от них осталось. Это тени людей!»



Очень интересными кажутся мне декорации художника Эбарского к спектаклю Московского театра сатиры «Бидерман и поджигатели» (пьеса современного швейцарского драматурга Макса Фриша, постановка В. Плучека).

Тема пьесы — трусость политических обывателей перед поджигателями войны, угодливые их старания поладить с явными бандитами, лишь бы сохранить свое благополучие.

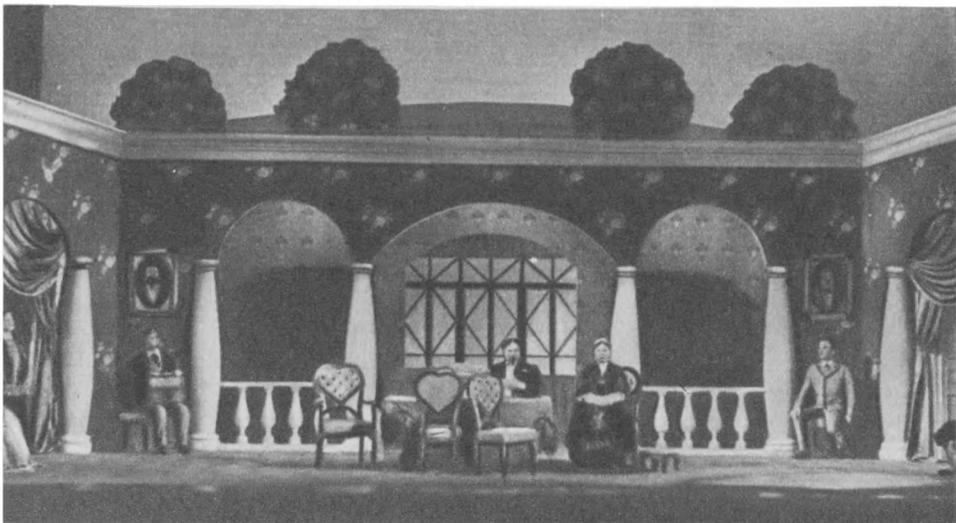
В центре сцены на вращающемся круге художник поместил что-то вроде большого спичечного коробка. Выкрашенный снаружи красным, он разгорожен по горизонтали на две части. Нижняя представляет собой столовую в доме коммерсанта Бидермана, верхняя — чердак.

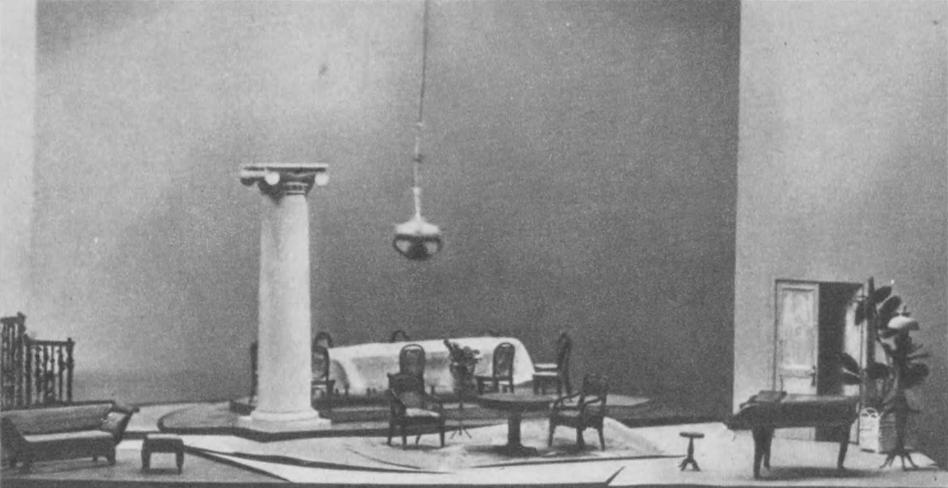
Помещения эти резко отличны: столовая со всем ее содержимым безупречно бела (так же, вероятно, как «незапятнанная» деловая репутация Бидермана), чердак — совершенно черен (как и совесть его владельца).

Три главенствующих цвета (красный, белый, черный), контрастные и плакатные, подчеркивают публицистичность спектакля, его сатирическую направленность.

Фриш, правда, нигде не говорит, что главные персонажи его пьесы, Шмиц и Айзеринг, поджигатели политические. Они у него просто обыкновенные бандиты. И Бидерман — всего лишь частное лицо, к правящим кругам отношения не имеющее. Зритель, однако, хорошо понимает смысл происходящего. В воображении его всплывает не только давняя история возникновения фашизма, но

...в другом — «всамделишный» дом...





«Три сестры» А Чехова. АБДТ. Ленинград. 1965 г.
Художник С. Юнович. Декорация первого акта. Макет.

...Чувство зябкости, незащищенности исходит от «ниоткуда» свисающей люстры, от ничего не поддерживающей колонны...

и деятельность современных нацистов. Сюжет пьесы, таким образом, обретает смысл переносный, чему вполне соответствуют декорации Збарского.

Есть в них, кстати, одна примечательная деталь.

На торце дома-коробка расположился внушительный набор противопожарных инструментов. Здесь и топоры, и огнетушители, и лестница, и шланг. Любопытно, что на всем протяжении спектакля никто и не подумал ими воспользоваться. Знаменитое чеховское ружье не выстрелило. Но это лишь на первый взгляд. На самом же деле театр еще более обнажил таким образом гнусную суть Бидермана, труса и шкурника, который никогда не дерзнет открыто выступить против грубой силы. Он предпочитает другой, более безопасный с его точки зрения способ. И получает за это в финале по заслугам.

✱

Думаю, всем ясно, зачем рассказывается здесь об этих несходных спектаклях, созданных по произведениям столь несходных драматургов. Все они наглядно подтверждают, что оформление спектакля неотделимо от содержания, жанра и стиля пьесы. Естественно, что и оценивать это оформление следует в зависи-

мости от того, насколько точно оно им (то есть содержанию, жанру и стилю) соответствует, насколько полно их раскрывает.

Мы же нередко судим об этой стороне спектакля с точки зрения очередной моды, подменяя при этом модой сложное понятие современности, путая условность с отвлеченностью. А это ведь далеко не одно и то же!

Условность образа и потому говорит многое.

Отвлеченность бессодержательна и потому не может сказать ничего.

Дело не в том, что на сцене два стула и одно нарочито «незавправдашнее» дерево. Стулья и деревья бывают разные. В доме у гоголевского Собакевича каждая вещь, каждый стул говорили: «И я тоже Собакевич!» Так же выразителен должен быть любой предмет, который художник выносит на сцену.

Кроме того, условное оформление обязательно означает и театральное, зрелищное, праздничное, способное, по словам Акимова, действовать на зрителя, как музыка. Нам же порой показывают

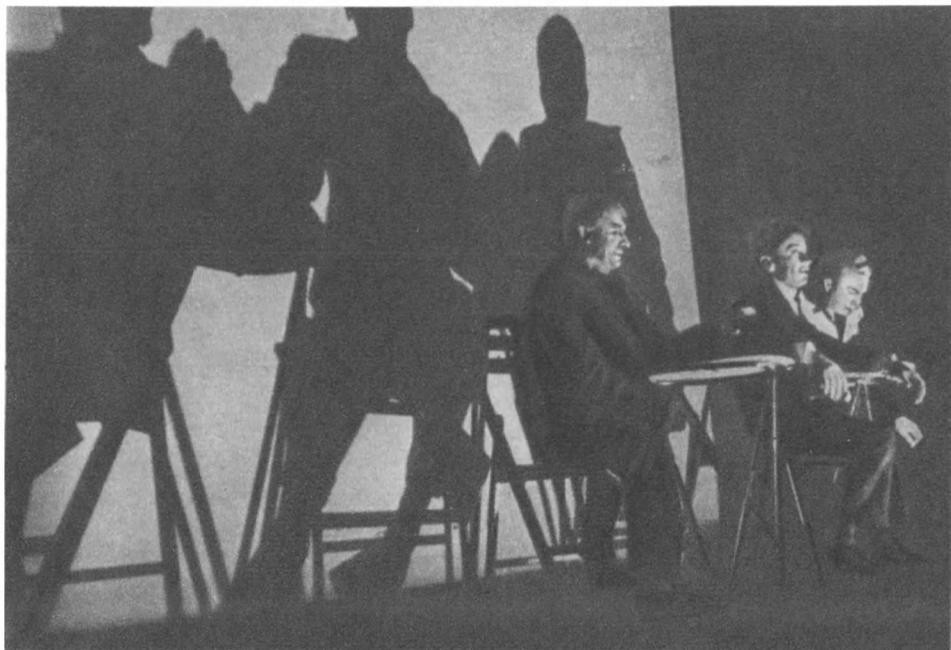
«Всеми забытый» Н. Хикмета.

Центральный театр Советской Армии (ЦТСА). Москва. 1958 г.

Художники Т. Гусева и В. Зайцева.

Сцена из спектакля.

...Разве перед вами люди? Нет, это тени людей...



спектакли, оформленные скучно, бесцветно, с деталями хоть и многочисленными, но необязательными, как говорят архитекторы, ничего не несущими.

Обидней всего, что все это антитеатральное и антихудожественное нередко объявляется творческой смелостью и новаторством. Как же: на сцене два стула и одно дерево! Какой лаконизм! Какая условность!

Точно не было уже три с половиной столетия назад шекспировского театра, где декорации заменялись табличками с надписью: «Лес», «Берег моря»... Куда уж условнее!

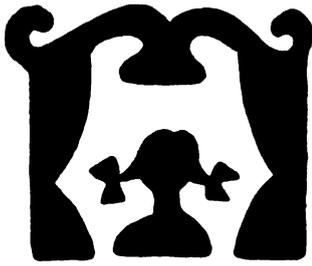
Безликие, невыразительные декорации вызывают справедливые возражения лучших наших театральных художников, которые не могут согласиться с намеренным обеднением спектакля, с пренебрежением к зрелищной, эстетической его стороне. Что ж, это их прямая обязанность. На то они и художники.

Обязанность зрителей — научиться отличать истинное творчество в театре от ремесленных поделок, чтобы, подобно заколдованной царице Титании из шекспировского «Сна в летнюю ночь», не принимать существо с ослиной головой за сказочного красавца.

Знаю, знаю, что вы мне сейчас скажете: а пример?

В самом деле, где пример? Мне ведь полагается быть доказательной!

Судорожно роюсь в своей коллекции и... не могу найти ничего подходящего. Но послушайте, откуда же и взяться в ней серым, невыразительным декорациям, если такие в памяти не задерживаются? И разве это не самое верное доказательство их несостоятельности?



В ЦЕНТРАЛЬНОМ ДЕТСКОМ

(Одна пьеса —
два спектакля)

Из голубой папки



осле долгого перерыва снова совершили семейную вылазку в Детский театр. Смотрели «Гусиное перо», пьесу, которую видели уже в постановке Театра имени Ермоловой...

Много лет назад, увидав из окна школы на Пушкинской улице огромное зарево, мы — ребята девятого класса — кинулись со всех ног на Театральную площадь и, стоя у памятника Островскому, молча смотрели, как полыхает здание Детского театра. Загорелось, вероятно, вверху, на колосниках. Пламя сожрало крышу, обнажило чердачные балки...

Хорошо, что театр тогда не перестроили, а восстановили. Много здесь уцелело. Старые потускневшие зеркала на узкой перемычке между двумя парадными лестницами — конечно же, это те самые, в которые гляделась я исподтишка нескладной, застенчивой девчонкой. Теперь в них глядятся другие девчонки, юные модницы нового поколения. Они шушукуются о чем-то своем, загадочные и отчужденные, подчеркнуто не замечая держащихся обособленными стайками мальчишек...

*

С глянцевитой программки глядят на меня имена, знакомые с детства: Сперантова, Коренева, Степанова... За каждым — длин-

ный ряд образов. (Мне они кажутся яркими живыми памятками, которыми обозначены разные периоды моей жизни...)

А вот и более молодые — Печников, Новожилова...

Печников — круглолицый, синеглазый, с широкой улыбкой, обнажившей выступающие вперед верхние зубы. Это актер из тех, что завоевывают любовь зрителей сразу, без всяких усилий. Просто вышел, просиял синими веселыми глазами, сверкнул неправильными своими зубами — и всё!

Ему самим богом положено играть героев, покоряя влюбчивые девчоночьи сердца. Он и играет. Но ему этого мало. Печников охотно обращается к ролям характерным, иногда к тому же отрицательным. И тогда обаяние его удивительно тонко подчеркивает неприятную сущность образа.

Так было в розовском спектакле «Перед ужином». Муж Верочки, Федор, — самовлюбленный, преуспевающий красавчик с его «узаконенным», выставленным напоказ цинизмом. Как беспощадно отхлестал его своей ослепительной улыбкой Печников!

Но на сей раз артист улыбается мало. Даже не верится, что этого немолодого желчноватого человека с колючим седеющим ежиком волос и таким же колючим, исподлобья взглядом играет Печников...

Учитель математики Александр Павлович все время что-то в себе преодолевает: вспыльчивость, резкость, застенчивость. Лицо его часто вспыхивает, глаза редко останавливаются на собеседнике, словно бояться увидеть в нем что-то такое, что наверняка заставит Александра Павловича выйти из себя, дать волю клокощущей в нем непримиримости. Он, вероятно, порядком натерпелся уже из-за своего характера, раз дал себе слово попридержаться язык. Да не так это просто!

Александр Павловичу явно не по себе в уютной учительской знаменитой школы имени знаменитого Мукасеева. Безошибочным чутьем правдолюбца угадывает он фальшь, но еще не знает ее меры. И потому, стиснув зубы, молчит. Но когда узнает, не побоясь в открытом и небезопасном для него разговоре с Таней Донченко разрушить шаткую постройку хитроумных доводов, которую с таким трудом возвела Василиса Федоровна, завуч школы, — его, Александра Павловича, антипод.

✱

Печников в этом спектакле — сюрприз номер один.

Сюрприз номер два — Новожилова. Сюрприз грустный и вместе радостный. Грустный оттого, что нет больше рыженькой гра-

циозной девочки с веснушками — прелестной искренней Герды из «Снежной королевы», лукавой, сводящей с ума мальчишек героини розовских пьес. Радостный — потому что время, безжалостное к молодости актрисы, не состарило ее таланта. Это понимаешь в ту самую минуту, как в учительскую школы имени Мукасеева на ватных от горя ногах входит растрепанная, зареванная, в наспех повязанном платке женщина — мать Тани Донченко.

Нельзя сказать, чтобы роль эта — явно вспомогательная — давала актрисе сколько-нибудь интересный материал. Авторы пьесы, С. Лунгин и И. Нусинов, отнеслись к ней довольно прохладно, предоставив исполнительнице додумывать образ самой. Лариса Орданская в спектакле Театра имени Ермоловой представляет себе мать Тани милостивой интеллигентной особой, а Новожилова — добросердечной, простоватой, к тому же не первой молодости «тетёхой». Но если Орданская ограничилась тем, что сыграла мать, безумно обеспокоенную пропажей ребенка, то Новожилова в немногие отпущенные ей сценические минуты втиснула целую жизнь — трудную, незадачливую, где одно только и задалось: дочь.

Вот причина непонятого, на первый взгляд, несоответствия между хорошенькой, нарядной, ухоженной девочкой и ее затрапезной, невзрачной, огрубевшей от работы матерью. Вот почему горе старшей Донченко в спектакле откровенно гротескном, где о сложном и нешуточном намеренно говорится с улыбкой, поражает своей всамделишностью. В ее невидящих, залитых слезами глазах такое безысходное отчаяние, что невольно возникает опасение: не слишком ли его много?

Но актриса хорошо чувствует жанровую природу спектакля и вовремя снимает напряжение непередаваемо комичной и трогательной в своей беспомощности фразой: «Где это видано, чтобы девочек посылать на ночь?» И за нелепым ее косноязычием как-то сразу угадывается человек неладной, неустроенной судьбы, чересчур простодушный и ненаходчивый, чтобы защититься.

Не случайно в самом конце спектакля, когда актеры по очереди прощаются с публикой, Новожилова произносит эту фразу еще раз. И зал принимает ее с заслуженной горячностью.

Успех, удача актрисы очевидны. Но как жаль, что подлинные размеры этой удачи ясны далеко не всем. Разве что товарищам Новожиловой по сцене да тем, кто мог сопоставить канву, данную актрисе драматургами, с созданной ею вышивкой. Или же сравнить ее игру с игрой другой исполнительницы.



«Снежная королева» Е Шварца (по сказке Андерсена). Центральный Детский театр (ЦДТ). Москва. 1948 г.

Сцена из спектакля.

Кай — В. Сперантова.

Герда — Г. Новожилова.

★

Сравнение — вообще дело полезное. Когда сравниваешь, мыслишь подвижнее. Как в спорах, где, как известно, рождается истина. К счастью, у меня-то возможность сравнивать на этот раз имеется, и я пользуюсь ею вовсю.

В первую же минуту отметила, что декорации в Детском театре острее и как-то праздничнее, чем у ермоловцев. Если там от унылой серой стены школьного коридора, от старомодной, чересчур правдоподобной учительской

веяло косностью впрямую, то здесь мне показали, что не все то ново, что блестит. Расстаться со старой мебелью и казенной безвкусицей куда проще, чем с некоторыми издавна въевшимися в сознание вредными убеждениями.

В изящной, солнечной комнате, куда мы заглядываем через огромное, чуть не во всю сцену окно с нарядными шелковыми занавесками, еще очевиднее становится то фальшивое, уродливое, что укоренилось здесь издавна.

О чем, собственно, пьеса? Об опасности лжи. О том, что ложь никогда не ограничивается маленьким, отведенным ей участком. Одна ложь порождает другую. Она распространяется, как ржавчина, и разъедает, растлевает душу человека. Обманувшись в одном, перестает он верить и в то, что достойно доверия. Ложь обкрадывает его. Она оскверняет высокие идеалы, опрокидывает нравственные устои, приучает глумиться над истинно прекрасным.

Чего стоит человек, у которого нет ничего святого? Спросите об этом у старого педагога Василисы Федоровны, и она вам скажет, что от такого добра не жди: ради себя, ради своего благополучия он пойдет на любую подлость.

Но знает ли Василиса Федоровна, что сама способствует возникновению таких людей?

Два театра, две актрисы отвечают на это по-разному. Василиса Федоровна В. Сперантовой об этом знает. Василиса Федоровна Э. Кирилловой — нет. И вот чем обусловлено рождение не только двух разных образов, но и двух разных по жанру спектаклей.

В Центральном Детском театре — это сатирический гротеск. В Театре имени Ермоловой — психологическая комедия. Комедия, в которой много настоящего драматизма. Потому что главное ее действующее лицо — Василиса Федоровна — не только обвиняемая, но и пострадавшая. Она ведь и сама запуталась в неверных, навязанных ей понятиях о лжи и правде, о добре и зле. Они-то и заставляют ее, талантливого, искренне преданного своему делу педагога, цепляться за мукасеевские традиции школы, несмотря на то что человек, которого ставит она в пример своим ученикам, уважения не заслуживает. Василиса Федоровна знает об этом давно и все-таки верит, что ложный авторитет Мукасева, который поддерживает она изо всех сил, поможет ее ученикам вырасти смелыми и честными людьми.

Не приходит ей в голову только одно: что произойдет, если обман ее вдруг обнаружится?

А происходит вот что. Духовно неокрепшее существо — школьница Таня Донченко убеждается, что человек, в которого ее учили верить, к которому пришла она за советом в трудную минуту, не более чем миф, и переживает опасный нравственный кризис.

Хорошо, что на помощь Тане приходит Александр Павлович. Его умное и своевременное вмешательство несколько смягчает перенесенное девочкой глубокое потрясение. Но кто знает, чем обернется оно в будущем? Ведь иной раз случайный ушиб становится причиной неизлечимой опухоли, которая обнаруживается лишь многие годы спустя!

*

Если говорить о двух постановках «Гусиного пера» в целом, гораздо больше понравился мне спектакль Детского театра: легкий, ритмичный, пронизанный движением. События его происходят на фоне бесконечных физкультурных занятий, которыми руководит дюжий усач, человек с сильно развитой мускулатурой и несоразмерно слабыми мыслительными способностями (его великолепно играет артист Р. Чумак). Физкультурная зарядка постоянно врывается в действие, останавливает его и заставляет всех без исключения (даже саму Василису Федоровну!) покорно прodelывать положенные упражнения.



«Гусиное перо» С. Лунгина и И. Нусинова. ЦДТ. Москва. 1965 г.

Сцена из спектакля.

Василиса Федоровна — В. Сперантова. Мать Тани Донченко — Г. Новожилова.

