

РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД СПЕКТАКЛЕМ

Введение

В своем обращении к театральной молодежи в связи с 20-летием Ленинского комсомола К.С.Станиславский писал:

«В нашей стране созданы блестящие условия для расцвета искусства. Дело за нами, мастерами искусства, и особенно за советской молодежью. Молодежь должна не только овладеть всем, что создала старая культура, но и поднять культуру на новые высоты, которые были недоступны людям старого общества...»¹

Эти слова Станиславского, обращенные к молодым мастерам театра, не потеряли и сейчас своего практического значения и могут быть отнесены ко всем деятелям советского искусства.

Велико в нашей стране значение театра. Он призван активно содействовать своим искусством делу коммунистического воспитания народа.

Вдохновляемый передовыми идеями современности, советский театр живет одной жизнью со всей страной. И в годы строительства первых пятилеток, и в годы Великой Отечественной войны, «сейчас, в период мирного созидательного труда, деятели театра стремились и стремятся отражать в своем творчестве мужественный характер своего народа, его самоотверженную борьбу за коммунистические идеалы.

Сознавая, что советский народ является законным наследником всего лучшего, что создано человечеством, наши режиссеры, артисты стремятся сделать достоянием самих широких кругов зрителей все богатства мировой театральной культуры. И не случайно поэтому в репертуаре многонационального советского театра, так же как и в репертуаре коллективов художественной самодеятельности, широко представлены произведения русской и зарубежной классической драматургии.

За годы строительства социалистического государства (неизмеримо вырос культурный уровень советских людей. Появился новый человек труда, в жизнь которого прочно вошла книга, помогающая ему совершенствоваться, книга, отвечающая его возросшим духовным запросам.

Театр, кино стали насущной потребностью советского человека. Трудно найти в нашей стране город, где не было бы своего театра, трудно найти такой дворец культуры, клуб, где не работал бы драматический коллектив художественной самодеятельности, пробующий свои таланты и в пьесах великого русского драматурга Островского, и в драмах крупнейшего немецкого поэта Шиллера, и в пьесах своих современников — советских авторов.

Продолжая передовые традиции Пушкина и Гоголя, Белинского и Добролюбова, Островского и Чехова, творчески развивая метод социалистического реализма, советское театральное искусство внесло значительный вклад в развитие художественной культуры народа.

Неоспоримы успехи советского театра. Однако дальнейшее продвижение нашего социалистического общества вперед, возросшие духовные запросы советского зрителя предъявляют все новые и более повышенные требования к искусству театра.

В своем приветствии Второму Всесоюзному съезду писателей Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза призывал наших литераторов «создавать искусство правдивое, искусство больших мыслей и чувств, глубоко раскрывающее богатый душевный мир советских людей, воплощать в образах своих героев все многообразие их трудовой деятельности, общественной и личной жизни в неразрывном единстве».

Осуществление этой большой и благородной задачи требует от драматургов, артистов, режиссеров дальнейшего совершенствования своего профессионального мастерства, всемерного повышения идейного и художественного уровня советского театрального искусства.

Великий русский критик Белинский, в своей статье «Речь о критике» писал: «...Искусство подчинено, как и все живое и абсолютное, процессу исторического развития... Искусство нашего времени есть выражение, осуществление в *изящных образах* (разрядка наша. — Н.Г.) современного сознания, современной думы о значении и цели жизни, о путях человечества...»²

Таким образом, спецификой искусства, по определению Белинского, является *отражение жизни в «изящных»*, то есть высокохудожественных, образах. Следуя этой формуле Белинского, мы можем сказать, что

¹ К.С.Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, «Искусство», М., 1953, стр. 390.

² В.Г.Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, Гослитиздат, М., 1948, стр. 357.

советские художники сцены должны неустанно искать наиболее совершенную художественную форму для «выражения современного сознания», для наиболее яркого и полного раскрытия идеи драматического произведения.

В этих поисках гармонии формы и содержания произведения сценического искусства, яркого образного решения спектакля значительное место принадлежит режиссеру. Большие требования предъявляет к нему наше советское общество.

Передовой режиссер советского театра — это высококультурный общественный деятель, безгранично преданный своей родине, художник, в совершенстве владеющий техникой своего искусства, глубоко изучивший марксистско-ленинскую науку и умеющий творчески применять законы этой науки в своей профессиональной деятельности.