Эта уже сама по себе симпатичная режиссерская выдумка не лишена подтекста. «Да, — как бы говорит театр, — в школе имени Мукасева ревностно заботятся о физическом здоровье учеников и преподавателей. Только вот как обстоит дело с нравственным?»

Спектакль ермоловцев внешне скучнее, традиционнее. Нет в нем изящества, отличающего постановку Детского театра, где даже обыкновенные глобусы воспринимаются как броская декоративная деталь. Но все это искупается великолепной игрой Э. Кирилловой, главное достоинство которой, на мой взгляд, в том, что актриса не отказывает своей Василисе Федоровне в человеческой привлекательности.

Эта нескладная женщина в криво сидящем старомодном жакете (который она тем не менее заботливо одергивает), с волосами, подстриженными на манер комсомолок двадцатых годов, всю жизнь отдала воспитанию детей. Она и через двадцать лет помнит, в каких случаях пожимает плечами бывший ее ученик (между прочим, отец нынешнего).

Когда она упрекает своих коллег в том, что прямые обязанности интересуют их куда меньше, чем привезенные в буфет цып-

лята, у нее есть на то право: в ее-то жизни интересы школы всегда на первом месте! И если Василису Федоровну — Сперантову репутация школы заботит прежде всего потому, что от этого зависит ее собственная служебная репутация, то для Василисы Федоровны — Кирилловой личное и общественное неотделимы по иной причине. Это для нее — естественная форма жизни. Жить по-другому она просто не умеет.

*

Итак, перед нами два человека, совершающие одинаковые действия из совершенно разных побуждений. Оба они хорошо понимают, какой моральной опасности подвергают Таню Донченко, делая ее соучастницей своего обмана.

«Гусиное перо» С. Лунгина и И. Нусинова. Театр имени Ермоловой. Москва. 1965 г.

Сцена из спектакля.

Мать Тани Донченко — Л. Орданская. Волик — И. Косухин. Василиса Федоровна — Э. Кириллова

...Л. Орданская представляет себе мать Тани миловидной, интеллигентной особой, а Г. Новожилова — добросердечной простоватой «тетей»...



Но если Василиса Федоровна — Сперантова решается на это с легкостью, то Василиса Федоровна — Кириллова — после огромной душевной борьбы.

Невозможно забыть ее горькие, беззвучные слезы, ее унижение, когда признается она Тане, что давно знает о недостойном поведении Мукасеева. Ей мучительно стыдно. И все-таки бросается она на защиту своего развенчанного божества. Не потому, что боится позора, а потому, что искренне надеется воспитать на этом фальсифицированном образце не одно поколение достойных граждан.

Такая трактовка хоть и не снимает с Василисы Федоровны ответственности, но и не лишает ее нашего сочувствия. Ибо речь идет не о сознательном преступлении, а о трагической ошибке.

Актриса защищает свою Василису Федоровну, перекладывая ее вину на обстоятельства, извратившие понятия этого честного и талантливого человека. Обстоятельства, заставившие ее пойти, по сути дела, против себя самое.



Актерская задача Кирилловой привлекательнее актерской задачи Сперантовой. Но значит ли это, что она правомочнее? Думается, у ЦДТ было право истолковать образ Василисы Федоровны по-своему.

Может быть, именно потому, что героиня Сперантовой цинична, причины ее цинизма получают в ЦДТ осуждение более резкое. Недаром атмосфера, образовавшаяся вокруг Василисы Федоровны, обрисована здесь красками откровенно сатирическими.

Образы педагогов (за исключением Александра Павловича) нарочито шаржированы. Во взаимоотношениях их главенствует мелкая борьба самолюбий, жгучее желание выдвинуться, «обскакать» друг друга.

Что ж, каков поп, таков и приход. При Василисе Федоровне — Сперантовой вполне закономерно появление такой законченной карьеристики, как Майя Львовна. Честь школы для этой молодой учительницы — пустой звук. Свою работу в учебном заведении рассматривает она как материал для очередного выступления в печати. И когда материала этого ей не хватает, она не прочь сфабриковать его сама, бессовестно злоупотребляя доверием ребят, не брезгуя ни хитростью, ни обманом...

*

О комедии С. Лунгина и И. Нусинова много писали, много спорили. Кое-кто обвинял авторов в том, что их «Гусиное перо» зачеркивает достижения нашей школы, дискредитирует ее в глазах учеников.

Я этого мнения не разделяю.

Учитель — понятие высокое, но есть люди конкретные, к которым относимся мы по-разному. Так, по крайней мере, было у меня и у моих школьных товарищей.

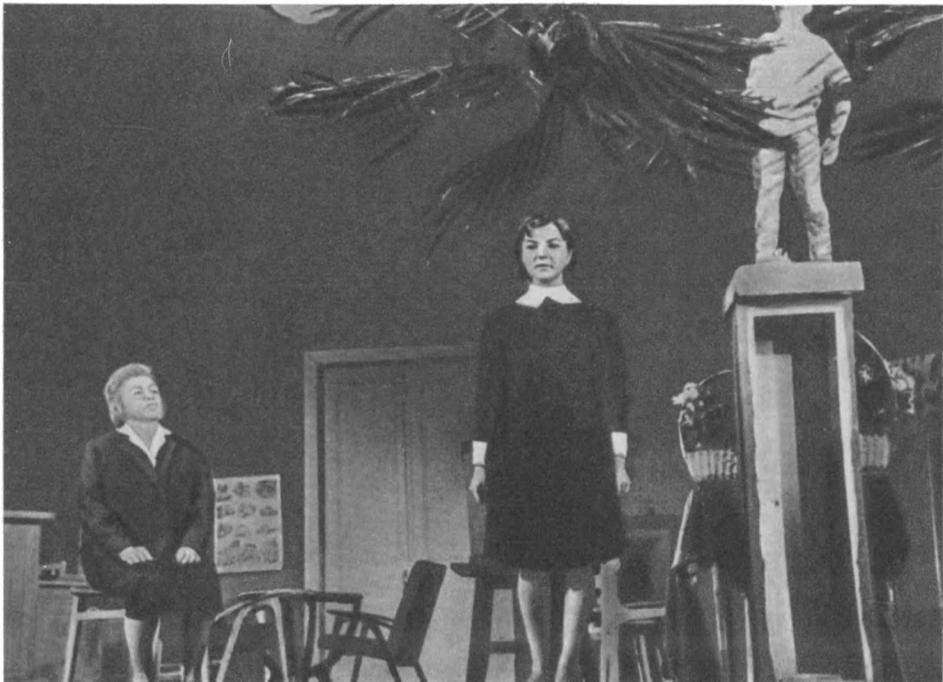
Была Лидия Герасимовна Бронштейн — талантливая преподавательница литературы, первый наставник многих литераторов, которые и по сей день ходят к ней за советом. Был Константин Николаевич Баратынский — больших знаний и редкой душевной

«Гусиное перо» С. Лунгина и И. Нусинова. Театр имени Ермоловой. Москва. 1965 г.

Сцена из спектакля.

Василиса Федоровна — Э. Кириллова. Таня — Т. Говорова.

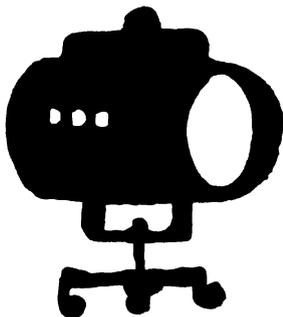
...Кумачовый цоколь поворачивается, и мы видим некрашенный занозистый ящик...



красоты человек. Была Прасковья Юрьевна Савченко — директор школы, верный наш друг, которую посвящали мы в самые озорные свои выдумки.

Помню, в те годы читала я «Мелкого беса» Ф. Сологуба, и гнусный образ учителя Передонова никак не повлиял на мое отношение к этим чудесным людям.

Мне скажут: Передонов — явление дореволюционной гимназии. Но разве все гимназические преподаватели были передоновыми? Мало разве было среди них людей честных, одаренных, передовых и оттого заслуженно уважаемых и любимых?



РАЗНЫМИ ГЛАЗАМИ



асто слышу: «Я признаю только один театр — условный». А разве есть какой-нибудь другой? Сын столяра и прачки накидывает на плечи кусок бархата, надевает картонную корону и превращается в короля Лира. Условность? Условность. Он выходит на сцену. Сейчас это его тронный зал. Условность? Условность. Но в зале почему-то три стены. Четвертой нет, она вынута. За ней — темная пропасть, откуда глядят сотни блестящих внимательных глаз. Об этом хорошо знает сын столяра и прачки, артист такой-то. Но ничего этого не знает и не видит король Лир. Для него стена существует. Существует — и все тут. Условность? Условность.

Театр — условность всегда: и тогда, когда спектакль идет без занавеса, когда актеры разыгрывают классическую пьесу в рабочих комбинезонах, и тогда, когда зрителю преподносится самая что ни на есть тщательная видимость подлинной жизни. Потому что театр — искусство. А всякое искусство условно уже по самой своей природе.

Возьмем карандашный набросок, живописное полотно. Они условны хотя бы потому, что плоски, двухмерны, а изображают объемный, трехмерный мир. Но дело не только в объемности. Скульптура, например, объемна, зато материал ее, обретающий под резцом мастера теплоту живого тела, не есть живое тело...

Все это, конечно, примеры самые примитивные. Искусство условно главным образом потому, что не просто отражает жизнь,



О. Роден Голова Бальзака. Керамика.

...Не странно ли: есть в нем что-то близкое пушкинскому описанию Петра Первого...

а выражает ее, обобщает, выявляет ее скрытую суть в художественных образах. При этом оно не только поступает второстепенным и незначительным, но нередко сознательно отказывается следовать за своей натурой буквально.

«Я постоянно питаюсь природой, — писал гениальный французский художник Ван-Гог. — Иногда преувеличиваю, изменяю все данные, но никогда не выдумываю картину. Наоборот. Я нахожу ее в природе уже готовой, но требующей раскрытия».

Раскрывая жизнь, художник как бы переводит ее на язык своего искусства. И в этом подобен талантливому переводчику литературного произведения, который сперва хорошо усваивает подлинник — его содержание, настроение, стиль, — пропускает все это через свое «я», вслед за тем по мере возможности освобождается от гипноза иноязычных слов, иноязычного строя речи и тогда лишь излагает произведение на своем языке. Не буквально, а широко, свободно, совсем иными, своими средствами.

Поступи он иначе — перевод его превратился бы в мертвый слепок. Теперь же, отдалившись от оригинала формально, он наиболее полно передает его существо. И пересаженное на другую почву произведение принимается на ней, обретает новую жизнь.

То же самое происходит с любым настоящим искусством. Оно питается жизнью, оно невысказано без нее, но воспроизведенная им действительность существенно отличается от подлинной.

Бальзак, изваянный Роденом¹, — разве это тот Бальзак, которого мы знаем по фотографиям? Нет, это страстная, восторжен-

¹ Роден, Огюст (1840—1917) — гениальный французский скульптор. Памятник Бальзаку был заказан ему обществом французских литераторов в 1891 году. Проект памятника, представленный скульптором после многочисленных эскизов, был отвергнут одиннадцатью голосами против четырех. В настоящей главе речь идет об одном из скульптурных этюдов Родена к статуе.

ная и в то же время убийственная характеристика, данная одним гениальным художником другому гениальному художнику.

В этой работе Роден показал одновременно и мощь и слабость Бальзака, красоту его и уродство. Он показал, с одной стороны, величайшего писателя-реалиста, гневного обличителя пороков и противоречий буржуазного общества, с другой — человека, всеми своими устремлениями, пристрастиями, предрассудками — словом, всем своим нутром с этим обществом связанного.

С первого же мгновения лицо его поражает смесью самых противоречивых качеств. Как, когда подсмотрел Роден у Бальзака это удивительное выражение? Да и видел ли он Бальзака вообще? Нет... И все-таки он увидел его, увидел глазами своего таланта. Увидел так, как не всякий увидит, и высказал о нем такое, что не всякий рискнет высказать. Да и не всякий захочет выслушать. Скульптор не пожелал понять своих заказчиков. От него требовали сходства внешнего — он искал внутреннего. От него ждали правдоподобия — он дерзнул показать правду. Бальзаку из хрестоматии, Бальзаку «для потомства» противопоставил он своего и вылепил характер не просто крупный, а преувеличенный до гротеска.

Недаром Бальзак в его трактовке так напоминает своих героев. Роден настолько проник в психологию писателя, что невольно (а может быть, сознательно?) воспользовался и его творческим методом. Он изобразил Бальзака по всем правилам бальзаковского реализма, где в одном существе взаимодействуют черты самые, казалось бы, непримиримые. Где человеческие способности доведены до гениальности, а страсти — до мании. Где одна маниакальная страсть обостряет гениальную одаренность, а другая вступает с ней в страшное противоречие.

Так, страсть к стяжательству предельно обостряет финансовый гений банкира Нюсинжена, в то время как сластолюбие понуждает этого неслыханного скупердя к неслыханному расточительству.

Вглядимся внимательно в роденовского Бальзака. Мы увидим, что он по праву мог бы занять место среди персонажей «Человеческой комедии». Одновременно живут в нем величайший художник и величайший честолюбец. Честолюбие личное сообщает Бальзаку поистине дьявольскую прозорливость в понимании других честолюбцев и обогащает его, таким образом, как писателя. Но оно же вступает в противоречие с обличительным характером его творчества. Обличая, Бальзак остается сыном обличаемого им общества. Не странно ли — есть в его лице что-то близкое пушкинскому описанию Петра Первого:

...Лик его ужасен,
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь, как божия гроза.

/ У него львиный лоб. Глаза его пронзительны. Грозное лицо дышит силой и вдохновением. Но наряду с возвышенным читается в нем что-то грубое, низменное: карикатурное высокомерие выскочки, отвратительное упоение своей славой, ненасытная жажда богатства, почестей, титулов... Да мало ли что еще!

Нет, не о том мечтали респектабельные французские литераторы, заказывая Родену статую Бальзака! Бальзак, застигнутый в момент величайшего самораскрытия, со всеми своими грандиозными достоинствами и грандиозными недостатками, — такой Бальзак пугал их, шокировал, оскорблял в них чувство буржуазной благопристойности. И в этом недалеко ушли они от тех обывателей, которые встретили гениальную работу Родена бурей негодования.

Из голубой папки

Чтобы судить о работе ученого, надо хоть сколько-нибудь смыслить в его науке. Иногда же научные открытия до того сложны, что в них и крупнейшие специалисты разбираются не вдруг.

Другое дело искусство. Оно гораздо беззащитнее. Оно взывает к чувствам и разумению огромного человеческого множества, состоящего из людей самых несхожих ни в чувствах, ни в разумении. И каждый из них волен судить об искусстве по-своему.

Не потому ли так драматична бывает атмосфера, в которой развивается всякое яркое художественное дарование? Ведь яркое дарование всегда порождает новое. А новое постигается не сразу. На то оно и новое. К новому надо еще привыкнуть, внутренне перевоспитать себя, подготовиться к его восприятию.

Было ведь время, когда величественная, строгая музыка Бетховена воспринималась как хаотическое нагромождение звуков. То же претерпели сочинения Вагнера.

А каким ожесточенным нападкам подвергались картины Сурикова! Художника упрекали, например, в том, что гиганта Меншикова втиснул он в помещение такое низкое, что ежели Меншиков встанет с кресла, то непременно прошибет головой потолок. Но ведь именно теснота и приземистость горницы, где томится ссыльное семейство бывшего царского фаворита, помогли Сурикову выразить душевное состояние Меншикова, усугубить впечатление безысходности и загнанности.

Рассматривая на выставке суриковское полотно «Суворов в Альпах», Лев Толстой негодовал на допущенные художником отступления от достоверности. И лошадь-то у него горячится, чего никогда в горах не бывает, и солдаты-то держат ружья так, что непременно покалечат штыками своих же товарищей.

Между тем в чем, как не в этих отступлениях, секрет эмоционального воздействия картины на зрителей? Не будь их, разве суждено ей было бы передать с такой силой грандиозный патристический порыв русской армии, величие ее перехода через Альпы, который уже и сам по себе сплошное нарушение правдоподобия, чуть ли не чудо?

И то, что новую эту ступень реализма в русской живописи отверг не кто-нибудь, а Толстой, только подчеркивает, с каким трудом обретает права гражданства непривычное в искусстве.

Не в такой ли борьбе привычного и непривычного утверждалась музыка Прокофьева и Шостаковича? Живопись Врубеля и Пикассо? Режиссерские поиски Мейерхольда, Брехта?

Не каждому дано учуять в таланте, ошеломляющем своей непохожестью на все известное ранее, то высокое и прекрасное, что через несколько десятилетий становится предметом всеобщего восторга и преклонения. Да и не всякий рискнет сказать «не понимаю!». «Не принимаю!» звучит гораздо внушительнее. Как часто пытаются оберечь таким образом свой научный и художественный авторитет! Ведь признание нового иногда означает и отречение от старого, от того, что делалось десятилетиями и тоже принесло кому-то славу первооткрывателя!

К счастью, всегда были и будут люди, которым судьбы человеческой культуры дороже собственного престижа.

Трогательно опекал юного Шостаковича Глазунов¹. В годы разрухи и голода он лично хлопотал перед правительством молодой Советской Республики о дополнительном пайке для пятнадцатилетнего музыканта. Но когда Анатолий Васильевич Луначарский спросил, как относится он к музыке своего ученика, Глазунов искренне ответил: «Я ее не понимаю!»

А вот как высказал в одном частном разговоре В. А. Фаворский свое отношение к творчеству Пикассо. «Я очень люблю Пикассо, — сказал он, — только не всё понимаю. В позднем — не всё понимаю».

Примеры, достойные подражания! Во всяком случае, не мешает хорошенько подумать, прежде чем сказать свое «не принимаю»...

¹ Глазунов, Александр Константинович (1865—1936) — выдающийся русский композитор, дирижер, педагог, общественный деятель.

Нет, искусство и действительность не одно и то же.

«Демон» Врубеля — крылатое существо с расплавленными губами — разве это действительность? Нет.

История принца Датского, поведенная нам Шекспиром, — может быть, это действительность? Тоже нет.

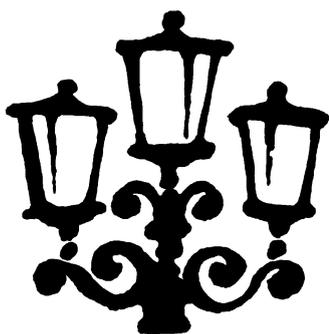
Жизнь Галилея, изложенная Брехтом, — уж это-то наверняка действительность? И снова — нет, нет, нет!

Искусство — мир, увиденный глазами художника. А глаза, между прочим, у разных людей разные. Ох какие разные! И в прямом и в переносном смысле.

...Судья допрашивает двух очевидцев одного и того же происшествия. Оба — люди как будто почтенные, к делу непричастные, в исходе его незаинтересованные. Однако один утверждает почему-то одно, а другой — другое. Тут бы судье постучать карандашом по столу, тут бы ему напомнить недобросовестным свидетелям, что они обязались говорить правду, только правду, ничего, кроме правды, что за ложные показания их по головке не погладят и так далее и тому подобное... Но судья, слава богу, человек опытный: он-то хорошо знает, что свидетели и не думают его морочить. Просто восприятия у них от природы несходные.

Вероятно, судья от этого не в восторге. Но лишь до тех пор, пока он занят своим судейским делом. В другое время тот же досадный недостаток кажется ему огромным достоинством. Особенно когда он раскрывает книгу или же попадает в картинную галерею, в концерт, в театр — словом, когда из судьи превращается просто в любителя и ценителя искусства.

Тут становится он хозяином несметных, сказочных богатств, счастливым обладателем не только одного — реального, но многих миров, увиденных и воссозданных разными художниками. Он путешествует по ним, переходит из одного в другой. Из диссонансного мира Достоевского — в гармонический мир Пушкина. Из нежного, овеянного мягкой грустью мира Левитана — в смятенный, полный смутных, тревожных предчувствий мир Ван-Гога. И каждый раз возвращается из очередного путешествия наделенный иным опытом, иным углом зрения, иным ключом к пониманию большой, сложной, многоликой действительности. Той самой действительности, что столь непохоже в этих мирах преломилась.



МНОГОЛИКОЕ БОЖЕСТВО ТЕАТРА

Конечно, своеобразие художественного видения объясняется не только индивидуальными, врожденными особенностями человеческих восприятий. Многие зависят здесь от того конкретного жизненного опыта, от тех противоречивых, многообразных, иной раз неуловимых причин, под влиянием которых формировалась неповторимая личность художника, его творческая индивидуальность...

Но вернемся к тому, с чего начали: к театру, который — искусство и, следовательно, как всякое искусство, условен.

Что же в таком случае называют театром условным? Речь, вероятно, идет о таком театре, где условность выражения достигает крайней степени. Для многих именно это служит мерилom и неотъемлемым признаком современности в театре.