Советский режиссер — руководитель коллектива творческих работников. Мы видим в нем не только педагога, помогающего актеру в создании сценического образа, не только организатора — постановщика спектакля, но в первую очередь художника - идеолога, объединяющего усилия коллектива театра в создании нужных народу произведений сценического искусства.

Искусство театра — искусство коллективное. Коллективность театрального искусства — движущая творческая сила, а не простое распределение труда в едином процессе создания спектакля.

Спектакль в театре есть результат труда людей самых различных специальностей театрального искусства.

Если мы рассмотрим в отдельности каждый компонент спектакля: пьесу как результат творчества драматурга; актера как главного участника спектакля; театрального художника как создателя зрительного образа драматического произведения; работу композитора, балетмейстера и труд всего коллектива людей, создающих, а затем обслуживающих спектакль, то мы увидим, что весь этот сложный механизм обязан своим художественным единством и своей творческой гармонией режиссеру. Он является руководителем важнейших театральных процессов, организует всю систему работы над спектаклем.

Режиссер, прежде всего, должен ясно отдавать себе отчет, для чего он ставит спектакль, что он хочет сказать зрителю, и какими средствами сценической выразительности он будет пользоваться, осуществляя свою постановку.

В своих заметках к постановке комедии «Клоп» В.В.Маяковский, отмечая огромное значение театра для жизни драматического произведения, писал: «Сила влияния комедии на зрителя может быть удесятерена (а то и уничтожена) актерами, оформляющими, рабочими сцены, музыкантами и т.д.

Но, конечно, главное зависит от того, насколько *размахнется режиссер...*»³ (разрядка наша.— Н.Г.).

Это образное определение Маяковским значения режиссера в спектакле очень убедительно говорит о важности режиссерского замысла.

Режиссерский замысел — это то, без чего не может возникнуть спектакль. Это творческое, конкретное видение драматического произведения, воплощенного в сценическую форму. Но режиссер часто не ограничивается тем, что осуществляет свой замысел в работе над пьесой. Он определяет место будущего спектакля в репертуаре театра, его идейное и художественное значение для воспитания коллектива и творческого роста театра. Таким образом, режиссура это не только процесс создания спектакля на основе драматического произведения, но и идейно-творческое руководство театральным коллективом.

Станиславский придавал очень большое значение личным качествам режиссера и актера. В своих замечательных заметках по вопросам этики он устанавливает неотделимость личности художника от его творчества. И личность художника и его творчество должны быть, по мнению К.С.Станиславского, подчинены целиком одной «сверхзадаче» — служению народу.

«Раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные»⁴, — вот величайшая и почетнейшая задача «советского художника, утверждает К.С.Станиславский. Она требует единства мысли и чувства у художника, органической связи с интересами народа.

О долге художника перед народом, о целях его творчества прекрасно говорил и Е.Б.Вахтангов. «...Нет ни одного истинного великого произведения искусства, которое не было бы олицетворенным завершением творческих сил самого народа, ибо истинно великое всегда подслушано художником в душе народной...

Если художник хочет творить «новое», творить после того, как пришла она, Революция, то он должен творить «вместе» с народом. Ни для него, ни ради, ни вне его, а вместе с ним. Чтобы создать новое и одержать победу, художнику нужна Антеева земля. Народ — вот эта земля.

Только народ творит, только он несет и творческую силу и зерно будущего творения. Грех перед своей жизнью совершает художник, не черпающий этой силы и не ищущий этого зерна. Душа художника должна

³ В.В.Маяковский, Театр и кино, т. 2, «Искусство, М., 1954, стр. 447.

⁴ К.С.Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 286.

идти навстречу народной душе, и если художник прозреет в народе слово его души, то встреча даст истинно народное создание, то есть истинно прекрасное...»⁵

Верное понимание идеи и философского содержания художественного произведения, знание исторической обстановки эпохи, наличие художественного вкуса — все эти вопросы неразрывно связаны с *мировоззрением режиссера*. Прimitивное понимание исторических процессов и законов развития общества неизбежно ведет к столь же примитивному показу этих процессов и законов в художественных образах.

Режиссер, который отделяет свою идейно-теоретическую подготовку от вопросов, связанных с развитием художественного вкуса и профессиональных навыков, заранее осуждает себя на ремесленный путь в искусстве. Такой режиссер никогда не будет творцом подлинно художественного произведения.

Для того чтобы создавать новое, свое, подлинно творческое в искусстве, надо бесконечно *много работать и знать*. Изучение всего многообразия проявлений человеческих чувств, различных свойств характера человека, его поведения, глубокий анализ совершающихся событий, жизненных фактов должны быть основой творческой деятельности режиссера советского театра.

За идейную направленность спектакля, правдивое и глубокое отражение в нем советской действительности несет ответственность коллектив театра вместе с автором пьесы. Без живой и непосредственной связи режиссера и актера с жизнью, со своим народом невозможно двигать театральное искусство вперед по муту социалистического реализма.

«Быть на высоте задач социалистического реализма — значит обладать глубокими знаниями подлинной жизни людей, их чувств и мыслей, — говорится в том же обращении ЦК Коммунистической партии к писателям, — проявить проникновенную чуткость к их переживаниям и умение изобразить это в увлекательно доходчивой художественной форме, достойной действительных образцов реалистической литературы, — и все это дать с должным пониманием великой борьбы рабочего класса и всего советского народа за дальнейшее укрепление созданного в нашей стране социалистического общества, за победу коммунизма». Только из такого понимания задач своего творчества должен исходить советский художник.

Вслед за писателем именно актер и режиссер должны проявлять проникновенную чуткость к мыслям и чувствам советских людей, к их переживаниям.

«Жизнь человеческого духа» в образах, данных драматургами, должна «найти свое яркое отражение в спектаклях советского театра».

Режиссеры советского театра располагают огромными возможностями для того, чтобы сделать искусство глубоко эмоциональным, высокохудожественным. А ведь только такое искусство, искусство содержательное, совершенное по форме способно активно воздействовать на зрителя.

В этой книге хочется поделиться собственным опытом, рассказать о сложном процессе создания спектакля, о том, как находит режиссер свое отношение к драматическому произведению, как раскрывает его содержание.

Хочется рассказать и о том, как на основе действенного разбора пьесы возникает у режиссера замысел — конкретное видение будущего спектакля. При том неизбежно придется затронуть вопрос о работе режиссера с актером, художником, композитором, со всем коллективом театра.

Такова цель этой книги. Она не устанавливает никаких абсолютных правил. Это лишь опыт работы режиссера в театре, его отношение к некоторым проблемам режиссерского мастерства. Это попытка передать свой опыт, свои наблюдения в области режиссуры.

Может быть, такая книга будет полезна молодым режиссерам, большой армии участников театральной самодеятельности в их творческой работе над спектаклем.

Поэтому автор не ставил себе задачей дать определение понятия режиссуры или проследить исторический путь становления и развития режиссуры в русском дореволюционном, советском и зарубежном театрах. Не входило в намерение автора и создание портретов знаменитых режиссеров, исследование этапных в искусстве театра спектаклей.

Но режиссура — это практика работы над пьесой в процессе создания спектакля. Нельзя рассказать об этой практике без примеров, без разбора целого ряда драматических произведений. Поэтому в данной книге разбирается довольно много пьес и классиков драматической литературы и современных авторов. Классика прошла испытание временем. Необходимо, чтобы и современной советской пьесе была обеспечена «долгая жизнь». Автор надеется, что данный им в книге режиссерский разбор некоторых советских пьес привлечет к ним внимание деятелей театра, поможет молодым режиссерам в воплощении их на сцене.

⁵ Е.Б.Вахтангов, Записки, письма, статьи, «Искусство», М..1939, стр. 200–201.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Режиссер и пьеса

Встречаясь и беседуя с молодыми режиссерами, с руководителями и участниками драматических коллективов художественной самодеятельности, часто слышишь просьбу поделиться своим опытом работы над постановкой спектакля.

— Расскажите, как вы работаете над пьесой, как организуете весь процесс подготовки спектакля, расскажите об этом подробно, — обращаются к нам, режиссерам старшего поколения, молодые товарищи по профессии.

— Как я работаю над пьесой? — мысленно спрашиваю я себя.

Вопрос, кажется, совсем простой, но какое огромное значение он имеет для деятельности режиссера, будущего спектакля. Работа над пьесой — процесс творческий, очень индивидуальный, и не следует, конечно, устанавливать единые нормы для всех. Но есть, безусловно, и какие-то общие положения, свойственные этому начальному периоду творческой работы режиссера над спектаклем во всех случаях.

Когда меня спрашивают, как я работаю над спектаклем, мне прежде всего приходится сказать — в разные периоды своей жизни работал по-разному.