Однако разве в крайней условности дело? Может ли она сама по себе обеспечить спектаклю остро современное звучание? Разумеется, нет. Ведь ни условность, ни правдоподобие не могут быть содержанием искусства. Они всего лишь художественные его средства. А художественные средства, как мы знаем, не избираются произвольно. Они продиктованы содержанием произведения, жанровыми и стилевыми его особенностями. И мера условности может быть при этом разная.

Один из наиболее передовых и талантливых советских режиссеров — Г. А. Товстоногов, ставя «Мещан» Горького, создал на сцене подробную картину быта Бессеменовых. А спектакль между тем получился свежий, проблемный, волнующий.

Суть, стало быть, не в модных крайностях, а в интересном современном прочтении пьесы и в том правильном соотношении, которое существует между пьесой, режиссерским замыслом и художественными средствами спектакля.

Условность — ее применение, ее разновидности, ее воздействие на зрителей — неизменно остается одной из самых трудных и неисчерпаемых проблем искусства. Не удивительно, что понятие условности мы, зрители, нередко расшифровываем несколько поверхностно и односторонне. Так, говоря об условности в театре, чаще всего имеем мы в виду декоративное оформление.

Но условными могут быть не только декорации. Условной может быть пьеса. Условной может быть игра актера. Условность проникает во все без исключения компоненты спектакля. При этом, подобно громовержцу Зевсу, который, как известно, очень любил перевоплощаться, принимает она самые разные, самые неожиданные обличья.

*

Вот, например, какая необычная для нас условность есть в спектакле Ленинградского Большого драматического театра «Карьера Артуро Уи».

В одном из эпизодов старый Догсборо появляется с набеленными щеками. Признаться, поначалу кажется, что постановщик спектакля — талантливый интерпретатор Брехта, польский режиссер Эрвин Аксер, — попросту оригинальничает, зарабатывает себе репутацию новатора неоправданным, произвольным трюкачеством. Но вскоре после этого эпизода Догсборо умирает. И когда с набеленным лицом на сцену выходит кто-то другой, становится жутко: понимаешь, что молодчики из банды Уи скоро уберут и этого человека — он обречен. (Истины ради надо сказать, что прием этот предусмотрен ремарками Брехта. Но узнала я об этом позже, когда прочитала пьесу.)

Из голубой папки

Иные говорят: «Я люблю только новое искусство!» Или: «Я признаю только театр Брехта!»

А почему, собственно? Интерес к театру Брехта не мешает

мне получать удовольствие и от немецкой «Комише опер», и от постановок Товстоногова, да и вообще от всякого умного, человеческого, талантливого спектакля, где бы и кем бы он ни был поставлен.

Нынче много толкуют о необходимости искусства разного. Но как часто те же люди, которые, казалось бы, ратуют за многообразие, добровольно ограничивают себя пристрастием к чему-нибудь одному.

Для меня лично ценность искусства определяется так: гуманно или жестоко? Благородно или пошло? Свежо или избито? Значительно или мелко? Волнует или не волнует?

В итоге все это можно свести почти к одному только вопросу: талантливо или бездарно?

*

Мы уже видели, что условность на сцене нередко сочетается с правдоподобием (вспомним хотя бы декорации С. Юнович к «Трем сестрам» Чехова). Сочетание это постоянно используется и в других искусствах: живописи, графике, литературе.

Иллюстрируя поэму Лермонтова, Врубель изображал фантастическую фигуру Демона на фоне абсолютно реальном.

Невероятные события повестей Гоголя тоже происходят в совершенно реальном окружении. Среди бела дня в Петербурге от советника Ковалева сбежал нос. Происшествие поразительное, небывалое! Впрочем, Гоголь уверяет, будто такое хоть и редко, а всё же случается. И разве это не условность, с помощью которой гениальный сатирик высмеивает сквозь слезы современное ему чиновничество — людей, настолько обезличенных бюрократизмом, что отличить их друг от друга можно разве что по форме носа?

*

Условность — постоянная спутница спектаклей сатирических, пародийных, где условная природа театра, как правило, выступает непосредственной и ярче.

Для того чтобы попасть из Франции в Англию, д'Артаньяну в спектакле французского театра Де ля Сите «Три мушкетера» достаточно перешагнуть Ла-Манш, условно обозначенный тут же, на полу сцены. Да и все его путешествие изображается с помощью модной в те времена игры в гусёк. Д'Артаньян и его друзья не более чем пешки в этой игре. Пешки, которых передвигают игроки: королева и кардинал.

Мушкетеры в этом спектакле скачут верхом на палочках. Герцог Ришелье, перед тем как войти в загородную харчевню, терпеливо дожидается, пока слуги просцениума поставят перед ним две палки, соединенные наверху куском материи, что означает дверь.

Зато какое аппетитное благоухание распространяет в зрительном зале настоящая яичница, которую грозный кардинал собственноручно и удивительно элегантно готовит на настоящем огне! Безусловная, даже натуралистическая деталь еще резче подчеркивает условный, пародийный характер спектакля.

Сочетание условного с безусловным постоянно применяется в кукольном театре.

Часто пользуется им замечательный артист Сергей Владимирович Образцов.

«Три мушкетера» Инсценировка Роже Планшона. Театр Де ля Ситэ. Франция. Гастроли в СССР. 1963 г.

Сцена из спектакля.

...В этой постановке д'Артаньян совершает плавание в бумажном кораблике...



*Из репертуара С. Образцова.
Романс «Налей бокал».*

...Вся острота здесь в контрасте: кукла — маленькая, рука — не по ней большая; кукла — неодушевленная, рука — живая...

Смешной матерчатый пьяница сжимает большой человеческой рукой настоящую «поллитровку», из которой льется в его кукольное нутро настоящая жидкость.

Вся острота здесь в контрасте: кукла — маленькая, рука — не по ней большая. Кукла — неодушевленная, рука — живая. Кукла — кукла, а пьет, как человек! Так оттеняется ее условность.

Для живого актера в этом случае естественно, вероятно, поступать наоборот: пить из воображаемой бутылки или есть воображаемую грушу. Так, как делает это Сергей Юрский, играя сыщика Сидни Холла в телевизионном спектакле «Большая кошачья сказка».

Блюдо с бутафорскими грушами стоит перед ним тут же, на столе. Но Сидни Холл — великий пожиратель груш — будто и не видит его. На что ему эти мертвые муляжи? Он выбирает огромный воображаемый плод; рискуя подавиться, задохнуться, разорвать губы, запикивает его целиком в рот и несколько мгновений наслаждается его вкусом чуть не в молитвенном экстазе. И, честное слово, глядя на него, понимаешь, что любимый Холлом дюшес можно есть только так, сразу, чтобы не пропало ни капли душистого сока.

Из голубой папки

...Люблю, когда встречаются на перекрестке сказка и театр. Ведь по существу они очень близки друг другу: и мягким лукавством, и наивной верой в невероятное, и сходством с детской игрой. Близки и тем, что за условными событиями их всегда скрывается большая жизненная мудрость, благородное стремление к добру, воинственное неприятие несправедливости. Словом, все, чем так богата «Большая кошачья сказка» Чапека, легко, грациозно, весело разыгранная артистами Ленинграда. Да, именно разыгранная! Как говорят дети, понарошку.



Вот на экране превосходный актер Н. Трофимов. Секунда — и он уже король сказочного государства Жуляндии. Король не-взаправдашний, а такой, каким представляет его себе ребенок лет пяти, — не слишком-то смыслящий в королях. Король этот никогда, даже ложась спать, не расстается со своей короной. Трон свой возит он за собой, как деревянную лошадку, на веревочке, и при случае не прочь вздремнуть на нем, свернувшись калачиком.

Глазами мальчишки, напичканного детективными историями, увиден в спектакле и начальник тайной полиции Жуляндии: личность зловещая, глубокомысленно хмыкающая, взиращая на мир исподлобья подозрительными, непременно прищуренными глазами.

Вот, заговорщицки оглянувшись, извлекает он из-за пазухи телефонную трубку (последнее слово детективной техники!). Вот отдает распоряжения выводку детективов. А вот на минутку снова превращается в артиста такого-то, чтобы объяснить зрителям, что такое сыщик.

И превращение это не стоит ему никакого труда. Не надо для него ни переодеваться, ни разгримировываться. Ведь внешней характеристики в этом спектакле актер добивается не столько гримом, сколько мимикой, которую так же легко изменить, снять с себя, как маску.

По сути, это и есть маска: условный трафаретный типаж по имени Детектив. А следующие за ним по пятам сыщики — это, так сказать, его разновидности.

Разновидность детектива представляет собой и всемирно известный сыщик Сидни Холл. Его клетчатый пиджак, тросточка, шляпа-канотье, его расчесанные на прямой ряд волосы и широчайшая ослепительная улыбка взяты из американского детективного фильма двадцатых годов.

Юрский пародирует старого киногероя весело и точно. Но стереотип этот получает у него совершенно неожиданное развитие. Оказывается, под маской душки-сыщика и вправду скрывается добрый, жизнерадостный, самоотверженный — словом, очень живой, очень симпатичный, очень человечный человек. И условный образ обретает вдруг безусловную человеческую ценность.

Сидни Холл Юрского преисполнен любви, уважения, доверия к людям. Его искрящийся юмором рассказ о кругосветном путешествии — это восторженный гимн во славу жизни, во славу человека и всего, что им создано.

«Япония, ребята, — говорит он, — это огромная и удивительная страна!»

И она действительно кажется ему огромной. Не размерами, конечно, а усилиями человеческими, вложенными в горстку островков, где каждая песчинка, по словам Холла, до блеска отполирована, а чашки сделаны не из фарфора, а из воздуха.

Условная маска ничуть не мешает артисту создавать характер живой, обаятельный, правдивый. Напротив, она как бы оттеняет его достоверность и человечность. Смотри по обстоятельствам, Юрский то запросто снимает ее (будто забыл о ней ненадолго), то вновь надевает. И мгновенные эти переходы создают особую жизнь образа: контрастную, многоплановую, богатую...

*

Еще резче, еще откровеннее проявляется условность в спектакле «Добрый человек из Сезуана», созданном режиссером Ю. Любимовым по пьесе Брехта.

Декораций в спектакле почти нет. Актеры одеты в темные, будничные, подчеркнута нетеатральные костюмы. На этот раз отсутствует не только грим, но и внешняя характерность. Старую женщину играет молодая актриса, с гладким лицом, свежим лососом. Для того чтобы превратиться из доброй Шен-Те в злого Шуй-Та, артистке Э. Славиной достаточно надеть котелок и очки.

Художественная форма спектакля Любимова, при всей ее самобытности, возникла не на пустом месте. Она тесно связана с театром Брехта.

Театр этот вовсе не стремится убедить нас в подлинности происходящего на сцене. Главная его забота — заставить зрителя задуматься над сложными общественными явлениями и вовлечь его в активную борьбу с социальным злом.

Нельзя сказать, что цель эту преследовал один лишь Брехт. Ее всегда ставили и ставят перед собой все передовые художники мира.

Разве не к тому же стремился, например, Станиславский? Но средства для достижения этой цели у Брехта особые.

Если идеал Станиславского — актер, глубоко вживающийся в образ, заставляющий нас уверовать в реальность вымышленного персонажа, то идеал Брехта — актер представляющий. Актер, который не сливается с образом до конца, а лишь показывает его и как бы оценивает со стороны.

Почему это так?

! По мнению Брехта, чем глубже, чем талантливее перевоплощение актера, тем больше искусство его походит на гипноз. Оно



«Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта.

Театр драмы и комедии на Таганке. Москва. 1964 г.
Шен-Те — Э. Славина.

завораживает зрителя, заставляет его чересчур сочувствовать героям, жалеть их. А жалость размагничивает, делает людей безвольными, бездеятельными. Брехт же, как мы знаем, добивается иного результата. Потому вживание в образ его не устраивает.

Это не значит, что Брехт вообще отрицает театр перевоплощения, переживания. Но он полагает, что для его театра — театра интеллектуального (именно так называют в наши дни театры такого рода) —

нужны актеры особые: умные, лишенные сентиментальности, умеющие трезво проанализировать образ и вовлечь в этот анализ сидящих в зале людей.

Брехт последовательно отказывается от всего, что может чересчур взбудоражить зрителя и помешать его сосредоточенной мыслительной работе. Нет, он не изгоняет эмоций из своего театра, но изучает их действие на публику и отбирает те, которые бьют в цель, а не уводят в сторону.

Избегая чрезмерного драматического напряжения, Брехт сознательно разными способами нарушает иллюзию жизни на сцене.

Драматические события его пьес постоянно прерываются вставными песенками (зонгами). Зонги чрезвычайно разнообразны по содержанию и настроению. Скрытый их смысл (или, как говорят, подтекст) безусловно связан с идеей пьесы и как-то дополнительно ее раскрывает. Но прямого отношения к действию зонги не имеют; напротив, они его намеренно останавливают.

Брехт отказывается также от понятия «четвертой стены», то есть ломает незримую перегородку между сценой и зрительным залом. «Публичное одиночество», которого добивался Станиславский, заменяется у него непосредственным общением между актером и зрителем.

★

Взгляды Брехта на задачи и актера и зрителя, на их взаимоотношения в театре отчетливо проявились в том, как воспринял он следующий известный анекдот: в один из американских шта-

..Чтобы превратиться из доброй Шен-Те в злого Шуй-Та, артистке Э. Славиной достаточно надеть котелок и очки...

тов приехал театр, который ставил «Отелло». Артист, игравший Яго, был до того натурален в своей роли и вызвал такую ненависть, что какой-то ковбой в припадке ярости выхватил револьвер, убил его, после чего, опомнившись и раскаявшись, выстрелил в себя. Обоих похоронили под одним камнем, на котором значилось: «Лучшему актеру и лучшему зрителю».

Брехт, однако, не считал эту надпись справедливой. Чем хорош зритель, не понимающий разницы между театром и жизнью? И что это за актер, который доводит зрителя до преступления, вместо того чтобы внушать ему поступки полезные?

Воспитанию активного, критически мыслящего зрителя подчинены в театре Брехта не только актер, режиссер, художник, композитор, но в первую очередь драматург.

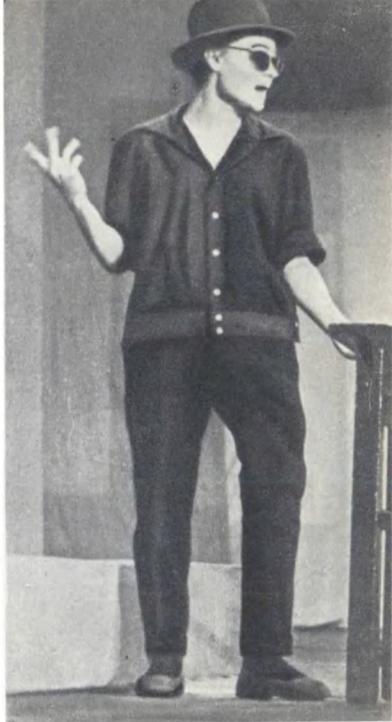
Еще в самом начале своей деятельности, задумав преобразовать театр, Брехт пришел к мысли, что новому его театру нужны новые пьесы. Пьесы, способные отразить важнейшие закономерности социально-экономической действительности и построенные так, чтобы зрителю удобнее было эти закономерности постигать.

Созданию такой драматургии посвятил он всю свою творческую жизнь и проявил себя не только как талантливый драматург, но и как выдающийся теоретик.

Как режиссерская, так и драматургическая практика Брехта неотделимы от его теории эпического театра, где претворен громадный, многообразный, более чем тридцатилетний художественный опыт Брехта, все его сложные, нередко противоречивые поиски, необычайное богатство его познаний и впечатлений.

Подлинный новатор, Брехт постоянно осмысливал многовековую культуру театра, жадно впитывал все, что представлялось ему ценным.

Он великолепно знал античный театр. Увлекался народным,





Бертольд Брехт.

...Он говорил с людьми взволнованно и трезво, как художник и ученый...

ярмарочным. Изучал театры Азии, театр эпохи Возрождения. Осмысливал эстетические взгляды Гёте, Шиллера, Лессинга.

Ему нравилась свободная форма трагедий Шекспира. «В несвязанности его актов, — писал Брехт, — мы узнаем несвязанность человеческой судьбы».

Он ценил пьесы Бернарда Шоу за то, что «Шоу использует сюжеты, которые дают возможность его персонажам как можно полнее выразить свои взгляды и противопоставить их нашим».

С большим интересом и симпатией относился Брехт к советскому театру.

Он был высокого мнения о работах выдающихся наших режиссеров Вахтангова, Мейерхольда, Таирова.

Таким образом, источники, которыми в той или иной мере пользовался Брехт, чрезвычайно разнообразны. Но наиболее значительное и непосредственное влияние на его театральную эстетику оказало все же искусство немецкое.

Не говоря уже о том, что основные идеи эпического театра заимствованы Брехтом у классиков немецкой литературы — Шиллера, Лессинга, Гёте, — многое почерпнул он в своеобразном творчестве известного комика Карла Валентина, в политическом театре Эрвина Писка́тора, в рабочем агитационном театре (кстати сказать, очень близком по характеру советскому агитационному коллективу «Синяя блуза», популярному у нас в 20—30-е годы), в пьесах немецкого драматурга Георга Кайзера, который, подобно Шоу, тоже как бы втягивал публику в дискуссию. А это, по мнению Брехта, самый верный способ активизировать зрителя и заставить его определить свою точку зрения.

Нравилось Брехту и то, что Кайзер занимал в своих пьесах позицию заинтересованного исследователя. Брехт считал, что это единственно верная позиция и современного драматурга и современного зрителя — зрителя эпохи науки.



Заинтересованный исследователь — это позиция и самого Брехта. Пьесы его остроумны и развлекательны, но в каждой из них анализируется жгуче интересующее его общественное явление, причины которого выступают перед нами явственно и последовательно.

Так, последовательно обнажает Брехт в «Добром человеке...» корни нравственного измельчания людей.

Как ни добр человек от природы, ему все-таки приходится быть злым, потому что к этому вынуждает его мир, в котором он живет. Чтобы не лишиться того немногочисленного, что у нее есть, добрая Шен-Те вынуждена все чаще превращаться в злого Шуй-Та. Но верный ли это выход? — спрашивает Брехт. Должен ли хороший человек ломать себя, приспособляясь к плохому миру? Не лучше ли приспособить мир к человеку?

Брехт намеренно не сообщает зрителю, как этого достичь, ибо ответ подсказан всей логикой пьесы. Зло не церемонится с добром. Стало быть, и добру нечего церемониться со злом. Оно должно искоренять его всеми способами. Такова точка зрения Брехта.

Заинтересованным исследователем и в то же время гневным обвинителем выступает Брехт и в «Карьере Артуро Уи», где использует очень своеобразный прием: по мере того как разворачивается перед нами карьера чикагского гангстера Артуро Уи, на занавесе появляются надписи, рассказывающие о разных эпизодах карьеры Гитлера. Таким образом, в одной пьесе параллельно развиваются два сюжета. Один — выдуманный, иносказательный, другой — документальный. Причем выдуманный как бы комментирует и анализирует подлинный.



Интересно, что, перенеся действие пьесы в Чикаго, Брехт немало старался передать колорит американского города, национальное своеобразие персонажей. Он словно подчеркивает этим, что такое может случиться всюду, где есть предприимчивые гангстеры и малодушные, корыстные, беспринципные правители.

То же видим мы и в «Добром человеке...». Брехт перед началом пьесы совершенно откровенно заявляет, что события ее могут происходить в любой точке земного шара, где человек эксплуатирует человека.

Обобщенностью отличаются и образы Брехта. Нет в них той



«Трехгрошовая опера».

Театр имени Ленсовета. Ленинград. 1967 г.
В роли Селии Пичем — А. Фрейдлих.

тонкой индивидуализации и психологизации, которая свойственна, скажем, образам Чехова.

Особенности эти, характерные для всей драматургии Брехта, примечательны и не случайны. Они подсказаны драматургу главной задачей эпического театра.

Желая как можно глубже объяснить людям жизнь, Брехт не копирует ее, не переносит на сцену кусок действительности. Подобно ученому, ставящему опыт, ищет он для каждой исследуемой проблемы такие экспериментальные условия, при которых существо ее обнаружится наиболее наглядно. Персонажи его пьес как бы разыгрывают перед нами философскую концепцию автора. Каж-

дый из них воплощает одну из действующих сил этой концепции, которые сталкиваются не в типических жизненных обстоятельствах, а в ситуациях, специально сконструированных.

В то же время образы Брехта, несмотря на всю их условность и условность среды, в которой они действуют,— не только рупоры авторских идей. В том-то и дело, что они и живые люди, и философские обобщения одновременно.

Не в том ли секрет успеха драматургии Брехта, секрет ее художественного воздействия на зрителей?

✱

Многочисленные противники предпочитали, однако, не замечать художественных достоинств брехтовских пьес. Они упрекали драматурга в сухости и рассудочности. Но может ли человек сухой и рассудочный написать «Жизнь Галилея» и «Мамашу Кураж...»?

Брехт — художник не только острого ума, но и кипучего гражданского темперамента. Его стихи, его пьесы, его многочисленные статьи пронизаны страстной любовью к человеку и не менее страстной ненавистью ко всему, что его поработщает и уродует:

«Мамаша Кураж и ее дети»

Театр имени Маяковского.

Москва. 1960 г.

В роли Кураж — Ю. Глизер.

к фашизму, войне, эксплуатации, стяжательству.

Брехт говорил с людьми о самом для них важном. Говорил взволнованно и вместе с тем трезво, как художник и ученый. Потому его новаторское, остро полемическое творчество мало кого оставляет равнодушным. Об этом свидетельствует настойчивый, все возрастающий интерес к личности и художественному наследию Брехта. Его жизнь, поэзия, эстетические взгляды, его театральная практика давно уже стали предметом серьезного исследования и породили обширную литературу.

Сочинения Брехта издаются на многих языках. Пьесы его ставятся театрами всего мира, в том числе нашими, советскими. «Трехгрошовая опера», «Мамаша Кураж и ее дети», «Господин Пунтилла и его слуга Матти», «Что тот солдат, что этот», «Жизнь Галилея». «Карьера Артуро Уи», «Добрый человек...», «Кавказский ме-

..Жизнь Галилея». Театр драмы и комедии на Таганке. Москва. 1966 г.

Сцена из спектакля.

...Это лишь немногие из пьес Брехта, поставленных на советской сцене...



ловой круг» — вот далеко не полный перечень произведений Брехта, с которыми мы имели возможность познакомиться на советской сцене.

Неизменным успехом пользуются спектакли основанного Брехтом театра «Берлинский ансамбль». Театр этот много разъезжает, пропагандируя и развивая театральные традиции Брехта, которые оказывают все большее влияние на современный театр и, естественно, на современную драматургию.

Многие современные драматурги идут по следам интеллектуальной драмы Брехта. И вызвано это отнюдь не «модой на Брехта», а требованиями времени, возлагающего на каждого из нас большую ответственность за разумное переустройство мира. Переустройство, которое предполагает в человеке не только высокую гражданскую доблесть, но и знание жизни.

Из голубой папки

И куда только не забрасывает нас фантазия художника! Только недавно смотрели в Театре сатиры «Бидермана и поджигателей» Макса Фриша — и вот перенеслись по воле того же драматурга из современной Швейцарии в средневековую Севилью.

В этом красивом, чересчур даже красивом городе живут два друга. Оба знатны, молоды, хороши собой. Только один из них, Родриго, недалновиден и доверчив. Другой, Дон-Жуан, обладает прозорливостью ученого. Любовь к геометрии, где все ясно и точно, вызывает у него желание с той же точностью познать жизнь и самого себя. И вот он убеждается, что обеты, которых требуют от него религия и современная ему мораль, фальшивы. Давая их, человек заведомо лжет, ибо не может поручиться, что не нарушит своих обещаний если не действием, то хотя бы мысленно.

Открытием своим Дон-Жуан поделился с другом, и горькое это знание уничтожает их обоих. Только одного, Родриго, — физически (разочаровавшись в жизни, он кончает самоубийством), а другого, Дон-Жуана, — нравственно. Из целомудренного мальчика превращается он в бессердечное чудовище, которое на каждом шагу убивает, растлевает — словом, сметает на своем пути все, как чума.

Фриш как бы показывает два результата, два возможных следствия лжи. И очень может быть, вовсе не двух, а одного человека, в котором ложь убивает чистоту, доброту, самоотверженность, порождая взамен эгоизм, жестокость, разнузданность. Не-

«Дон-Жуан, или Любовь к геометрии» М. Фриша. Театр сатиры.
Москва 1967 г.

Сцена из первого действия.
Родриго — В Гроссман. Дон-Жуан —
А. Миронов.

...Дон-Жуан первого действия ничего еще не имеет общего с банальным севильским обольстителем...

даром ведь Родриго и Дон-Жуан, по замыслу автора, так похожи внешне!

Страшная жизнь, которую ведет Дон-Жуан, не приносит ему, однако, удовольствия. Он все еще мечтает о геометрии. Ради нее решается он на рискованную мистификацию: имитирует свою гибель от статуи, воздвигнутой в память некогда убитого им командора (то есть сам создает ту легенду, которая до сих пор не перестает волновать драматургов и поэтов).

Вслед за тем Дон-Жуан поселяется в замке некой герцогини — женщины, которая любила его в юности, когда вела жизнь далеко не добродетельную, и тайне продолжает любить до сих пор. Наконец он свободен от прошлого и может заняться своей геометрией. Но геометрия, так легко дававшаяся ему когда-то, бежит от него. Ей нечего делать с опустошенным, промотавшим свои духовные богатства расточителем. И талантливому человеку, поэту науки Дон-Жуану, ничего не остается, как превратиться в смиренного обывателя. Он женится на герцогине и нянчит вместе с ней многочисленных младенцев.

Это не пересказ пьесы. Это, как мне кажется, смысл ее, вытекающий из спектакля Театра сатиры, поставленного В. Плучеком. Спектакля, где нарядная театральность сочетается с беспощадным брехтовского толка анализом (недаром Фриш в какой-то мере ученик и последователь Брехта!).

Два эти начала есть и в декорациях художника Левенталья. Легкие, все время перегруппировывающиеся арки возникают на фоне кружев.



Кружева́, кружева́... Белые, черные... Их много в этом спектакле — и в декорациях и в костюмах. Кружева — символ красивой Испании. Но кружева — это и паутина лжи, красивой лжи и красивых предрассудков, в которых запутались сбитые с толку человеческие души.

В спектакле много актерских удач.

Очень хорош артист Авшаров — косноязычный тупой командор.

Как всегда, подкупает мягкой своей игрой Г. Менглет — епископ. Его сатира предпочитает действовать в замшевых перчатках, сквозь которые тем не менее хорошо чувствуются ее острые коготки. Ни в бога, ни в черта не верит этот обаятельный, сладко мурлыкающий кот в сутане.

Но самое примечательное в этом примечательном спектакле — Дон-Жуан — Андрей Миронов. Несмотря на то что актер этот совсем еще молод, он уже переиграл в театре много ролей, и по всему казалось, что путь его определен: он артист характерный. Холден в инсценировке повести Селенджера «Над пропастью во ржи». Присыпкин в «Клопе» Маяковского.

И вдруг белобрысый подросток с физиономией неисправимого озорника, этакая «смерть педагогам» (именно так выглядит Миронов на фотографии, вывешенной в фойе театра), превращается в ослепительного романтического красавца. И красота эта отнюдь не только внешняя: Дон-Жуан первого действия ничего еще не имеет общего с банальным севильским обольстителем. Его чистая страсть к познанию — одно из самых сильных поэтических впечатлений спектакля. Когда говорит он о совершенстве своей возлюбленной геометрии, в глазах его блестят слезы неподдельного вдохновения.

Присыпкин и Дон-Жуан... Дистанция огромного размера. Чем еще, какими новыми неожиданностями удивит и обрадует нас Миронов?



НА СТЫКЕ ПРОТИВО- ПОЛОЖНОСТЕЙ

В истории искусств нет исчезающих форм и нет чистых повторений. Старое возвращается новым для того, чтобы новое выразить.

В. Шкловский



«Обрый человек из Сезуана» — первая постановка Любимова, где режиссерское его дарование заявило о себе в полный голос.

Одаренный актер Театра имени Вахтангова, Любимов одновременно преподавал в Театральном училище имени Щукина, которое когда-то окончил сам. Именно здесь, в стенах учебного заведения, откуда ежегодно приходит в наши театры талантливое актерское пополнение, и родился любимовский спектакль, слишком яркий и значительный, чтобы долго оставаться в пределах студии.

Спектакль этот, через некоторое время положивший начало Театру на Таганке, был на первых порах включен в репертуар Театра имени Вахтангова и сразу же завоевал широкую популярность. О Любимове заговорили горячо и заинтересованно, как о талантливом режиссере-новаторе.

Но в чем это новаторство заключается? Мы ведь знаем уже, что прямое влияние на спектакль Любимова оказал театр Брехта. К тому же не он один. Потому что в работе своей Любимов опирался также и на опыт родного ему театра, в частности на знаменитую постановку Вахтангова «Принцесса Турандот». Где же тут новизна? Где самостоятельность?

Иным, пожалуй, покажется, что по такому рецепту прослыть новатором не так уж трудно: взял что-то у одного, что-то у другого — и дело с концом. Но в том-то и суть, что заимствования



Евгений Багратионович Вахтангов.

Любимова не имеют ничего общего ни с поверхностным нетворческим подражателем, ни с бездумным эклектизмом. Спектакль его потому и нов, что Любимов не следовал Брехту слепо, а глубоко переосмыслил его принципы в соответствии со своей собственной художественной природой и природой того театра, в традициях которого воспитан.

При этом проявил он изощренную изобретательность, великолепный вкус и получил качественно новый результат.

В книге «Режиссерские уроки Вахтангова» Н. М. Горчаков рассказывает, что Вахтангов, занимаясь с молодыми режиссерами, не поощрял в своих воспитанниках назойливого стремления поразить мир каким-нибудь новшеством. Он считал, что дело режиссера — прежде всего знать театр: знать до последнего гвоздя сценическое хозяйство своего собственного театра; досконально изучить художественные средства театра в целом и уметь их талантливо комбинировать.

Если вдуматься, в этом требовании Вахтангова к режиссеру гаятся совершенно неограниченные возможности творчества.

Есть в математике такой термин: факториал. Обозначается факториал восклицательным знаком. Поставьте его после любого числа — ну хоть после пяти. Это значит, что все числа натурального ряда от 1 до 5 следует перемножить. Полученное число 120 есть число перестановок, которые могут быть сделаны из пяти чисел, равно как из пяти предметов или же слов. Всего только из пяти! Сколько же можно добыть их из пяти тысяч?

Язык искусства тоже состоит из своего рода слов, то есть из огромного, накопленного тысячелетиями запаса средств художественной выразительности. Запас этот, естественно, непрерывно растет: каждый крупный художник вносит в него свои находки, свои открытия.

Но своеобразие художника проявляется не только в изобретении новых средств, но и в искусстве использовать уже имеющиеся, в том, как он их отбирает и сталкивает, добиваясь таких неведомых сочетаний, где компоненты давно известные

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу.
1-я студия МХАТа. Москва. 1914 г.
В роли Текльтона — Е. Вахтангов.

предстают в совершенно новом качестве.

Не так ли поэт отбирает и сталкивает давным-давно примелькавшиеся слова и добивается при этом особой, несвойственной им порознь выразительности?

У известного немецкого поэта Николая Ленау есть цикл стихов о войне. Повествование в них идет от лица лихого гусара, для которого война — профессия, добыча, обогащение. В мирное время он бражничает, в военное — рубит вражьи головы и проливает чужую кровь так же легко, как вино. Одно из стихотворений этого цикла называется «Досадный мир».

Поистине небывалое сочетание! Ведь в представлении людей нормальных мир — это жизнь, спокойствие, счастье. Но мир — и вдруг досадный?! Это что-то дикое, противоестественное.

Сочетанием двух обыденных слов поэт показал страшную суть нравственно изуродованного войной человека.

Ленау — поэт девятнадцатого столетия. В искусстве двадцатого неожиданные эти столкновения стали куда резче, куда ошеломительнее. Мы обнаруживаем их в кинорепортажах талантливого режисера-новатора Дзиги Вертова —

«Потоп» Ю. Бергера.
1-я студия МХАТа. Москва 1915 г.
В роли Фрезера — Е. Вахтангов





В. Э. Мейерхольд. Портрет работы Ю. Анненкова.

...Имя Мейерхольда стало символом революционного, бунтарского начала в театре...

человека, который научил кинематограф (не только советский, но и мировой) соединять вещи самые противоположные и обнажать таким образом смысл явлений; в фильмах Эйзенштейна, Чаплина, Феллини; в музыке Прокофьева, Стравинского, Шостаковича; в живописи Пикассо, Петрова-Водкина, Сикейроса; в театральных поисках Брехта, Товстоногова, Любимова...

А как смело и с какими превосходными результатами сталкивал несоединимое Маяковский! Возьмем «Мистерию-буфф». Какие в ней сошлись крайности!

Мистерия — средневековое народное действо, возникшее из так называемой литургической драмы. Литургические драмы — инсценировки известных религиозных сюжетов — исполнялись по торжественным дням в храмах, соборах, церквах. При этом от исполнителей требовалось очень точное соблюдение определенных традиций.

Со временем в литургическую драму стали стихийно врываться элементы комедийные, бытовые, что, конечно, не слишком-то нравилось церковникам. Именно это и заставило их, в конце концов, вывести литургическую драму за пределы церкви, на площадь.

Так родилась мистерия — варварская помесь церковного и мирского, религии и богохульства, высокой патетики и шутовской издевки.

Что же сделал Маяковский, обратившись к этому давно отжившему жанру? Древний библейский сюжет о Ноевом ковчеге, о семи парах чистых и семи парах нечистых самым фантастическим образом переплетается у него с великими событиями Октябрьской революции. Действие пьесы происходит не на земле в обычном смысле слова, а на земном шаре, опоясанном параллелями и меридианами. С легкостью переносится оно то в рай, то

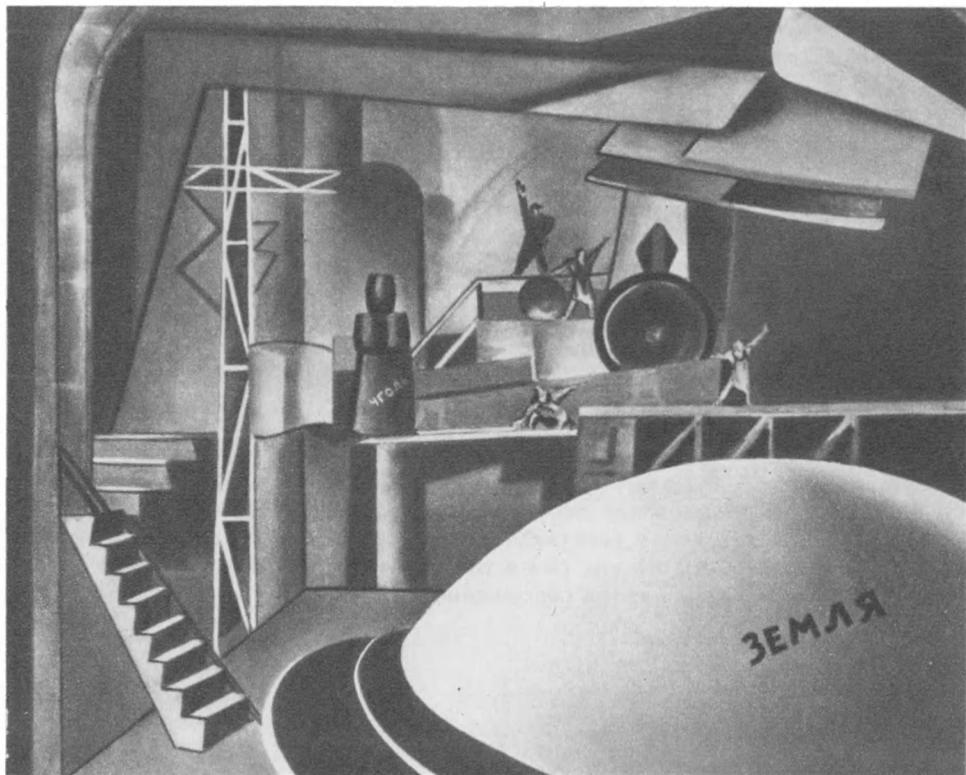
в ад, что не мешает персонажам «Мистерии-буфф» рассуждать о самых злободневных происшествиях в современной международной жизни. И невероятное это смешение как нельзя лучше передает характер времени, полного резких контрастов и противоречий. Времени, когда старое с треском рушится, а новое только начинает высвобождаться из-под его обломков.

Смешение несовместимостей, естественно, присутствовало и в театральных постановках «Мистерии-буфф», осуществленных сперва в 1918 (Петроград), а затем в 1921 году (Москва) одним из крупнейших режиссеров нашего века Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом. Грандиозность и торжественность дерзко сочетались в них с иронической издевательской эксцентрикадой.

Что только не шло в ход! Акробатика, карикатура, плакат, сатирический куплет, музыкальные анахронизмы... Достаточно

*«Мистерия-буфф» В. Маяковского Театр РСФСР 1-й. Москва. 1921 г.
Эскиз декорации художника А. Лавинского.*

...Действие пьесы происходит не на земле в обычном смысле слова, а на земном шаре...





*«Принцесса Турандот» К. Гоцци.
3-я студия МХАТ. Москва. 1922 г.
Сцена из спектакля.
Калаф — Ю. Завадский.
Барах — И. Толчанов.*

сказать, что «черти» в этом спектакле пели свой текст на мотив застольной песни из «Травиаты» Верди:

Мы черти, мы черти, мы черти, мы черти,
На вертеле грешников вертим!

✱

Резкие контрасты, гротеск, смешение разнородностей — все это характерно не только для постановки «Мистерии-буфф», но и для всего творчества Мейерхольда.

Имя Мейерхольда давно стало символом мятежного, бунтарского начала в театре. За ним прочно утвердилась репутация ниспровергателя традиций, антагониста всяческой рутины и косности.

Но необходимо помнить, что новаторство Мейерхольда строилось на необычайно широком знании театра и искусства самых разных народов, эпох, стилей, направлений. Знание это было фундаментом, на котором возникали причудливые, головокружительные постройки его неистощимой, виртуозной фантазии. Постоянно сталкивал он самые, казалось бы, чужеродные, несочетаемые элементы искусства. По воле художника вступали они в таинственную, органическую связь, превращаясь в неведомые, невероятные, поразительные по глубине и многозначности художественные сплавы.

✱

Столкновение противоположностей нетрудно обнаружить и в прославленном спектакле Вахтангова «Принцесса Турандот», прелесть которого как раз в том и состоит, что все в нем невзаправду и в то же время совершенно всерьез.

Актеры выходят на сцену в современных костюмах. На глазах у зрителей сооружают усы из тесемок, бороды из полотенец. Накидывают кто кусок яркого шелка, кто одеяло. Они не скрывают, что все происходящее на сцене — представление, игра. Но в том-то и дело, что каждый из них верит в эту игру с почти детской наивностью!

Условность выражения в сочетании с правдой чувств — не это ли сущность театра да и всякого искусства вообще?

К сожалению, в погоне за чисто внешним правдоподобием истину эту порой забывают. У Вахтангова хватило смелости о ней напомнить. Талантливый ученик Станиславского, сам — редкий актер театра переживания, в «Принцессе Турандот» отказался он от обычной для Художественного театра иллюзорности декораций и углубленной психологической разработки образов: этого, по его мнению, требовала насквозь условная ироническая сказка Гоцци. И вот что примечательно: Станиславский не только не «проклял» своего ученика за «отступничество», а искренне поздравил с большой удачей. Блестящая постановка Вахтангова, прозвучавшая как манифест театральной условности, была воспринята руководителями МХАТа не как борьба с принципами Художественного театра, а как борьба с тем натурализмом, от которого в то время Художественный театр стремился оторваться сам...



ЧЕЛОВЕК, КОТОРОМУ ДО ВСЕГО ДЕЛО

Малыш, не забывай то, что я тебе скажу: Бетховена не играют, а каждый раз сочиняют заново.

Из разговора Антона Рубинштейна с пятнадцатилетним Альфредом Корто.



Орошо, когда во главе театрального коллектива стоит художник, который постоянно переосмысливает и преобразует богатейший опыт театра. Человек семи пядей во лбу, потому что профессия его — одна из самых всеобъемлющих на свете. Собственно, это вовсе не одна, а целый букет самых несхожих профессий.

Кем только не приходится быть режиссеру! Сегодня он ставит историческую пьесу, значит, он историк, знаток именно этой страны, этой эпохи. Завтра принимается он за драму японского драматурга и с головой уходит в искусство и быт Японии: окружает себя специальными справочниками, художественными альбомами, советуется со специалистами. А так как в театре идут пьесы самые разные, никогда нельзя знать, с какой еще специальностью придется познакомиться режиссеру, чтобы осуществить новую постановку.

Помимо меняющихся профессий, достаточно у него и постоянных. Ведь «режиссер» — это от латинского «rego» — «управляю». Стало быть, управляющий, руководящий театром. А в театре объединяются многие искусства: актерское, изобразительное, музыкальное, хореографическое, костюмерное, бутафорское, гримерное, осветительское...