Вряд ли стоит рассказывать о первых своих постановках. Моя доля «режиссуры» в них была мала. Выручала помощь учителей, старших товарищей по театру, и необыкновенно горячее отношение к нашей общей работе молодых актеров, участников постановки, моих сверстников.

Вахтангов в начале моего студийного пути, затем Станиславский, Немирович-Данченко помогали крепко, уверенно; сильной, талантливой рукой «вправляли» и выправляли многочисленные вывихи и ошибки режиссера.

Артисты Художественного театра — Степанова, Грибов, Ливанов, Яншин, Бендина, Орлов, Титушин, Массальский, Титова, Раевский в таких наших постановках, как «Битва жизни», «Квадратура круга», «Сестры Жерар», отдавались работе безраздельно, все делали увлеченно, с полным чувством коллективной ответственности за создание спектакля.

После этих первых режиссерских «удач» наступил, как бы второй период в моем обучении режиссуре: пошли пьесы более серьезные, более значительные по своему содержанию, к участию в этих спектаклях кроме молодых актеров уже привлекались и зрелые мастера старшего поколения.

Начался трудный период накопления профессионального опыта: попытки выработать известные теоретические предпосылки к практике, поиски методологии работы режиссера.

Необходимо было установить для себя, какие же этапы работы, сначала над самой пьесой, а потом уже и над постановкой спектакля, проходишь обязательно и при любых условиях, то есть в любом театре, в любые сроки и с любым автором.

Первый этап — это период, когда остаешься наедине, так сказать, «с глазу на глаз» с пьесой, принятой к постановке. Прежде всего возникает определенное отношение к только что прочитанному драматическому произведению. Если пьеса понравилась, она притягивает к себе мои мысли, вызывает во мне волнения особого свойства: хочется то, что читал сейчас как драматическую повесть, показать на сцене, в действии, в реальной обстановке, в столкновениях живых людей — характеров. Хочется сделать это как можно скорее, чтобы поделиться со многими людьми тем, что узнал из пьесы, увлечь их ее идеями, поскорее увидеть живым, заговорившим в полный голос то, что надумал, что уже живет в тебе неотступно.

Почти физически чувствуешь себя рядом со зрителем на первом представлении полюбившейся тебе пьесы. Видишь отдельные моменты действия на сцене. Представляешь себе, какие актеры участвуют в спектакле. Переживаешь вместе с ними — актерами — ряд столкновений между персонажами пьесы.

В то же время мысль работает над тем, как лучше «обставить» те или иные эпизоды. Какую атмосферу необходимо создать в начале спектакля, в каком ритме он должен идти.

Я люблю эти первые впечатления, первые, неясные еще, замыслы, мечты, не боюсь их, не отталкиваю их от себя, потому что знаю, что одновременно с ними, в эти же дни и часы первого знакомства с художественным произведением начинает жить в тебе и то чувство самоконтроля, которым ты затем проверяешь свое первое впечатление от прочитанной пьесы. Радует, когда эта проверка подтверждает первое впечатление, огорчаешься, когда видишь свои промахи.

Замечательно то, что процесс проверки своих впечатлений и материала драматического произведения возникает в тебе почти самопроизвольно. Как бы ни захватила тебя пьеса своим сюжетом, характерами действующих лиц, своеобразием обстановки — неизменно спрашиваешь себя: *ради чего* написал ее автор, *что скажет сегодня эта пьеса* зрителю?

Идея произведения, его политическая, социальная целеустремленность, верность жизненной правде — то главное, во имя чего и ставится данная пьеса, — служат нам надежными опорными точками в процессе такой проверки. Естественное увлечение пьесой, таким образом, органически связано с требованиями к ее идейной сущности.

Обычно мало прочесть пьесу один раз, чтобы определить с наибольшей достоверностью ее идею. Для того чтобы разобраться в пьесе, которая привлекает внимание после первого знакомства с ней, необходимо перечитать ее и два, и три раза, ясно представить себе, что же понравилось в пьесе, что показалось неверным или несовершенным, с тем чтобы все это потом проверить при помощи накопленного тобой жизненного опыта.

Проверять пьесу самой жизнью, всегда прислушиваться к тому, что же сегодня интересно советскому зрителю, живо откликаться своим творчеством на его духовные запросы — главная обязанность режиссера советского театра.