Но в первую очередь театр — это люди. Театр — сложное

механизированное хозяйство. Театр, кроме того, финансовая организация. Представляете себе, что же такое профессия режиссера?

Режиссер — ядро театра, его мозг, его душа.

Мы не говорим просто «театр». Говорим: театр Станиславского, театр Мейерхольда, театр Вахтангова, театр Брехта. И вместо безликого «театра вообще» перед нами возникает театр-личность, театр со своим почерком, своим репертуаром, со своей неповторимой физиономией, за которой — индивидуальность его руководителя и всех, кого он объединяет.

Потому что настоящий театр — это не случайно возникшая группа актеров. Театр — коллектив единомышленников, людей, связанных общими художественными и гражданскими устремлениями. Великолепное, соразмерное, выдержанное в едином стиле здание. Великолепный симфонический оркестр, где у каждого инструмента свой голос, своя партия в разыгрываемой симфонии.

Для того чтобы создать такой оркестр, надо быть не только художником, но и воспитателем. Надо уметь прозревать в людях то, о чем они, может быть, сами не подозревают. Дурное и ценное. То, что таится порой глубоко в душе артиста и чего он может не распознать в себе без помощи умного, зоркого и тактичного учителя.

*

С какой осторожностью отбирал актеров для Московского Художественного театра Константин Сергеевич Станиславский! Как долго и тревожно «вслушивался» он в «опытного», поднаторевшего уже на провинциальной сцене Качалова, прежде чем сказать ему: «Вы — наш!»

«Работа со Станиславским, — писал в одном из журналов Василий Осипович Топорков, — каждый раз протекала для меня мучительно. Я встретился с ним, имея уже двадцатилетний опыт работы в театре. Многое найденное ранее приходилось отметить, расчищая свое «днище» от актерских «ракушек», приобретенных привычек, штампов... Мне казалось тогда это таким же трудным, как заново учиться ходить. Только через много лет я начал ощущать результаты наших совместных усилий».

Оттого так зорко следил Станиславский за формированием артистов молодых, оттого так остро реагировал на малейшие проявления наигрыша, дурного вкуса. Чувство правды, чувство меры — вот чего он добивался.

Интересно рассказал об этом в одной из телевизионных передач по истории театра другой мхатовец — Михаил Михайлович Яншин.



К. С. Станиславский.

...Чувство правды, чувство меры — вот чего он добивался...

В студийной своей молодости играл он в нашумевшей тогда комедии Валентина Катаева «Квадратура круга». Играл, а сам нет-нет да поглядывал туда, где, по образному его выражению, «ореолила» красивая седая голова Станиславского. В тот раз публика что-то очень уж веселилась. После спектакля — сюрприз: «Пожалуйте к Константину Сергеевичу!»

«Чтобы понять мое состояние, — пояснил Яшин, — надо знать, что означало подобное приглашение для нас, молодых артистов. Идти к Станиславскому — ведь это же все равно, что в пасть льва! Прихожу. Константин Сергеевич спрашивает: «Почему

зрители смеялись не там, где надо?» Что я могу сказать? «Не знаю, говорю, Константин Сергеевич!» — «А тут и знать нечего, — отвечает он. — Значит, нажимали, играли на публику. Последите за собой, разберитесь, где...»

За дословность пересказа не ручаюсь, но смысл передан правильно. В этом маленьком эпизоде отразилась постоянная забота Станиславского об актере, умение его вовремя заметить опасность, остеречь молодого художника от зазнайства, самолюбования, стремления к дешевому успеху.

★

Замечательным режиссером-педагогом (не только постановщиком) был В. И. Немирович-Данченко.

Артистка Н. Ф. Кемарская с нежностью вспоминала однажды, как мягко и незаметно умел Владимир Иванович что-то подсказать, что-то внушить.

«Мне казалось потом, — говорила она, — что все это придумала я сама».

И автор известного изречения: «Режиссер должен умереть в актере» — не пытался с ней спорить.

В. И. Немирович-Данченко.

...Это ему принадлежат слова: «Режиссер должен умереть в актере»...

С Владимиром Ивановичем Кемарская, талантливая певица и актриса Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, работала над партией Виолетты в опере Верди «Травиата». Роль была уже почти готова. Артистка избегала лишь той сцены, где Виолетта, решив принять яд (в этой постановке она умирала не от болезни, а кончала самоубийством), медленно возвращается домой. Видимо, что-то важное от Кемарской пока еще ускользало...

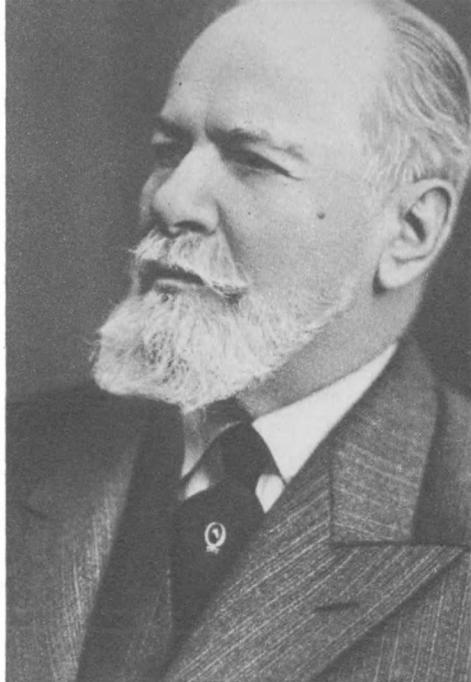
Немирович не торопился с показом. Казалось, он вообще забыл о нем. На самом же деле терпеливо выжидал, когда сцена созреет. Через некоторое время Надежда Федоровна сама попросила у него разрешения показать трудный эпизод.

В тот раз на репетиции было много народа. Игра Кемарской необычайно взволновала и зрителей, и ее самое. Вот когда Немирович проявил неожиданную твердость, чуть ли не жестокость. Он потребовал, чтобы Надежда Федоровна тут же, немедленно все повторила сначала.

Актрисе, перенервничавшей и, как это бывает после сильного напряжения, несколько уже размагниченной, требование режиссера показалось невыполнимым. Но Владимир Иванович настоял на том, чтобы она закрепила найденное. И усилие, которое пришлось ей сделать, только закалило ее актерскую волю.

Сцену эту в исполнении Кемарской видела я в концерте, когда Немировича уже не было в живых, а «Травиата» в его постановке давно уже не ставилась.

Долгий безмолвный проход Виолетты на фоне оркестрового вступления к четвертому акту произвел сильнейшее впечатление. Помню, я мысленно подвинулась тогда свежести этой старой роли. Но мне и в голову не пришло, что благодарить за это надо не только актрису, но и мудрого ее учителя.



Праздничные дни. Телевизор почти не выключается. Вечером — концерт, который завершился финальной сценой из «Евгения Онегина».

И опять было мучительно неловко, когда Онегин картинно опустился перед Татьяной на одно колено, а потом убежал, прижимая ко лбу кулак с зажатыми в нем перчатками: «Позор, тоска, о жалкий жребий мой!»

Идут годы. Меняется жизнь. Меняется — становится тоньше, сложнее, богаче — духовный мир зрителя. А здесь так часто все по-прежнему! Те же позы, те же интонации, те же мизансцены...

Может быть, так и надо? Может быть, нечего требовать от оперного певца, чтобы он был еще и полноценным драматическим артистом, — хватит с него и своих забот? Но как же тогда быть с Шаляпиным и Собиновым? С Козловским и Марио дель Моннако? С Обуховой и Максаковой? С Галиной Вишневской? У них-то ведь это получалось и получается!

Хотя, с другой стороны, Шаляпины и Собиновы тоже каждые пять минут не рождаются...

Стало быть, все правильно? И стандартное оперное колено-преклонение? И кулак с перчатками? Правильно, когда предпочитаешь слушать оперу по радио или в записи, чтобы слащавые лакированные иллюстрации не отвлекали от музыки, не отравляли удовольствия от нее?

Но не приснился же мне, черт возьми, «Евгений Онегин» в постановке Станиславского, где тоже не Шаляпины и Собиновы пели, а молодые тогда артисты Мельтцер, Гольдина, Румянцев, Белугин... И все-таки на сцене была жизнь. Не живые картины, не иллюстрации к поэзии и музыке, а сама поэзия, сама музыка.

Сколько счастливых часов проведено в особняке на Большой Дмитровке¹, в тесноватом, всегда переполненном зрительном зале Оперного театра-студии! Сколько вынесено оттуда драгоценных впечатлений!

До сих пор плывет надо мной овальный его потолок, превращенный в звездное небо. До сих пор движется по длинной ковровой меже, разделившей надвое ряды кресел, сказочная фигура пушкинского Звездочета и металлическим эхом отдается в памяти высокий, под стать звездам, тенор Сладкопевцева... Так начи-

¹ Ныне Пушкинская улица.

«Травиата» Д. Верди. Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко. Москва. 1934 г.

В роли Виолетты — Н Кемарская.

...помню, я подивилась свежести этой давней роли...

налась в этом театре опера Римского-Корсакова «Золотой петушок».

Примечательно, что сильно раскритикованная в те годы постановка «Золотого петушка» в Большом театре почти не запомнилась. Разве что сценой государева совета, перенесенного почему-то в баню. Здесь голые бояре в облаках дара хлестали березовыми вениками расprostертого на скамье Додона. Жирные царёвы тела растекались по ней, как опара по стенкам квашни.

Что ж, оседает в памяти и такое. Но поэтическим образом спектакля это не назовешь...

★

Чуткий режиссер умеет направить дарование актера по верному пути.

Все мы знаем и любим артиста Евгения Леонова. Мы видели его во многих фильмах, во многих спектаклях и потому не могли не заметить, что артист этот за последнее время стал повторяться, что сыгранные им роли что-то очень уж похожи одна на другую.

Иным это, может быть, даже и нравится. Интересно все-таки повстречаться еще раз с полюбившимся характером, чтобы поглядеть, как будет он вести себя в других обстоятельствах...

Но талантливый московский режиссер Б. А. Львов-Анохин, вероятно, иного мнения. Иначе почему бы поручил он Леонову совершенно необычную для него роль царя Креона в пьесе современного французского драматурга Жана Ануя «Антигона»? Видимо, хотелось ему вывести артиста из привычных для него комедийных рамок, заставить его что-то преодолеть в себе, встряхнуться, найти свежие краски...

Ведь «Антигона» Ануя — трагедия, где Леонов, актер очень



русский и бытовой, играет, по существу, даже не древнего эллина, а человека без национальности, человека, который однажды ответил «да», когда хотел сказать «нет», принял бразды власти и обречен теперь отрекаться от самого себя на каждом шагу: лгать, карать, убивать, убирать с дороги тех, кто случайно узнал о нем больше чем следует.

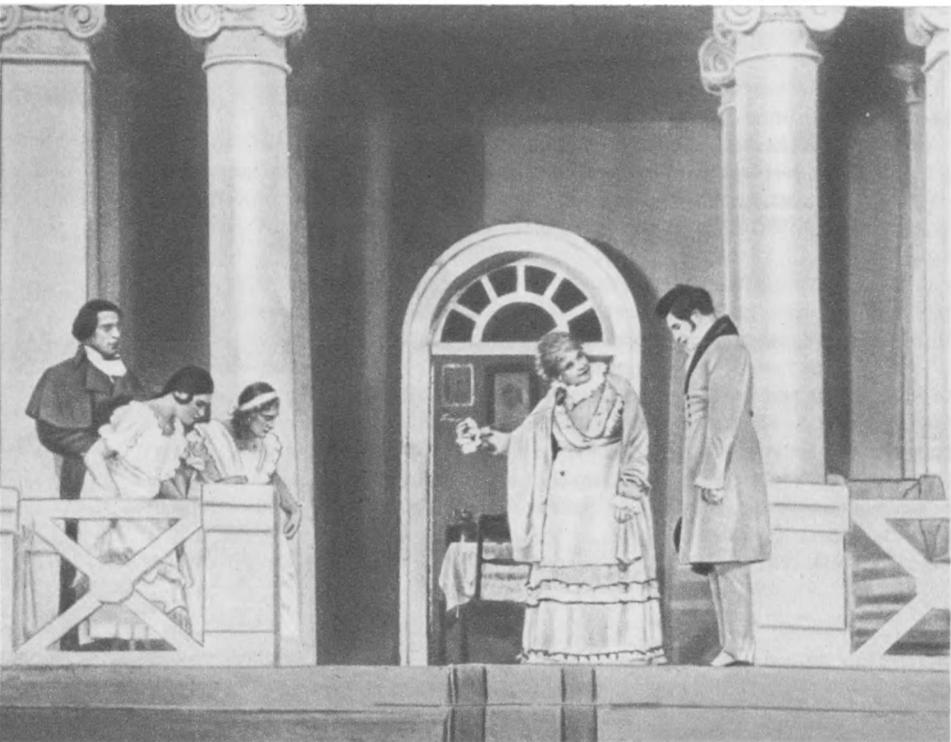
Такое же отступничество предлагает Креон Антигоне — невесте его сына, дочери предшественника Креона, царя Эдипа. С точки зрения Креона, человеческое достоинство, человеческий долг не стоят того, чтобы ради них поступиться жизнью. Не лучше ли выкинуть из головы романтические бредни и жить, просто жить, наблюдая, как «жизнь превращается во что-то маленькое, несложное и твердое, что можно потихоньку грызть, сидя на солнышке»?

Но Антигона не из тех, кто предает свои убеждения. Да и о счастье у нее иные представления. Она предпочитает погибнуть.

«Евгений Онегин» П. Чайковского. Оперная студия Большого театра под руководством К. С. Станиславского. Москва. 1922 г.

Сцена из 1-й картины.

...Не иллюстрация к поэзии и музыке, а сама поэзия, сама музыка...



В поединке Креона и Антигоны — суть сложной пьесы Ануя, где сюжет античной трагедии Софокла перенесен в наши дни и решается с позиций современного человека. Человека, который пережил страшное время военного наступления фашизма и имел случай убедиться, как важно вовремя сказать свое «нет». (Недаром немецкие оккупанты усмотрели в постановке «Антигоны» на французской сцене выпад против их вторжения во Францию!)

Поручив Леонову роль в пьесе обобщенно-философской, режиссер раздвинул его творческий и гражданский кругозор. И как ни трудна была, вероятно, для артиста работа над непривычным образом, он вышел из нее победителем. Как знать, может быть, Креон — начало серии новых характеров, где талант Леонова заиграет другими, неизвестными нам гранями?

*

Тонкое знание актера, стремление как можно полнее выявить и использовать его возможности — все это мог наблюдать Львов-Анохин и у своего учителя, видного советского режиссера Алексея Дмитриевича Попова.

Великолепный интерпретатор советской и классической драматургии, постановщик многих памятных спектаклей («Виринея» Сейфуллиной, «Поднятая целина» Шолохова, «Ромео и Джульетта» и «Укрощение строптивой» Шекспира, «Ревизор» Гоголя и др.), Попов в разное время режиссировал в Театре имени Вахтангова, возглавлял Театр имени Революции, Центральный театр Советской Армии.

Под руководством Попова работали такие яркие художники советской сцены, как Щукин, Бабанова, Астангов, Добржанская, Андрей Попов, Фетисова...

Алексей Дмитриевич вырастил также одаренных режиссеров, которые успешно работают сейчас не только в Советском Союзе, но и за рубежом.

Это был человек беспокойный, ищущий, заражавший своими беспокойными исканиями всех окружающих. Необычайно честный и принципиальный, он умел настоять на своем. Но умел и уступить разумным доводам.

Л. Добржанская, актриса редкого таланта, известная исполнительница роли Шуры Азаровой в героической комедии А. Гладкова «Давным-давно», рассказывала в телевизионной передаче, посвященной памяти Попова, что сначала на роль эту Алексей Дмитриевич назначил двух молоденьких актрис. Узнав об этом,



«Антигона» Ж. Ануя. Драматический театр имени К. С. Станиславского. Москва. 1966 г.

Сцена из спектакля.

Антигона — Е. Никищихина. Креон — Е. Леонов.

...В поединке Креона и Антигоны — суть пьесы...

Любовь Ивановна, давно мечтавшая сыграть знаменитую девицу-кавалериста, героиню Отечественной войны 1812 года, пришла

в отчаяние. Она решила объяснить с Поповым. И, выслушав ее страстную самозащиту, оценив талантливость замысла, режиссер сдался. Но когда Добржанская попыталась таким же способом получить другую роль, у нее ничего не вышло.

«Когда речь шла о Шуре Азаровой, — сказал Попов, — я чувствовал, что ты по-настоящему горишь ею. У тебя было право на этот образ. На этот раз ты просто хочешь сыграть еще одну роль. И я тебе ее не дам».

В тот вечер Добржанская вспоминала о Попове много, умно, интересно. Но пожалуй, не меньше, чем содержание, волновал самый тон ее речи. Необычайно искренний и проникновенный, он красноречивее всяких слов говорил о громадном влиянии, которое оказал Попов на Любовь Ивановну не только как художник, но и как человек. Подобно Гамлету, умел он повернуть глаза артиста «зрачками в душу» и помочь ему познать самого себя, природу своих побуждений и поступков. Потому что воспитание художника было неотделимо для Попова от воспитания высоко нравственной личности.

Мысль эта прозвучала в выступлении Львова-Анохина, который рассказал после Добржанской о режиссерских уроках Попова.

«Если вы не плакали и не возмущались при столкновении с низостью, несправедливостью и наглостью, если не знаете, что такое мука бессонных ночей, когда одолевают сомнения в собственной правоте и преследует совесть за каждый ошибочный шаг в жизни и искусстве, вы не можете быть настоящим художником! — говорил Попов. — Режиссер должен быть драчуном за счастье человека!»

Неожиданная радость: на концерте в Малом зале Консерватории пел Сергей Шапошников. Обрадовалась ему, как родному. Слушала красивый, свободно льющийся голос, а перед глазами стоял Оренбург сорок первого года — продрогший, до отказа забитый эвакуированными и ранеными. Вспомнились мечеть, белый искрящийся штык минарета, длинный Парковый проспект, обсаженный молодыми деревьями...

Иногда зимой деревья эти сплошь покрывались тонкой радужной наледью и стояли так, удивительно красивые в хрустальных своих футлярах. Днем сверкали на солнце, ночью пропускали сквозь прозрачную оболочку редкое сияние автомобильных фар. Редкое, потому что автомобильного транспорта тогда в городе почти не было. Все расстояния здесь преодолевались пешком.

Так, пешком, почти каждый вечер, проваливаясь по колено в сугробы, шла я через весь неосвещенный город на свидание с Ленинградским Малым оперным театром — МАЛЕГОТОМ. Шла, и удержать от этого не могло меня ничто: ни ежедневная репортерская беготня по предприятиям, ни сорокаградусный мороз, ни дикие приуральские ветры, от которых колоколом раскачивалось широкое пальто и забивалось обратно в рот едва вылетевшее дыхание. В те годы МАЛЕГОТ стал средоточием культурной жизни города, фабрикой духовных витаминов. Для меня был он куда больше домом, чем полуподвальная каморка, где прожили мы с матерью около трех лет.

И когда теперь возвращаюсь я мысленно к тогдашнему оренбургскому житью, рядом с привычным чувством тревоги, рядом с напряженным ожиданием военных сводок и писем с фронта возникают в памяти картины, связанные с МАЛЕГОТОМ: блистательное балаганное шествие леонкавалловских «Паяцев»; уморительный комический дуэт из оперетты Леока «Тайна канарского наследства»; репетиции «Июланти», которую готовили тогда к постановке; невзрачный деревянный дом на окраине, где помещался постановочный цех театра, — сюда забежала я, чтобы посмотреть, как грубая мешковина превращается в затканное лилиями парчовое одеяние короля Рене...

✱

Ужасно тянет иногда заглянуть в волшебную кухню театра, подсмотреть, как готовятся все эти маленькие, отдельные чудеса, которые соединяет потом в одно большое театральное чудо главный чародей театра — режиссер.

Оттачивая каждую деталь, каждую мелочь, человек этот хорошо представляет себе ее место и значение в том целом, которое, в конце концов, складывается из частных. Шаг за шагом лепит он сложную партитуру спектакля...

Так, вероятно, лепит композитор партитуру симфонии. Он отлично знает оркестр, знает звучание всех его музыкальных инструментов и тщательно продумывает, какой из них лучше выразит ту или иную музыкальную мысль. Это вот лучше сыграть флейтам, это — валторнам. Вот тут вступят виолончели, затем то же повторяют скрипки. Здесь зазвучит труба. А здесь ударит барабан...

Мне скажут, что режиссера не следует сравнивать с композитором. Он, скорее, дирижер спектакля. Дирижер, у которого есть свое толкование, свое отношение к исполняемой вещи.

Да, в этом режиссер и дирижер действительно сходятся. Но есть между ними и разница.