В последнее время наша общественность много внимания уделяет вопросам воспитания молодежи. Об этом много спорят на страницах наших газет, журналов; писатели посвящают этой теме свои романы, драматургии — пьесы.

В своей непосредственной работе в качестве педагога театрального института, в знакомых семьях мне часто приходилось слышать, как горячо обсуждался вопрос о методах воспитания детей, о том, как найти правильное отношение к ним, особенно в переходной период, когда перед вами уже не пионеры-школьники, а юноши и девушки, которым нужно решать вопрос о выборе профессии, о своем месте в жизни советского общества.

Все эти вопросы, связанные с воспитанием нашей молодежи, очень волновали меня. Мне захотелось, как режиссеру, поработать над произведениями советских драматургов, посвященными этой теме. Создать спектакль, в котором правдиво и ярко будет рассказано о юности, мне представилось крайне необходимым. На известный период это стало моей конкретной «сверхзадачей» режиссера. Поэтому с большим интересом я отнесся к трем пьесам советских писателей, где поднималась тема воспитания молодежи: «Дочь прокурора» Ю.Яновского, «Не называя фамилий» В. Минко и «Иван Рыбаков» В. Гусева.

Как всегда, прочтя эти пьесы, мне прежде всего пришлось определить свое отношение к ним, исходя из идейного содержания каждой, ее соответствия жизни, ее художественных достоинств и глубины разработки характеров. Мне довелось слышать хорошие отзывы о пьесе Ю.Яновского «Дочь прокурора». Говорили, что она успешно прошла в ряде театров. К сожалению, мои собственные впечатления от пьесы не совпали с этими положительными суждениями о ней. У меня сложилось мнение, что Ю.Яновский взял для своей пьесы важную тему — воспитание юношества в семье и школе — и создал на этой основе сюжетный каркас, идущий от давно устаревших драматургических штампов. Ни одно лицо, выведенное им в пьесе, не наделено современными чертами, не обладает свойствами характера советского человека.

В этой пьесе есть конфликт, неожиданные повороты действия, «классические» персонажи — злодей-уголовник, «благородный», но безвольный отец, его жена — «гранд-кокет», справедливый народный судья и основные герои, несчастные «сиротки» — юноша, матери которого (хорошей женщине!) некогда заняться сыном, и девушка-школьница, воспитанием которой тоже никто не руководит. Молодые люди трогательно любят друг друга! Нужная тема об ответственности родителей за воспитание своих детей решается абстрактно, вне времени и пространства. На мой взгляд, у автора получилась сентиментальная мелодрама с привкусом детектива, с явно нарочитым подчеркиванием того, что в уголовном деле оказалась замешана именно дочь *прокурора*, то есть того, кто сам призван стоять на страже интересов общества. В пьесе главная роль отведена весьма непривлекательной по своей эстетической природе фигуре тещи-бабушки, призванной смешить зрителя и появляться в самые неожиданные моменты действия из-за шкафа, драпировки или другого потайного угла комнаты.

Если предположить, что рассказанное в пьесе печальное происшествие с дочкой прокурора и могло иметь место в нашей действительности, то только как единичный случай. И то, что делает этот случай *исключением* в нашей действительности, автором не раскрыто ни в событиях, ни в характерах.

Школа, комсомольская организация отражены в пьесе примитивно, без необходимого знания действительности. Спектакль, который мне довелось видеть, был построен на дешевой спекуляции старыми мелодраматическими эффектами. Зрители то сочувствовали бедным детям (да и как не посочувствовать им), то смеялись над подглядывающей, подслушивающей опереточной тещей, то удивлялись довольно странной фигуре прокурора.

Зрелище это воспринималось как душесипательная мелодрама, чуждая по своему духу советскому зрителю. В самом деле: что общего имеет представленный на сцене сгусток пошлости с тем характером жизни, который свойствен советской семье? Что в этом случае типичного для нашей действительности? Ничего.

Проблема воспитания детей гораздо сложнее, глубже и, конечно, никак не решается теми мещанскими сентенциями, которые преподаны пьесой Ю.Яновского. Семья прокурора ни в чем не походит на советскую семью, хотя у нас есть еще плохие семьи; школа в пьесе такая, каких не существует у нас. Я говорю это совсем не для того, чтобы попытаться утверждать, что мы уже полностью решили задачу воспитания юношества. Нет, отнюдь нет. Во многих семьях воспитанию юношей и девушек не уделяется должного внимания. Часто это объясняется отсутствием времени, когда отец и мать работают. Школам, самым чутким к психологии юношеского возраста, тоже иногда не хватает еще пристального внимания к каждому учащемуся.

Перекалывать полностью сложные вопросы воспитания молодежи на плечи общественных организаций, как часто это делают некоторые родители, мне представляется неверным. И автору, Ю.Яновскому, если бы он

шел в своей пьесе от правды жизни, следовало со всей решительностью сказать, что семья, родители несут гражданскую ответственность за воспитание молодежи так же, как и школа, и вуз, и их общественные организации.

Воспитать каждое последующее поколение еще лучше предыдущего — вот важная задача нашего общества.

Всем этим вопросам в пьесе Ю.Яновского отведено ничтожное место. Автор поднял важную тему, но не исследовал ее жизненных корней, а предпочел «разведке жизни» некую сумму якобы ярких сценических положений.

Стараясь разобраться в причинах своего отрицательного отношения к пьесе Ю.Яновского, в своем нежелании ставить ее на сцене, я вспоминаю, как К.С.Станиславский неоднократно призывал драматургов к изучению законов сцены лишь для органического их сочетания с «законами жизни», но не для подчинения жизненной правды сценическим эффектам.

«Эти законы, — утверждал К.С.Станиславский, — мне представляются одинаково важными и для работы драматурга и для нас, деятелей театра. Задача сказать зрителю то, что ему пригодится в его жизни *сегодня и завтра*, остается неизменной идейной предпосылкой к ним. Законов этих не так много, метод действенного разбора пьесы точно их определяет. Это:

1) строить пьесу по событиям, глубоким по своей значимости, действенным по своему сюжетному содержанию,

2) помнить, что идея утверждается на сцене (как и в жизни) в *борьбе* главного, «сквозного» действия с контрдействием. Без борьбы нет драматического конфликта. Не бояться обострять борьбу до предела, лишь бы в основе ее лежал типичный жизненный факт,

3) действие пьесы развивать неотрывно от среды, и которой возник сюжет,

4) характеры людей брать из жизни, но показывать их в процессе совершенствования или деградации человеческой личности,

5) не бояться драматических финалов в пьесе любого жанра,

6) Насколько дано автору, писать пьесу сильным, образным, действенным языком.

— Не смущайтесь этими требованиями, — говорил он молодым драматургам. — Их трудно полностью осуществить в первом вашем произведении, мы это знаем. Это только путь, который хочется вам наметить. Идите по нему, и мы будем терпеливы к вам, если у нас с вами будет общий метод работы.

— Проверяйте этим методом ваши произведения, — обращаюсь я к опытным, зрелым мастерам драматургам. — Если мы можем чем-нибудь помочь вам, берите от нас все, а взамен отдайте нам свой труд, свои пьесы...»⁶

К.С.Станиславский искал новые приемы работы режиссера и актеров над пьесой. Он искал эти «законы сцены» всю свою жизнь. С особой настойчивостью стремился он в последний период своей режиссерской деятельности закрепить найденное и воплотить это в ряд четких положений, помогающих творческой работе режиссера и актера. Приведенная запись относится к его работе над пьесой «Страх» А.Афиногенова, постановка которой проходила под его руководством. Эти мысли К.С.Станиславского представляются мне чрезвычайно ценными и полезными для режиссера, особенно когда он выбирает такую пьесу, с которой совпадает его «сверхзадача» художника и гражданина.

С этих позиций я старался подойти и к следующей прочитанной мною пьесе — «Не называя фамилий» В.Минко, тем более что по жанру — это сатирическая комедия, а мы знаем, как тепло принимает зритель комедию и как хочется каждому театру иметь в своем репертуаре такую пьесу.

Комедия В.Минко мне понравилась после первого чтения. Она привлекала своим юмором, сценической композицией, характерами выведенных в ней персонажей. Но после третьего акта у меня осталось какое-то чувство неудовлетворения. Линия положительных героев пьесы здесь больше не развивалась, а главный персонаж — Карпо Карпович, на которого, казалось бы, автор и должен был направить острие своего сатирического пера, оставался в стороне, совершенно пассивным на протяжении всего акта.