В то время как дирижер выражает свое толкование музыки средствами опять-таки музыкальными, режиссер выражает понимание произведения литературными средствами не только литературными, а и сценическими: через звучащее слово, через физические действия актера, через декорацию, реквизит, костюм, грим, цвет, свет, музыку и многое, многое другое. Причем каждый из этих компонентов тоже располагает своими средствами художественной выразительности.

Режиссер отбирает из них нужные, определенным образом организует их, то есть сам создает действительную зрелищную форму, через которую доносит до зрителя свою трактовку пьесы, свою художественную и гражданскую позицию.

Нет, режиссер не просто интерпретатор пьесы. Он автор ее сценического варианта — спектакля. И по режиссерской партитуре спектакля, так же как по партитуре оркестровой, можно судить о художественном почерке ее творца, о манере его работы.

Один, четко обозначив все постановочные средства спектакля, установив мизансцены, выверив внутреннюю линию каждой роли, оставляет все же актеру какую-то возможность импровизации.

Другой предусматривает малейшее повышение или понижение голоса, малейший поворот головы.

Именно так поставлена режиссером Димитриосом Рондирисом трагедия Софокла «Электра» в пирейском Театре греческой трагедии. Спектакль его, необыкновенно музыкальный и пластичный, напоминает и оперу и балет сразу — до того идеально в нем все пригнано, отшлифовано, зафиксировано! Но более всего походит

«Давным-давно» А. Гладкова.

ЦТСА. Москва. 1942 г.

В роли Шуры Азаровой — Л. Добржанская.

...У нее было право на эту роль...

он на античную скульптуру, где каждая линия тела, каждая складка одежды — совершенство. Здесь ни прибавить, ни убавить.

✱

Я шла на «Электру», не успев перечитать в русском переводе забытую мною трагедию, досадуя, что придется довольствоваться одним лишь ее сюжетом: греческих стихов я, конечно, не пойму. Но потерю эту возместила несказанная радость от спектакля, созданного режиссерским искусством Рондириса и великим трагедийным талантом греческой артистки Аспазии Папатаанассиу.

В спектакле этом не было ни единого антракта, когда можно походить по фойе, перекинуться словом со знакомыми. Он длился всего полтора часа, пролетевших для меня незаметно, словно на одном дыхании. И, судя по неправдоподобной тишине, заставшей в огромном, битком набитом Концертном зале имени Чайковского, то же испытывали многие.

Очень точно выразила впечатление от «Электры» Рондириса итальянская актриса Анна Маньяни: «Какое чудо! Из глубины веков на сцену выплыла Древняя Греция... Признаюсь, я почти не дышала. Весь зал замер...»

Помнится, я уже рассказывала о выразительной декорации спектакля, о великолепном его хоре: четырнадцать женщин в струящихся одеяниях переживают вместе с Электрой и одиночество ее в доме недостойной матери, царицы Клитемнестры, и вынужденное отсутствие брата Электры, Ореста. А ведь только Орест может отомстить Клитемнестре и новому ее супругу Эгисфу



за подлое убийство царя Агамемнона — прославленного героя Троянской войны, отца Электры и Ореста...

Нежное, чистое пение хора, нескончаемое его ритмическое движение по сцене мягко обволакивают действие, придают ему законченность. Так придает законченность древнему сосуду плавно обтекающий его орнамент.

И все-таки главное в спектакле Рондириса — это, конечно, Электра — Папатанассиу.

Первый же вопль за сценой, первый звук ее исстрадавшегося, низкого, для трагедии рожденного голоса переворачивает вам душу. Актриса обладает поистине магической властью над зрителями.

Каким волшебством вовлекает она нас в жизнь далекую и во многом уже непонятную? Безыскусностью своих слез? Силой отчаяния? Страстной жаждой справедливости, которая буквально испепеляет ее сердце?

Но всего удивительнее то, как естественно входит образ Электры в жесткую форму, выработанную для него режиссером. Форма эта нигде не сковывает громадного темперамента актрисы, нигде не мешает ему изливаться свободно и вдохновенно.

Тут, вероятно, сказалось не только искусство Папатанассиу, но и режиссерское мастерство Рондириса, который не навязывал ей своей формы, а создавал ее по ней и вместе с ней — в соответствии с ее индивидуальностью, с ее ощущением роли.

Впрочем, кто ведает, как это происходило на самом деле?

Может быть, сценическая форма «Электры» возникла в воображении режиссера давно, задолго до того, как появилась у него возможность осуществить свой замысел на сцене, а потом каким-то образом менялась в процессе работы с актерами?

Может быть, Рондирис не подлаживался к актерам, а наоборот, сам подводил их к своему решению — исподволь, незаметно, так, что им казалось, будто они пришли к этому решению сами?

Вполне возможно, что было и то и другое: в чем-то режиссер следовал за актерами, к чему-то умело их подводил. Но одно, мне кажется, не вызывает сомнений: нигде не ломал он творческой природы актера, не подчинял его чуждой неудобной форме. Об этом свидетельствует художественное совершенство его спектакля.

При всей своей заданности он очень естествен. Артисты играют правдиво, просто. Вместе с тем трагедия все-таки остается трагедией. Есть в ней и пафос и величавость. Но нигде они не оборачиваются выпренностью и позерством.

События, происходящие в «Электре», жестоки. Это не мешает спектаклю показать человечность трагедии Софокла, подчерк-

«Электра» Софокла. Театр греческой трагедии.
Пирей. Гастроли в СССР. 1963 г.
В роли Электры — А. Папатанассиу.

...Первый же звук ее голоса переворачивает
вам душу...

нуть то, что делает ее близкой и понятной людям всех времен: естественное стремление человека к добру и столь же естественную его ненависть к насилию, вероломству, необузданному проявлению низменных страстей.

Раскрывая неувядаемую красоту античного искусства и вечную его человеческую ценность, театр Рондириса становится как бы посредником между древностью и современностью. Вот в чем его смысл. Вот в чем его заслуга.

✱

В том же видим мы заслугу любого театра, талантливо раскрывшего нам великое произведение прошлого. Ведь классика знакомит нас с бытом и нравами далеких людей. Мы узнаем, что их мучило, радовало, как сказывалось на их судьбах устройство тогдашнего общества — его предрассудки и противоречия.

Но это не все. Помимо этой важной задачи, есть у театра и другая, самая важная, так сказать сверхзадача: извлечь из произведения, написанного давным-давно, что-то очень действенное, очень важное для нашего времени. Ведь классики (так сказал талантливейший музыкант нашего века Генрих Нейгауз) — это вечные современники. И, выбирая для постановки классическую пьесу, театр, по сути, предъявляет к ней те же требования, что и к современной: в ней должны жить мысли, которые волнуют нас сегодня.

Что заставило Георгия Александровича Товстоногова обратиться к инсценировке романа Достоевского «Идиот»? То, что такие писатели, как Достоевский или Чехов, способствуют, по его мнению, духовному совершенствованию человека. А это чрезвычайно важно. Надо, говорит Товстоногов, чтобы люди поняли силу, заключенную в человечности, и перестали воздействовать друг на друга грубостью.



Мысль Товстоногова тесно смыкается с мыслью, которую высказал создатель теории относительности Альберт Эйнштейн. Он, человек, чьи открытия стали фундаментом современной физики, считал, что уровень человеческого общества определяется не степенью технического прогресса, а степенью гуманности.

И прав Товстоногов, полагая, что герой Достоевского может оказать нам большую услугу. Ведь рядом с Мышкиным люди, даже очень жестокие, становятся мягче, чище, добрее!

Из голубой папки

Никогда не думала, что взглянуть на Шекспира новыми глазами заставит меня не драматический, а оперный театр! Ведь в опере такие события — редкость. Но есть, оказывается, опера, где это явление обычное: немецкий музыкальный театр «Комише опер», которым руководит Вальтер Фельзенштейн, человек, продолживший преобразование оперной сцены, начатое Станиславским и Немировичем-Данченко.

В театре Фельзенштейна вокальное мастерство неотделимо от актерского. Оперная условность не мешает здесь певцам создавать характеры живые, психологически достоверные. В этом убеждает любую из виденных москвичами спектаклей «Комише опер», но в первую очередь «Отелло» Верди.

Спектакль начинается эпизодом, который в других оперных театрах обычно не исполняют: люди, отчаянно борясь со штормом, изо всех сил тянут к берегу корабль, доставивший на Кипр увенчанного новой военной победой Отелло. Вспышки молний освещают картину, напоминающую живопись старинных мастеров. Мечется по сцене сочные цветочные пятна. Особенно выделяется среди них красный, вкось разлинованный черными полосами плащ.

О декоративной стороне спектакля вообще можно говорить много. Оформление его далеко от обычной оперной грандиозности. По характеру оно гораздо ближе к современному драматическому спектаклю. Поэтому актеры здесь не задавлены декорациями, да и весь спектакль становится как-то теплее, интимнее.

Запомнились просторные полутемные покои Отелло, отделенные от залитой солнцем галереи широкими, во всю сцену, жалюзи; резное дерево ларя; высокий витой мавританский светильник. Такой же светильник траурно мерцает в спальне Дездемоны. Здесь все так же лаконично: где-то в глубине белеет квадратное белое ложе. Слева, на неосвещенной авансцене, — низкая дверь, в кото-

рую Отелло входит пригнувшись и совершенно бесшумно. Настолько бесшумно, что мы бы его не заметили, если б не белая одежда да блеск глаз. Лицо, шея, руки мавра растворяются в темноте.

Спектакль отличается высокой музыкальной и сценической культурой. Острая музыкальность режиссера придает особую грацию и непосредственность его режиссерским решениям, продиктованным не рабской зависимостью от музыки, а органическим слиянием с ней.

Общий замысел Фельзенштейна самостоятелен и свеж. Но главное достоинство его спектакля, на мой взгляд, в совершенно новом толковании образа Дездемоны — толковании, серьезно повлиявшем на прочтение пьесы в целом. Взамен кроткого белокурого ангела перед нами сильная, волевая личность, человек эпохи Возрождения, умеющий постоять за свои человеческие права.

(Собственно, такое представление о Дездемоне могло бы возникнуть уже из-за одного ее бегства с Отелло. Та покорная, пассивная женщина, которую ее показывали нам до сих пор, вряд ли решилась бы так откровенно восстать против предрассудков своей среды. Однако обстоятельство это никак не повлияло на сценическую судьбу Дездемоны. Из спектакля в спектакль она безропотно сносила несправедливые оскорбления Отелло, противопоставляя насилию его в финале свой слабый, слишком слабый протест.)

Уже первое появление Дездемоны на набережной убеждает, что ни о кротости, ни о слабости не может быть и речи. Тяжелые, темного золота волосы увенчивают царственно откинутую голову. Неторопливая поступь говорит о спокойной уверенности.

Дездемона встречает своего Отелло, преисполненная любви и гордости за него. Она бы охотно прыгнула в его объятия с мостика, на котором стоит, но после мгновенного колебания остается на месте, с достоинством дожидаясь, пока Отелло сам поднимется к ней.

Встреча их вообще лишена суетливости и чересчур бурного изъясления чувств. Она гораздо больше напоминает плавное, величавое течение могучей реки, чем шумно низвергающийся водопад. Это потому, что любовь Отелло и Дездемоны, в понимании постановщика, не внезапная страсть. Это счастливый, полноценный союз двух равных по силе и красоте личностей, которым удивительно повезло: они встретились в огромном взбаламученном мире, где не так-то просто встретиться людям, созданным друг для друга.



«Отелло» Д. Верди. Музыкальный театр «Комише опер». Берлин. Гастроли в СССР. 1965 г.

Эскиз декорации 1-й картины Художник Рудольф Генрих.

...Дездемона с достоинством дожидается, пока Отелло поднимется к ней...

Тем страшней, тем нестерпимей трагедия Отелло, убежденно-го в том, что он обманулся. Тем отчаяннее борется Дездемона за то, чтобы рассеять его несправедливую уверенность.

Так, рядом с трагическим конфликтом Отелло — Яго как равный занимает в спектакле место конфликт Отелло — Дезде-

мона. Конфликт, оставшийся до сих пор на втором плане, потому что характер Дездемоны, слишком бездейственный, лишил его необходимого драматизма.

К мотиву хрупкости, беззащитности человеческого счастья перед лицом подлости и зависти присоединяется мотив борьбы за это счастье, активное стремление защитить его от разрушения.

Наивысшей точки борьба эта достигает в последнем действии, в сцене убийства. Отчаянное сопротивление Дездемоны воспринимается здесь не как биологический страх смерти, а как героическая попытка предотвратить жесточайшую катастрофу. Отважно сражаясь, да, именно сражаясь за себя, она сражается и за Отелло, ибо отлично понимает, что вместе с ее жизнью оборвется и его жизнь.

Режиссерское решение этой сцены — с той минуты, как задремавшая была Дездемона открывает глаза и понимает намерение Отелло, — не имеет ничего общего с тем, что видела я когда-либо в других постановках трагедии и оперы. Никаких удушений в постели, никаких задернутых пологов.

Сцена из спектакля.

Яго — В. Бауэр. Отелло — Г. Ноккер.

...Запомнились покои Отелло, отделенные от галереи широкими жалюзи...



Дездемона вскакивает и с невероятной быстротой бежит наискосок через всю сцену, на правый ее темный край. Отчетливо протоптали по полу ее босые ноги. Остальное происходит в темноте, у самой границы сцены и зрительного зала. Слышно лишь тяжелое прерывистое дыхание схватки...

И здесь вспоминается почему-то первая картина оперы: отчаянная борьба за корабль, за жизнь отважных людей. Теперь, когда трагедия сыграна, смысл этой картины неожиданно проясняется. Она становится символическим образом спектакля. Философский вывод пьесы обогащается мыслью о необходимости стойко защищать прекрасные, светлые проявления бытия от низости и коварства...

*

Издавна живет во мне такое чувство, будто я в долгу перед каждым, чье умное талантливое искусство сделало меня хоть чуточку мудрее и богаче. В таком долгу я и перед Георгием Александровичем Товстоноговым.

Не надо знать его лично, чтобы видеть и понимать, как много сделал он для нашего театра, а стало быть, и для всех нас.

Он не только создатель широкоизвестных у нас и за рубежом спектаклей, не только автор великолепной книги «О профессии режиссера» и многочисленных статей о театре. Товстоногов прежде всего автор замечательного театрального коллектива, редкого собрания артистов, угаданных, подобранных и выпестованных с величайшей любовью и поразительным педагогическим чутьем.

Характеризуя актера современного, Алексей Дмитриевич Попов называл его умницей своего времени.

Определение это как нельзя более подходит к актерам, воспитанным Г. А. Товстоноговым.

И. Смоктуновский, С. Юрский, Е. Копелян, К. Лавров, О. Басилашвили, Е. Лебедев, В. Рецептер, В. Татосов, В. Стрельчик, Э. Попова, Э. Шарко, М. Макарова, О. Борисов — всё это художники не только талантливые, но и мыслящие, по-настоящему заинтересованные в строительстве новой жизни, новых человеческих отношений. Имена их хорошо известны и по спектаклям Большого драматического театра, и по ярким запоминающимся выступлениям на телевидении, и по многочисленным фильмам.

Да, они постоянно нарасхват. За них дерутся. Разрешения снимать их добивается не один кинорежиссер. И Товстоногов решает, отпускает. При этом думает, вероятно, не о том, чего лишается сам, а о том, что приобретут ценой его потери миллио-

ны кинозрителей. В этом видит он неизбежную дань делу воспитания людей искусством. Делу, которому служит самозабвенно.

Вот почему, отпустив актера сниматься (иногда на годы), не перестает он следить за его творчеством. В нем продолжает жить ответственность за его судьбу, знакомое уже нам по Станиславскому желание остеречь, уберечь. Сохранить для общества драгоценное его достояние — талант художника.

Товстоногов не делает из своего искусства профессиональной тайны. Методы своей работы излагает он как одаренный писатель: ясно, образно, точно.

У него редкая способность говорить просто о сложном. Но просто — не значит упрощенно. Товстоногов никогда не вульгаризирует сложных явлений.

Так, утверждая, что в постановке пьесы старой, классической должна жить современная мысль, он тотчас остерегает режиссеров от опасности слишком прямых, лобовых аналогий (или, как говорят по-другому, аллюзий) с современностью. Аллюзий, при которых за классическим образом видят не обобщение, не типичное явление жизни, а всего лишь конкретную личность.

С тонкостью судит Товстоногов о традициях. Если рассматривать традицию как свод приемов и правил, мешающих режиссеру постоянно переосмысливать предыдущий опыт и находить всё новые художественные средства, такая традиция — беда для искусства.

Но традицию можно понимать и как годами накопленную мудрость. Например, как исторически сложившееся толкование какого-нибудь классического образа. Вот хоть Отелло.

Его давно уже перестали играть жестоким патологическим ревнивцем, определяя как человека от природы доброго и доверчивого (именно таков Отелло в понимании Пушкина). Традиция эта, ничуть не мешая многочисленным актерам играть Отелло по-разному, есть, по существу, единственно верный ключ к шекспировскому замыслу. Изменить ей — значит обеднить и ополщить пьесу. Из высокой трагедии превратится она в банальную мелодраму о кровожадном мавре, который обманом женился на некой прекрасной блондинке, ошибочно заподозрил ее в неверности и зверски удушил. Вот уж поистине: «Отелло расสวิрепелло и задушилло Дездемону»...

✱

Разумное отношение к традициям. Умение отделять злаки от плевел. Товстоногов владеет им в совершенстве. Он так же далек от лженоваторства, как и от догматизма.

Убежденный последователь Станиславского, никогда не использует он его сценических решений. Не использует не только потому, что брать чужое непорядочно, но и потому, что повторять, равно как и повторяться, прежде всего скучно. А когда скучно художнику, скучно и зрителю.

(Большим живописцам приходится иногда копировать свои же работы. Но копии эти — если это только действительно копии, а не новый вариант картины — никогда почти не ценятся так, как оригинал. Отчего? Да оттого, что оригинал — результат громадного душевного напряжения художника, итог его страстных, иногда мучительных и долгих поисков. Словом, оригинал — творчество, в то время как копия — всего лишь повторение найденного, всего лишь мастерство. И будь оно трижды безупречно, равнодушие, творческая незаинтересованность мастера губительно сказывается на его труде. Картина становится суше, холоднее. Что-то неуловимое, но важное из нее исчезает.)

Товстоногов никого не повторяет и не повторяется. Он творит заново: умно, увлеченно, талантливо. Вот почему на спектаклях его никогда не испытываешь скуки, которая, что греха таить, все еще заглядывает в зрительные залы наших театров.

✱

Откуда берутся скучные спектакли?

На вопрос этот ответить легко только в том случае, если причины слишком уж очевидны: плохой театр, плохая пьеса

Но бывает ведь и так, что и театр как будто хорош, да и пьеса отличная, а спектакль все-таки вялый, холодный... В чем же дело?

Часто после такого безрадостного спектакля, где ничто не корбило, но и не волновало, слышишь: «Опять по системе Станиславского играли. Это она во всем виновата! Давно пора отказаться от этой старинны...»

Так ли?

Система Станиславского освободила актера от необходимости нагнетать, «наигрывать» разные чувства — гнев, радость, любовь, ревность, что прежде было постоянной, нередко тягостной его заботой.

Станиславский хорошо понимал, что вызвать чувство искусственно нельзя. Поэтому он переключал внимание актера с чувств на действия. Исполнитель должен прежде всего найти правильные физические действия, сосредоточиться на своей сценической задаче и на общении с партнерами.

При этом Станиславский вовсе не отрицал эмоциональности актерского творчества. Наоборот, он лишь тогда признавал его искусством, когда чувствовал в нем настоящую страсть, настоящий темперамент.

Однако темпераментом надо владеть. Надо уметь направлять его по нужному руслу. Здесь-то и помогают актеру верно найденные физические действия: именно они подсказывают ему правильный и удобный путь к выражению подлинных человеческих чувств на сцене.

Вот в чем состоит открытие Станиславского, с помощью которого разрешил он одну из самых сложных проблем актерской техники.

Отказаться от этого? Почему бы тогда заодно не отказаться от удобных современных домов, благоустроенных дорог, быстрых способов передвижения?

Из голубой папки

Ослепительное сияние излучают картины Рериха! Глядишь — и не веришь: неужели все это создано обыкновенными красками? Кажется, художник обмакивал кисти прямо в солнце. Или в луну. Или в радугу. Некоторые склонны думать, что здесь не без технологических фокусов.

Но взгляните на работы Рериха-младшего. Так же горят на них радуги, так же спят глаза необыкновенные восходы и закаты.

Если и были у отца профессиональные тайны, то сын овладел ими полностью.

Отчего же тогда не только не радуют, но чем-то словно отталкивают эти написанные с таким мастерством полотна?