Первоначальное впечатление от комедии В.Минко заколебалось, хотя в общей своей тенденции пьеса продолжала мне нравиться. Опыт работы учит, что не следует доверяться в таких случаях первому впечатлению, первому прочтению. Выбор пьесы к постановке, да еще на важную, принципиальную для театра тему, — дело серьезное. Я перечитал пьесу еще раз. Впечатление двойственности материала не исчезло, и я решил затратить труд и время на подробное и глубокое исследование драматического произведения. Ведь только после этого можно окончательно определить свое отношение к пьесе, когда нет твердой уверенности в ее идейных и художественных достоинствах.

⁶ Из бесед К.С.Станиславского с актерами и режиссерами Художественного театра, записанных автором данной книги. В дальнейшем цитаты из этих бесед в отличие от других высказываний Станиславского даются без ссылки на источник.

В комедии «Не называя фамилий» автор направляет свое оружие против пережитков прошлого, еще встречающихся в нашем быту. Мещанство, эгоизм, невнимание к тому, что происходит в твоей семье, бюрократизм, ротозейство и кое-что другое из «старой мерзости», по выражению Энгельса, нашли известное сатирическое отображение в этой комедии.

У автора было намерение не только осмеять старое, отсталое, но и противопоставить ему положительные стороны нашей действительности. Сатирические эпизоды во втором и третьем актах развертываются в обстановке колхозной жизни. Людей, пороки которых осмеиваются, автор решил показать в той здоровой среде, которая неизбежно должна или подвести человека к осознанию своих ошибок, или выбросить его из своих рядов.

Действие развивается в борьбе характеров, в острых, подчас комедийных столкновениях.

Таким образом, требования Станиславского к драматическому произведению, казалось, были в известной мере соблюдены.

Ясно, о чем пьеса говорит сегодня, и от каких явлений хочет оградить автор наш завтрашний день. Характеры героев не статичны. Жаль только, что динамикой развития обладают преимущественно отрицательные персонажи. Меняется характер у Жанека. К этому даны предпосылки в первом акте: Жанек убегает на пионерский костер, любознателен, верно оценивает Галю, как живого, интересного человека, над многим задумывается. Закономерно развивается внутренний переход его от «Тарзана»-оболтуса к нормальному советскому юноше. Перерождение Жанека логически завершается «бунтом» против всех нелепостей домашней обстановки.

Через ряд событий проведен в пьесе характер героини пьесы — Поэмы. Верно сделал автор, что усадил в финале пьесы Поэму, которая так настойчиво стремилась заключить «счастливый», по ее мнению, брак, регистрировать действительно счастливые браки советских людей, любящих, помогающих друг другу во всех обстоятельствах жизни.

Словом, у персонажей, попавших под сатирический обстрел автора, характеры видоизменяются. А вот те, которые им противостоят, увы, движения вперед не имеют, их характеры почти не меняются, хотя формально автор наделяет их довольно решительными поступками. Сцена разрыва Поэмы и Василя Нетудыхаты написана на хорошем действенном материале. Но что за *характер* у Василя, характер, как совокупность *многих* черт человеческой личности? Конечно, Василь — человек решительный. Пришел, убедился, что Поэма не та девушка, которая могла бы быть его подругой жизни, да и к тому же еще и не любит его, — «пришел, увидел и ушел», как говорится в шутку про такие случаи молниеносных решений.

Еще раз мы видим Василя, когда он приходит в финале пьесы в загс зарегистрировать рождение сына. Он весел и жизнерадостен, как полагается в его положении счастливому отцу, совершенно безразлично относится к когда-то любимой им девушке Поэме. (А может быть, и с его стороны любви не было?) Мы узнаем, что он лауреат, работает снова в Киеве, занимается выращиванием новых сортов овощей. Но что он за человек и даже на ком он женился, в ком нашел близкого ему человека — этого мы не знаем. Разумеется, он, как принято у нас называть, «положительный герой» — все говорит за это: и высокое звание, и выращенный им колоссальный помидор, который он великодушно дарит предполагавшейся теще, и его подчеркнуто внимательное отношение к людям (например, к регистраторше Вале). Все «официальные» стороны положительного персонажа в нем налицо, а обыкновенных, человеческих, простых — драматург ему не дал.

Да, он нужен автору только для того, чтобы раскрыть полное характер Поэмы — ее непостоянство в первом акте, ее жадность к «званиям» в последней картине.

И выходит, что звание лауреата нужно не самому Нетудыхате, а Поэме. Мы это чувствуем и потому не верим ни в его помидор, ни в его непоколебимую жизнерадостность. Характер этот не раскрыт с той логикой последовательностью, которая сообщает жизненную достоверность сценическому герою, делает его участие в сюжете пьесы необходимостью.