Николай Рерих научил Святослава Рериха своей поразительной светописи, но не властен был передать ему самое существо своего глубоко поэтического искусства: священный восторг огнепоклонника перед чудесами бога Ярилы; пронзительное чувство одиночества у подножия вечных громад Гималаев; смутную тоску путника, затерянного в беспредельных сумерках монгольской степи...

И, не владея тем главным, во имя чего берется художник за кисть, сын и впрямь низвел волшебное искусство отца до уровня профессионального фокуса.

Нет, волшебником стать нельзя. Волшебником можно только родиться.

Есть такое французское слово — рантье. Рантье — человек, имеющий ренту, то есть капитал в банке, на проценты с которого он живет.

Правда, благополучие рантье не так уж устойчиво. Кто может поручиться за то, что банк не лопнет, что не грянет война, а вслед за ней — инфляция?

Но если инфляция — обесценивание денежных знаков — в экономике случается сравнительно редко, то что же сказать об искусстве, где обесценивание художественных средств происходит постоянно, где то, что вчера было свежо и ново, сегодня кажется банальностью, где прием, уместный в одном случае, неприменим в другом?

Нет, здесь на проценты долго не протянешь!

Искусство требует от художника постоянной переоценки ценностей. Именно так и поступал Станиславский, чья жизнь была неустанным поиском и бесконечным отказом от найденного во имя новых находок.

Каждый спектакль его был не только художественным, но и общественным событием. Выбирая пьесу для постановки, он хорошо знал, что хочет сказать ею современникам. И то, что он говорил, было для них очень важно и потому захватывающе интересно.

«Три сестры» А. Чехова. МХАТ имени Горького. Москва. 1940 г.
Сцена из первого действия.





Финал спектакля.

Ольга — К. Еланская. Маша — А. Тарасова. Ирина — А. Степанова.

...Мне посчастливилось видеть этот спектакль в первый год его возникновения...

Его учение об искусстве актера, необыкновенная его режиссерская практика — все это привлекло самых горячих, самых искренних последователей.

Но если одни из них органически сроднились с системой Станиславского и научились применять ее по-своему, то способностей других хватило лишь на то, чтобы повторять найденное учителем, а не продолжать его поиски.

Метод Станиславского, чрезвычайно подвижный, рассчитанный на постоянное развитие, стал для них не источником творчества, а догмой.

Озабоченные пунктуальным применением системы, они мало думают о результатах своей работы, которая только дискредитирует дело Станиславского. Потому что причину неудач этих художников ищут нередко не в собственном их догматизме и эпитонстве, а в том, что будто бы устарел метод Станиславского.

Но позвольте, при чем тут Станиславский? Разве утверждал

он когда-нибудь, что все актеры должны играть на один лад, а все театры как две капли воды походить на Художественный? Разве высказал хоть раз убеждение, что «Три сестры» Чехова ныне и присно и во веки веков должны ставиться так, как были они поставлены им совместно с Немировичем-Данченко в 1901 году?

✱

Никогда не думал так и Немирович-Данченко, заново поставивший «Три сестры» уже после смерти Станиславского. в 1940 году, и показавший образец истинно творческого отношения к постановке классики.

Несмотря на то что были в театре люди, склонявшиеся к восстановлению первой постановки (и это спустя сорок лет!), он решительно отказался от подобного пути, объяснив свой отказ тем, что «Чехов сейчас для нас далеко не тот Чехов, каким мы понимали его когда-то». Время заставило Немировича-Данченко переосмотреть свое отношение к любимому писателю, по-другому осознать направленность его произведений. Если в начале века главную тему творчества Чехова еще можно было определить как тоску из-за пошлости и убожества тогдашней жизни, то теперь она определяется как тоска по жизни лучшей, жизни будущей. «Не нытье, не хныканье, а нечто активное, хоть и лишенное еще элемента борьбы».

Так появился светлый, жизнеутверждающий спектакль, где актеры, наперекор жизненной трагедии чеховских героев, играли весну. Спектакль, который заставил нас увидеть в Чехове не певца тоски и безнадежности, а провозвестника будущего. Провозвестника той светлой поры, когда сбудется сокровенная чеховская мечта о человеке гармоничном, о человеке, в котором все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли...

«Это в полном смысле спектакль новый,— писала О. Л. Книппер-Чехова, жена Антона Павловича, первая и замечательная исполнительница роли Маши в «Трех сестрах».— И не только потому, что в нем заняты другие актеры, а прежде всего потому, что в нем найден другой, новый, современный ключ к раскрытию поэтической правды чеховской пьесы».

✱

Мне посчастливилось видеть постановку Немировича в первый же год ее возникновения, но ощущение от нее живо и сейчас. Его не смогло разрушить даже то грустное впечатление, которое про-

извел на меня этот спектакль после того, как в 1958 году в него были введены новые исполнители.

Собственно, это был уже совсем другой спектакль, который показался настолько же банальным и безжизненным, насколько одухотворенным и тонким был прежний. Необыкновенно богатая оттенками, сложная, неуловимая его жизнь куда-то вдруг улету-чилась.

Трудно, конечно, человеку, непричастному к тайнам театрального творчества, с уверенностью судить о причинах столь печальной перемены. И все-таки, как мне кажется, дело не в новых актерах, которые не сумели сыграть так, как предыдущие. Дело, как всегда, во времени.

Много лет протекло со дня премьеры, много произошло важнейших событий.

Вот почему те молодые и бесспорно одаренные актеры, которые, «сменив, не заменили» Тарасову, Степанову, Еланскую и других, не могли исходить в своей работе из тех восприятий, из того мироощущения, какие были у их предшественников.

Между тем совершенно очевидно, что театр этого не учел. Перед новыми исполнителями была поставлена задача: сыграть по возможности *тó и тák*, как играли прежние. Вместо того чтобы помочь каждому из них найти свой, индивидуальный ключ к образу, их заставили открывать эти образы ключами чужими.

Может ли такая задача увлечь по-настоящему? Можно ли разрешить ее успешно? Конечно, нет.

Чем талантливее художник, тем активнее стремится он излить в своей работе себя, свое время. И если такой возможности у него нет, талант его гаснет.

Такие актеры, как правило, разочарованы, подавлены неудачами. Их не радует новая роль, да они и не стремятся получить ее. Видя, как холодно принимают зрители их труд, теряют они веру не только в себя, но и в свой театр, а порой и в искусство...

Но полно. Стоит ли заканчивать нашу беседу такой грустной нотой? В конце концов, острых, захватывающих, своеобразных спектаклей с каждым днем появляется все больше, — поспевай только билеты доставать! Не лучше ли под конец вспомнить об одном из них?



И СНОВА «ТРИ СЕСТРЫ»...



асто представляю себе то ясное, но не слишком приветливое ленинградское утро в середине мая, когда, выйдя из здания Московского вокзала, тотчас ринулась я к ближайшей сводной театральной афише и узнала из нее, что сегодня в Большом драматическом театре имени Горького идет пьеса Чехова «Три сестры».

Первое, что увидела я, войдя в вестибюль театра, была солидная очередь за билетами на июнь месяц. Подавив угрызения совести, я направилась к администратору.

Пока я ждала его, из-за двери, ведущей, вероятно, на сцену, то и дело выскакивали разгоряченные репетицией римские легионеры в белых коротеньких юбочках, из-под которых довольно непринужденно выглядывали голые коленки.

Какой-то человек озабоченно прошел мимо, спросив на ходу, кого я жду.

— Администратора нет, — сказал он привычно и пошел было дальше, но вдруг остановился, изучая меня настороженным взглядом. — А что вам нужно?

Пришлось выложить ему все «жалкие слова», какие обычно произносят в таких случаях. К счастью, они возымели действие. Администратор (потому что это был он) жестом пригласил меня в кабинет, и через несколько минут я вышла на набережную с билетами.

Итак, все кончилось благополучно, хотя, согласитесь, поездка моя была довольно рискованной. И все-таки не более рискованной, чем теперешнее намерение говорить о спектакле Товстоногова. Во-первых, потому, что о нем много высказывались уже авторитетные знатоки театра, и бесполезно было бы состязаться с ними в глубине и подробности анализа. Во-вторых, потому, что за давностью лет я не смогла бы уже по-настоящему сравнить этот спектакль со спектаклем Художественного театра.

И все-таки у меня остается возможность рассказать, что нового для себя открыла я в «Трех сестрах» Чехова под влиянием этой постановки, которая побудила меня прочитать пьесу заново и более внимательно.

✱

Иные почему-то считают, что новая постановка классики только тогда хороша, когда опровергает и зачеркивает прежние. Но настоящая новизна возникает вовсе не из желания во что бы то ни стало ошарашить мир чем-то невиданным.

«Три сестры» в Ленинградском Большом драматическом театре отнюдь не оспаривают «Трех сестер» 1940 года в Художественном театре. Они, скорее, продолжают их. Основная мысль спектакля Немировича-Данченко — тоска по лучшей жизни — остается в силе и для Товстоногова.

И все-таки спектакль его нов и самостоятелен. Продолжая анализировать пьесу в направлении, заданном Немировичем, он делает в ней множество замечательных открытий, которые тем уже дороги, что убеждают в неисчерпанности и неисчерпаемости чеховской драматургии. После спектакля Товстоногова вряд ли начнешь разглагольствовать о том, что Чехов на сцене постепенно отходит в область предания (а такое мнение, увы, не редкость!). Мало того, посмотрев неудачный, скучный чеховский спектакль, будешь уже знать, что не Чехов тому виной, а театр...

✱

В книге «О профессии режиссера» Г. А. Товстоногов пишет, что для сценического воплощения пьесы, занимающей восемьдесят страниц, режиссер должен мысленно написать роман в восемьсот — «роман жизни», столь же подробный, как романы Бальзака. Для этого ему нужно представить себе жизнь героев как жизнь реально существовавших или существующих людей, попытаться вообразить, что с ними происходило до появления на

сцене, что они делали между актами пьесы, о чем думали. Ему следует понять не только то, что они говорят, что делают, но и то, чего они не говорят и не делают, но хотели бы сделать...

Труд нелегкий. Теперь представим себе, как же он усложняется, когда театр ставит Чехова! Не случайно ведь первые постановки чеховских пьес не принесли их автору ничего, кроме огорчений. Вспомним, что даже гениальная игра Комиссаржевской не спасла от провала «Чайку» на сцене прославленного Александринского театра...

Драматургия Чехова всплыла на театральном горизонте как некий сказочный Сезам и потребовала не только новых к себе ключей — она потребовала нового театра. И дело здесь не только в особой сценической атмосфере, без которой давно уже не мыслим мы чеховского спектакля. Дело прежде всего в странной, нелепой логике изображенной Чеховым жизни — жизни, в которой, по словам Станиславского, «кажется, нет здравого смысла, которая точно глумится и зло шутит над людьми». Дело в трудноуловимой специфике чеховских образов, сотканых, на первый, неопытный взгляд, из деталей до того неброских и незначительных, что им легко остаться неоцененными и непрочитанными. Между тем любая из них есть еще один вход во внутренний мир персонажа. И потому требует скрупулезной, ювелирной расшифровки.

Именно такую ювелирную работу проделал Товстоногов, осуществляя постановку «Трех сестер». Тонкость ее (и то очень приблизительно) оцениваешь только тогда, когда перечитываешь пьесу после спектакля.

*

Проследим это на относительно простом примере.

Действие четвертое. Навсегда прощаются с прозоровским домом офицеры Родэ и Федотик. Тот самый Федотик, что несколько раз фотографировал Ирину в первом действии и постоянно дарил ей какие-то ножички и волчки. У него во время пожара сгорело все начисто, а он — помните? — плясал: «Погорел, погорел!» Пожалел только гитару (на ней, кстати, аккомпанировал он пению Ирины во втором действии), фотографии да записную книжечку, которую хотел подарить всё той же Ирине, то есть как раз то, что дорого ему по-человечески, но почти никакой материальной ценности не имеет.

Федотик фотографирует Ирину и сегодня («Стойте... Еще, в последний раз...»). И сегодня в руках у него записная книжечка. Но дарит он ее почему-то Кулыгину. Просто так. Ни с того ни с сего.

Чехов никак не объясняет этого неожиданного поступка. Товстоногов и артист Волков (исполнитель роли Федотика) рассматривают его как проявление удивительной скромности этого деликатного и ненавязчивого человека, который давно уже молча и безнадежно влюблен в Ирину.

Молча и безнадежно потому, что Ирина для него — недостижимая мечта, существо высшего порядка. Разве посмеет он, такой незаметный и обыкновенный, приблизиться к ней? Единственное, что можно себе позволить, — это любоваться ее фотографиями и дарить ей всякие пустяки. (Не потому ли приобретают эти вещицы совсем особенное значение для Федотика?)

Но сейчас, в грустные минуты прощания, Федотик отчаянно боится расчувствоваться и как-нибудь ненароком выдать себя. Он нетерпеливо и нерешительно теребит книжечку, выжидая удобного мгновения, чтобы отдать ее Ирине. Но, как на грех, глаза сегодня у всех на мокром месте...

В конце концов Родэ прерывает тягостное для всех прощание: «Надо уходить, а то я заплачу...» И Федотику ничего не остается, как уйти вместе с ним. Он так и не осмелился вручить свой подарок, который сразу же становится для него досадной обузой. Куда его теперь? Можно, конечно, сунуть в карман. Но зачем? Чтобы он напоминал о неудавшемся прощании?

И в последнюю минуту, почти на ходу, Федотик отдает книжечку Кулыгину — человеку, который не значит для него ровно ничего.

Так разъясняется одна из многих недомолвок Чехова.



С той же тщательностью проанализирована Товстоноговым вся пьеса, все четырнадцать ее персонажей.

Трудно сказать, кто из них главный. Все они одинаково интересны автору, одинаково интересны и режиссеру, которого, как мне кажется, наряду с основной идеей спектакля увлекло желание проследить на примере разных человеческих судеб и катастроф, как обкрадывает человека пошлая, бескрылая, лишенная высокого смысла жизнь, как быстро отнимает она у него красоту, радость, подменяет стремление к чему-то большому и полноценному необходимостью довольствоваться малым, грустной готовностью к компромиссу.

Такой материал в избытке дает театру пьеса, где свое от жизни получают только двое: Наташа и старуха нянька. Первая — потому что она сама квинтэссенция пошлости и натиск ее не

встречает должного отпора (слишком интеллигентны и деликатны люди, живущие в доме Прозоровых). Вторая — потому что притязания ее до ужаса ничтожны: казенные «кроватька» и «комнатка», где живет она теперь при гимназии вместе с Ольгой, — это даже больше того, на что она смела рассчитывать.

Компромиссность не случайно, раньше, чем у других, обнаруживается у Ольги. Она самая старшая из трех сестер — ей двадцать восемь лет. Ее уже достаточно успели утомить и бесконечные тетрадки, которые надо проверять, и постоянные головные боли, и необходимость сердиться на своих учениц. Но более всего гнетет ее нерастраченная потребность любви.

«Мне кажется, — говорит она уже на второй странице пьесы, — если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, это было бы лучше». И потом, после паузы: «Я бы любила мужа».

Здесь нет уже даже никакого «мне кажется». Она уверена, что полюбит кого угодно — вот хоть такую самодовольную посредственность, как Кулыгин, — лишь бы он был «порядочный человек». Так думает Ольга теперь. Но ведь с этого не начинают! Можно не сомневаться, что когда-то она думала иначе.

Не помышляет ведь о браке без любви Ирина в первом действии, хоть ей, самой молодой и самой поэтичной из сестер, некого полюбить в этом городе. Ей еще пока хорошо, она еще безотчетно счастлива: «Я не знаю, отчего у меня на душе так светло!» Но погодите, так ли заговорит она потом!

«О я несчастная! Не могу я работать, не стану работать! Довольно, довольно! Была телеграфисткой, теперь служу в городской управе и ненавижу и презираю все, что мне дают делать... Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения, а время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше в какую-то пропасть. Я в отчаянии, и как я жива, как не убила себя до сих пор, не понимаю...»

И дальше: «Я все ждала, переселимся в Москву, там встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила... Но оказалось, все вздор, все вздор».

Здесь компромисса еще нет — есть только вспышка отчаяния. Зато в четвертом действии он уже налицо. «Я буду твоей женой и верной и покорной, — говорит Ирина барону, — но любви нет, что же делать!»



И все-таки компромисс — не капитуляция. Отступая под натиском времени, люди внутренне не смиряются, не перестают тосковать по красоте и поэзии, презирая жалкую прозу своих вынужденных будней.

Взять хоть Чебутыкина. Да, это ему принадлежат страшные слова в пьесе «одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно?». Но вызваны они не равнодушием, не цинизмом (вспомним, как тяжело переживает доктор недавнюю смерть пациентки), а непреодолимым отвращением к оскорбительной банальности своего бытия. «Нам только кажется, что мы существуем. На самом деле этого нет!» — говорит он, напившись, и яростно пытается стереть с зеркала свое отражение.

И дабы не подумали, что это всего лишь пьяная болтовня, Чехов заставляет Чебутыкина повторять то же самое в трезвом состоянии.

Жизнь без цели, без смысла, без любви, без красоты — не жизнь.

Не каждому в пьесе истина эта открывается с той же беспощадностью, что и Чебутыкину. Но чувствуют ее и страдают от нее — хоть и по-разному — почти все. Не потому ли так часто живут здесь иллюзиями?

Несбыточные надежды возлагают Ольга и Ирина на переезд в Москву. Отчаянно цепляется Тузенбах за нелепую фанатическую веру в будущую любовь Ирины. И когда вера эта гибнет, ему уже нечем жить.

На другой иллюзии — иллюзии своей романтической исключительности — держится Соленый. Так маскирует он перед собой и перед другими удручающую свою заурядность, осложненную сверх того грубостью и неумностью, которые лишают его даже того немногого, но важного, что есть у Вершинина, Тузенбаха, Чебутыкина: расположения окружающих.



Соленый издавна относится к самым зашифрованным чеховским образам. То, что его «романтизм навыворот» искусственно запрограммирован, никогда не вызывало сомнений. Но что за этим романтизмом кроется, что его породило, впервые объяснили мне Товстоногов и артист Кирилл Лавров.

«Шутки шутками, — говорит про Соленого Чебутыкин, — а уж у него третья дуэль». И слова его становятся началом разгадки.

Человек этот убивает, чтобы доказать себе, что он живет. Он тяготится своими убийствами. Он все время обливает руки духами и жалуется, что они у него пахнут трупом. И все-таки убивает.

Вот почему, отправляясь на дуэль с бароном, Соленый в последний раз оглядывает прозоровский сад и смахивает непристойную слезу. Он чувствует, что дурацкая поза не только не сблизила, а еще дальше отбросила его от желанного и запретного для него мира Прозоровых, но поступиться репутацией «роковой личности» не может.

Это уже не человек, а робот, который сам себя сконструировал и действует в заданном направлении. И остановиться, изменить это направление теперь уже не в его власти.

В движениях Лаврова — Соленого, в сценическом его ритме и в самом деле есть какой-то размеренный автоматизм. Размеренно отвешивает он свое «цып-цып-цып». Размеренно, время от времени, ошарашивает собравшихся какой-нибудь дикой выходкой. Размеренным шагом идет убивать барона.

Знаменательно, что Соленый никогда не принимает участия в спорах Вершинина и Тузенбаха о смысле жизни, о будущем. А затейные им разговоры о двух университетах, о чехартме и черемше тупы и бессмысленны донельзя. Духовный мир его карикатурно узок. Столь же карикатурно и сходство его с Лермонтовым, словно затем существующее, чтобы всчко подчеркивать разницу между гениальным оригиналом и жалкой пародией на него.

Но самое страшное, что где-то в глубине своей убогой души Соленый подозревает истину. И вот что действительно делает его фигурой одинокой и трагической. Его мучит неуверенность, сомнение в собственной полноценности, и подсознательно он все время стремится опровергнуть жестокую догадку, отделаться от нее. Признание, одобрение — вот чего добивается Соленый от Тузенбаха, когда на предложение мириться отвечает странной и совершенно как будто непоследовательной фразой: «Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова. Я даже немножко похож на Лермонтова... как говорят...» (Какое выразительное многоточие!)

Разговор этот неспроста происходит на выдвинутой вперед площадке. Подавая его, как в кино, «крупным планом», режиссер будто предупреждает нас: «Внимание! Это очень важно! Посмотрите, как доверчиво и в то же время неуверенно улыбнулся вдруг этот «роковой», этот «ужасно страшный» человек! Он ждет поддержки, сочувствия. Но собеседник его поглощен собой и, конечно же, ничего не заметил. И Соленый ему этого не простит!»

Сочувствия и душевной близости — куда более, чем любви, — вымаливает Солёный у Ирины, но, не получив их и здесь, ожесточается еще непоправимее. Судьба неизменно отказывает ему в том, без чего человеку нельзя. Отказываю ему в этом и я, зритель: слишком высокую плату взимает он за свое ничтожество...

*

Андрей — вот кого жаль по-настоящему.

Погибель его в розовом платье с зеленым поясом, смущаясь и краснея, входит в столовую Прозоровых, где ее не хотят и не ждут.

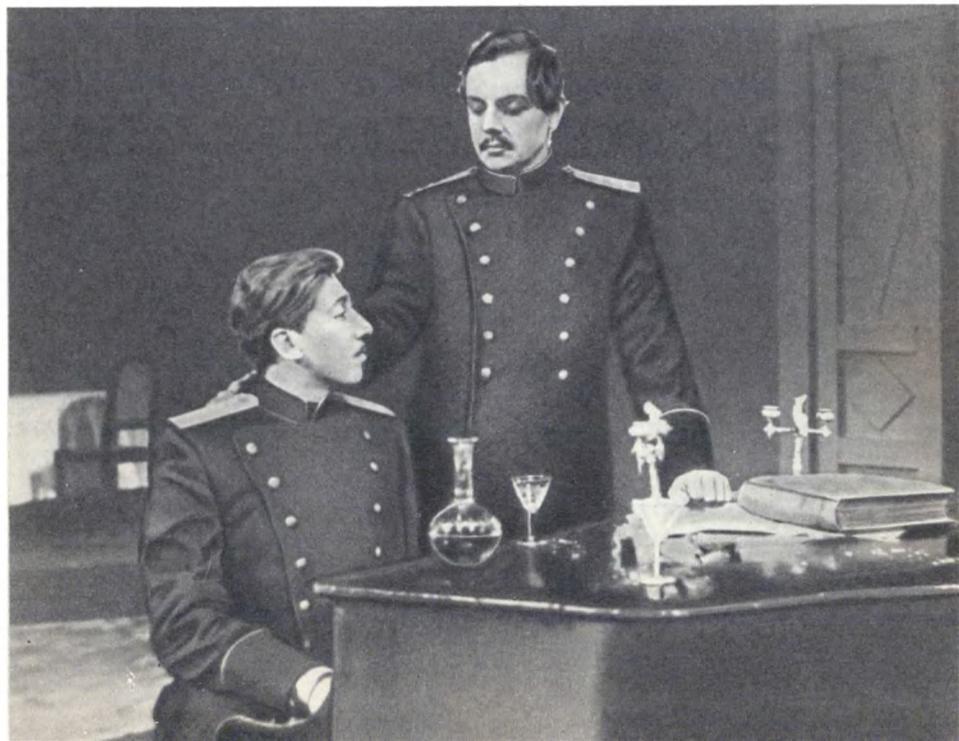
Но Наташа из тех, что всегда берут свое. Вдобавок сейчас на нее работают и свежая девичья миловидность и бездумная

«Три сестры» А. Чехова. АБДТ. Ленинград 1965 г.

Сцена из второго действия.

Тузенбах — С. Юрский. Солёный — К. Лавров.

...подавая эту сцену, как в кино, крупным планом, режиссер как бы говорит: «Внимание! Это очень важно!»...



потребность любви, швырнувшая в ее объятия славного, немного застенчивого юношу, общего любимца семьи Прозоровых.

Именно так объясняет влечение Андрея к Наташе артист О. Басилавский. Он полюбил ее (если только полюбил), не узнав порядком, бестолково, в порыве какого-то телячьего восторга. И все, что, задыхаясь, бессвязно лепечет он ей в уголке гостиной, откуда «им нас не видно», по существу, адресовано не ей, а кому-то другому, на кого смотрит он сквозь нее, мимо нее...

Бедняга! Дорого обошлась ему эта минута! Так и вижу, как, собираясь улизнуть с Чебутыкиным в клуб, Андрей ищет шапку и вдруг, надевая ее, отчаянно обхватывает руками свою пропащую голову.



У нас часто пишут о разобщенности героев «Трех сестер». Все они вслушиваются в себя, в свои личные драмы и оттого не слышат друг друга. Каждый настроен на свою волну, и волны эти не совпадают.

Не потому ли в пьесе так много говорят монологами и при этом сообщают иногда вещи, давным-давно известные окружающим? Кажется, осмысливая свою жизнь, люди постоянно ведут в душе молчаливый дневник и какие-то отрывки из него, забывшись, произносят вслух.

Не случайно стиль этих отрывков литературный, повествовательный, а вовсе не разговорный.

Бесконечно вспоминает Ольга о прошлом, о Москве, о похоронах отца. Пространно рассуждает Тузенбах о тоске по труду, о том, что никогда не трудился, а трудиться для человека обязательно. Философствует Вершинин о будущем, спасаясь от безрадостного своего настоящего. Изливает юные надежды Ирина в первом действии, изливает отчаяние — в третьем.

Спектакль хорошо доносит эту особенность чеховской пьесы. Но сильнее всего ощущается она в беседах Андрея с Ферапонтом, где обретает характер зримого символа.

Трудно представить себе двух людей, менее приспособленных понимать друг друга (недаром Ферапонт у Чехова не только туп и невежествен, но ко всему еще и на ухо туговат!). Их нелепый дуэт, где каждый ведет свою партию, не слыша партнера, все время балансирует на грани смешного и трагического. Стиль излияний Андрея («Милый дед, как странно меняется, как обманывает жизнь!») парадоксально не вяжется с обликом Ферапонта, с убогой его речью, в которой на каждом шагу понатыканы «чего?» и «не могу знать!».

Впрочем, сквозь трагикомическое несоответствие проглядывает и некое родство.

Обоих душит одиночество, неудовлетворенная потребность общения, но выше всего — непреодолимое однообразие и пустота жизни, которые Андрея гонят к карточному столу, а Ферапонта заставляют с каким-то болезненным интересом коллекционировать всякую небывальщину («Подрядчик сказывал... поперек всей Москвы канат протянут...»; «...зимой в Петербурге мороз был в двести градусов...»).

Гиперболичность этих бредовых сообщений на редкость к месту в образе Ферапонта, где трагедия нищего, бесцельного существования сгущена до гротеска.

Ферапонт — это тот наглядный предел, к которому скатывается младший Прозоров. Не случайно в конце спектакля совсем уже обросший и опустившийся Андрей обретает даже какое-то внешнее сходство со своим постоянным собеседником.

*

Крушение Андрея вообще занимает в спектакле Товстоногова особое место. Оно не то чтобы заслонило другие, но раскрылось с неведомой дотоле полнотой, и только теперь, четверть века спустя, заставило меня понять, что Андрею в спектакле Немировича не доставало динамики. Убеждаюсь, например, что совсем не помню Андрея первого действия.

Вижу его с детской колясочкой, вижу беседующим с Ферапонтом. Но Андрея молодого, счастливого, Андрея, так сказать, донаташиного периода нет.

В исполнении Басилашвили Андрей чуть ли не самый динамичный образ спектакля. И многое зависит здесь от того, каким показывает его артист в первом действии. Порывистый, мило-чуждачливый, он просто лунится весь молодостью, юмором, душевным здоровьем. Тем ощутимее перемены, которые происходят с ним от действия к действию.

Конечно, немало значит здесь актерская индивидуальность Басилашвили, очень динамичная уже сама по себе. Игра его, при всей мягкости, отличается нервной, молниеносной сменой реакций.

И все-таки дело не только в актере, но и в точном расчете режиссера, стремящегося показать характеры в развитии. Отсюда такое внимание к контрастам. Ведь именно благодаря им происшедшие в людях перемены становятся куда отчетливей!



«Три сестры» А. Чехова. АБДТ. Ленинград. 1965 г.

Андрей — О. Басилашвили.

Поэтическая разнеженность Ирины — Э. Поповой в первом действии сменяется заостренной сухостью во втором. Усталая, раздраженная, возвращается она после рабочего дня на телеграфе. Вспоминает, как наругала какой-то женщине, которая телеграфировала в Саратов о смерти сына и никак не могла вспомнить адрес. (Это Ирина-то! Наругала женщине, потерявшей сына! Невероятно, не правда ли?)

Основное ее состояние — устала. Устала, устала. И еще: мысль о том, что надо бы поискать другую должность. Эта не по ней. Труд без поэзии, без мыслей... В споре Вершинина и Тузенбаха она не участвует, сидит где-то в глубине сцены рядом с Федотиком и Родэ. Капризно, досад-

ливо выговаривает Федотику за очередной подарок: «Вы привыкли обращаться со мной, как с маленькой...»

Но тут же, увидав карандаши и ножичек, буквально бросается к ним с восторженным воплем: «Какая прелесть!» И бурный всплеск радости только резко оттеняет нарастающие в ней неудовлетворенность и смятение.

✱

Тузенбах — Юрский. Артист, как всегда, находит особенный, не лобовой, чисто художнический способ показать самую сущность роли. На этот раз путь его к образу лежит через музыку.

Рояль — самый задушевный друг барона, его второе «я». Он музицирует в спектакле гораздо больше, чем указано Чеховым.

За высказанной мыслью нередко следует музыкальная фраза: беглый отрывок мазурки, кусочек вальса Шопена...

Для Юрского это отнюдь не средство сделать еще привлека-

«Три сестры» А. Чехова. АБДТ.
Ленинград. 1965 г.
Тузенбах — С. Юрский.

тельнее своего и без того симпатичного героя.

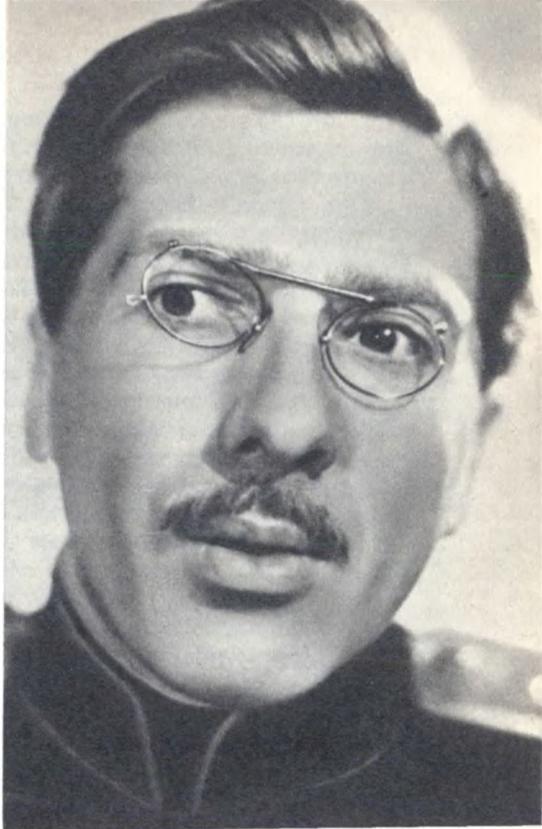
Постоянная потребность растворяться в музыкальных созвучиях странным образом высвечивает чрезмерную мечтательность барона, способность его жить в призрачном мире вымыслов, проявляя блаженную слепоту по отношению к миру действительному. Слепоту, которая позволяет ему чувствовать себя счастливым уже только потому, что он существует. Слепоту, по милости которой так спокойно засыпает он во время пожара. Слепоту, которой объясняется его несбыточная надежда на взаимность Ирины.

Но если музыка сопутствует слепоте барона, то музыка же сопутствует его прозрению. И фатальную роль играют здесь слова Ирины — слова, которые в другой, нечеховской пьесе могли бы показаться претенциозными: «Душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян».

Не символично ли, что именно это сравнение с запертым роялем возвращает барона с небес на землю и заставляет его понять наконец всю нереальность своих упований? Образ, связанный с музыкой, убедительнее для Тузенбаха, чем самая непреложная очевидность.

*

Я уже говорила о разобщенности героев «Трех сестер», которая очень ощутима в спектакле товстоноговцев. Но разобщенность эта не исключает тонко найденного сценического общения между ними.



Постоянно, хоть и односторонне, общается Тузенбах с Ириной. Вот он берет со столика забытую ею перчатку, в задумчивости, словно примеряя, кладет ее поверх своей руки.

Вот, споря с Вершининым о смысле жизни, привычно прислушивается к тому, что происходит в другом конце комнаты, где задумалась Ирина под гитару Федотика. И как преобразается, как хорошеет его некрасивое лицо, когда она начинает петь! Быстро подсаживается он к роялю, мягко подыгрывает, победоносно поглядывая на Вершинина: вы ищете смысла жизни? Вот вам и смысл: она поет! Разве этого не достаточно?

Другое, тревожно-интуитивное, настороженное общение существует между Тузенбахом и Соленым. И в этом не только предчувствие рокового исхода, но и потребность в чем-то разобраться. Потребность, к сожалению, неосуществимая. Барон никогда не поймет странной двойственности Соленого, который наедине с ним прост, даже симпатичен, а на людях груб, заносчив, несносен. Соленый так и не узнает, что обеспечивает барону приязнь окружающих, которой он, Соленый, лишен.

Глубоко затаенное общение постоянно чувствуется между Машей — Дорониной и Вершининым — Копеляном. «Трам-там-там?» — «Трам-там». Люди эти понимают друг друга без слов. И оттого именно через Машу, которая знает теперь цену любви настоящей, раскрывается в спектакле режиссерское и, конечно же, чеховское отношение к любви компромиссной.

Когда бессонной, тревожной ночью во время пожара иступленно рыдает Ирина и утешает ее перепуганная Ольга, Маша, одетая, неподвижно лежит на диване, не слыша их, целиком уйдя в свои мысли.

Но вот Ольга советует Ирине выйти замуж за барона. «Он, правда, некрасивый,— говорит она,— но он такой порядочный, чистый... Ведь замуж выходят не из любви, а для того, чтобы исполнить свой долг...»

И тут, словно очнувшись, Маша приподнимается, смотрит на ширму, за которой беседуют сестры, и, с отчаянием, чуть не со злостью хлопнув ладонью подушку, снова ничком падает на постель. Она-то хорошо знает, каково это терпеть рядом пусть доброго, пусть порядочного, но нелюбимого человека!

*

Интересно выявляются характеры сестер Прозоровых в общении с Наташей (артистка Л. Макарова).

Ирина и Ольга не изменяют своей мягкости и уступчивости.

Освободить комнату для Софочки? Что ж, если надо... Отказали ряженым? Ничего не поделаешь — Бобик нездоров...

«Они добрые», — говорит про них Наташа. Да, они добрые, ручные. Их даже можно поцеловать, погладить по щеке.

Так гладит Наташа Ольгу (З. Шарко) во время знаменательного их объяснения по поводу няни. И та не разрешает себе отстраниться. (Положим, интеллигентская эта, прозоровская воспитанность заставляет и Наташу держаться в границах приличий и загонять ладошкой обратно в рот вырвавшийся было рыночный визг. Но побеждает-то в конце концов она: няню Ольга все равно увозит из дому!)

Иное дело Маша. Эту по щечке не погладить. Между ней и Наташей вообще не может быть никаких отношений. Ни слова. Ни взгляда. Сплошная, молчаливая непримиримость.

«Она ходит так, как будто она подождла», — с колючей иронией говорит Маша о золовке, которая только что по-хозяйски проследовала в другую комнату.

Не случайно именно здесь возражает ей Ольга: «Ты, Маша, глупая. Самая глупая в нашей семье — это ты». «Глупая» — здесь своевольная, прямая.

Вспомним, что именно Маша, единственная из всех сестер, откровенно возмущается поступком Андрея, без спроса заложившего их общее имение. Маша стучит согнутым пальцем по лбу, называя Наташу мещанкой.

Но своеволие и прямота не спасают ее от катастрофы. Недолгое счастье с Вершининым кончено. Бригаду его переводят в другой город. И уже через несколько минут после страшного прощания, почти сходя с ума, сквозь слезы улыбается она дурацкой маске, которой потерявший голову Кулыгин пытается отвлечь рыдающую жену. Все остается по-прежнему. Жизнь кончилась. Жизнь продолжается. «Надо жить... надо жить!»

✱

Заметки мои о «Трех сестрах» в Ленинградском Большом драматическом театре складывались не сразу. Думать об этом спектакле превратилось в потребность надолго — почти на два года. За этот срок я не раз перечитывала пьесу, возвращалась к отдельным ее сценам. И — странное дело! — по мере того как создание Товстоногова отдалялось от меня, создание Чехова становилось все ближе, рельефнее. Спектакль отодвинулся, оставив меня с глазу на глаз с его первоосновой. И вот почему с пьесой, гораздо больше, нежели со спектаклем, связан краткий итог моих размышлений.

*

Так что же в итоге? Трагедия людей безвременья? Беззащитность их перед темными сторонами жизни? И, как противовес этому, утверждающийся в нашем сознании идеал нового человека — человека большой идеи, целеустремленного творческого труда? Человека, гордого своим участием в общем деле, своей безусловной ценностью для мира, что становится его духовным стержнем, дает ему силы преодолевать тяжелые, иногда трагические испытания и выходить из них не побежденным, а победителем?

Да, конечно. В первую очередь выносишь из спектакля именно это. Но не только.

Диапазон пьесы гораздо шире. Она далека от узкоутилитарного поучительства, не навязывает никаких житейских рецептов, зато обращает наше внимание на самые разнообразные жизненные проблемы, не всегда, кстати, порожденные причинами исключительно социальными.

Ведь помимо осмысленной целенаправленной творческой деятельности, немалую роль в жизни человека играет и то, что принято называть счастьем личным, — счастье, к сожалению, чрезвычайно уязвимое, хрупкое, зависящее от причин самых непредвиденных и трудностей подчас непреодолимых. Ибо никто из нас пока еще не застрахован от неразделенной любви, от утраты близкого человека, от одиночества.

И вот что важно. Подавленные беспросветной общественной атмосферой своего времени, мучительно переживающие трагедии личные, чеховские герои не теряют при этом присущей им нежности и одухотворенности. Они и в страданиях остаются людьми высокого душевного настроения и редкостно-поэтического восприятия мира.

И пусть они слабы, эти люди, — чистота их и поэтичность никогда не утратят своей привлекательности, своего облагораживающего влияния.

Хорошо, что спектакль Товстоногова наряду со слабостью показал нам и красоту чеховских героев. Красоту, о которой стоит поразмыслить, к которой стоит приобщиться...

*

Простимся, дорогие читатели: встреча наша подошла к концу. Быть может, мне следовало бы на прощание как-то обобщить «пройденное», сделать, так сказать, выводы. Но стоит ли? С этим

вы отлично справитесь сами. Если же захочется вам вместо длинного заключения сказать два коротких слова: «Люблю театр!» — то и этого, на мой взгляд, будет достаточно. Во всяком случае для того, чтобы автор книги почувствовал себя счастливым.





О Г Л А В Л Е Н И Е

Самый достойный собеседник	3
Умный талант	7
Театр — это очень надолго!	18
Огонь, мерцающий в сосуде	28
Два Гамлета	34
Размышляя о театральных декорациях...	48
В Центральном Детском	77
Разными глазами	87
Многоголкое божество театра	93
На стыке противоположностей	109
Человек, которому до всего дело	116
И снова «Три сестры»...	142

К читателям

Отзывы об этой книге просим присылать по адресу: Москва, А-47, ул Горького, 43, Дом детской книги.

★

Подбор фотонллюстраций

Л. Плотникова

Для старшего возраста

Александрова Эмилия Борисовна

ЛЮБЛЮ ТЕАТРА!

Ответственный редактор

А. В. ЯСИНОВСКАЯ.

Художественный редактор

С. К. ПУШКОВА.

Технический редактор

С. Г. МАРКОВИЧ.

Корректоры

Е. Б. КАЯРУКШТИС и

Т. Ф. ЮДИЧЕВА.

Сдано в набор 10/X 1969 г. Подписано к печати 25/XII 1970 г. Формат 60X84¹/₁₆. Печ. л. 10. Усл. печ. л. 9,33 (Уч.-над. л. 10,03). Тираж 50 000 экз. А06146. Цена 89 коп. на бум. № 1.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Детская литература» Комитета по печати при Совете Министров РСФСР, Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1

Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Росглаволиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР, Москва, Сушевский вал, 49

Заказ № 4881.

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»**



*Тем, кто любит театр
и интересуются литературой о театре,
рекомендуем прочесть
наши издания разных лет:*

В. Г. Белинский.

О ТЕАТРЕ; 1961.

Т. Л. Щепкина-Куперник.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О РУССКОМ ТЕАТРЕ; 1956.

С. Гиацинтова.

ЖИЗНЬ ТЕАТРА; 1963.

Н. Черкасов.

В ТЕАТРЕ И В КИНО; 1961.

А. Арго.

ЗВУЧИТ СЛОВО; 1962.

А. Таланов.

И. С. СТАНИСЛАВСКИЙ; 1965.

*Обращайтесь за этими книгами в свои районные
и школьные библиотеки.*



Цена 89 коп.