Станиславский в таких случаях говорил драматургу: «Все у вас заготовлено в пьесе для вашего героя. Как у хорошей хозяйки, у вас все приготовлено, чтобы получилось чудесное блюдо. Но что-то вдруг произошло. Не во время кто-то позвонил по телефону, вы отвлеклись от работы. А тут и гости пришли! Подавай блюдо на стол! Батюшки, а соус-то к нему не готов! Что делать?! Полью бульончиком!

Гости, конечно, народ вежливый, едят и похваливают блюдо, а хозяйка за выражением их лица смотрит: не тот восторг на них написан, какой бы ей хотелось видеть!

Так и с этим характером в пьесе — он у вас готов, но вы не успели к нему приготовить соус, вы не окунули его в соус жизни, — простите за столь «кулинарное» сравнение, — вы недостаточно посолили его, упустили из виду поперчить. Блюдо на столе, характер в пьесе есть, а вкус не тот!...»

Вот такого «жизненного соуса» не хватает образу-характеру Нетудыхаты.

Не «посолил», не «поперчил» В.Минко и старого Карпо Сидоровича. До чего «правильный» старик! Сколько же их переходит из пьесы в пьесу и веселит зрителей. И все они кипятятся, волнуются «по-хорошему» за работу, за своих детей! Как бы научиться драматургам их хоть чуть-чуть «поперчить», чтобы из театральных персонажей сделать живыми людьми.

Значительно лучше разработаны у В.Минко образы Максима Кочубея и Гали. Хороша их первая встреча. Ей предшествует лирическая ремарка автора: «Пауза. Поет соловей. Из сада появляется Галя, мечтательно слушает пение соловья. Входит Максим Кочубей». Идет короткий, но содержательный диалог. В нем большой подтекст, и это уже хорошо для характеристики героев.

Вероятно, автор вполне сознательно предварил эпизод встречи Гали и Максима пением соловья, а в эпизоде Максима и Поэмы заставил дважды на протяжении их разговора куковать кукушку, которая, как известно, «своего гнезда не вьет». Это в своем роде скромный «символ» — мы любим слушать «кукованье».

У Поэмы, судя по всему, приличный певческий голос. Может быть, не такой уже сильный, но «теплый» по тембру, непременно мелодичный. А мы знаем, какую силу над нами имеет музыкально одаренный человек, обладающий средним, но, как говорится, «проникающим в душу» голосом. К сожалению, такая природная одаренность человека далеко не всегда находится в гармонии с его взглядами на жизнь, с его поведением, с его характером. Наглядное тому доказательство образ Поэмы. Этот штрих взят из жизни, и зритель, и актеры в него верят сразу.

Несколько слов о Гале. В списке действующих лиц автор не дает ей определенной характеристики. Это правильно. Но из всех ее поступков актеры и режиссеры должны сделать верный вывод. А ошибиться здесь легко. Она отлично играет в шахматы, осуждает кинокартину «Тарзан», дает разумные советы Жанеку. Ничего не стоит сделать из нее городскую девушку. Ложное стремление во что бы то ни стало «подтянуть» деревню к городу приводит к тому, что в некоторых театрах девушек-колхозниц одевают по последней моде, боясь назначать на эти роли молодых актрис крепкого сложения. Помню фотографию актрисы О.Кусенко, играющей роль Гали в Киевском академическом драматическом театре имени Ив.Франко. Вот это настоящая Галя! Верить в ее внутреннюю цельность, в ее душевную красоту, а физическая сила, ловкость только дополняют ее внутренний мир. Такая не изменит себе ни в городе, ни в деревне.

Жаль, что, не доверяя себе, автор иногда наделяет Галю «деревенскими» оборотами речи, жаль, что не дает в полной мере развернуться ее темпераменту, в чем бы он ни выразился — в ревности, в любви. Вернувшись в деревню, Галя становится более робкой, чем была в городе. Хорошо задуманный характер автор ведет «на вожжах». Как бы не заскакала эта лошадка, а то, чего доброго, еще потеряет приз. Скажут еще: так «положительные» себя не ведут! От этого скуп автор к Гале в третьем действии, когда приводит ее к дяде с хорошим намерением выразить сочувствие попавшему в беду человеку; зря заставляет ее «случайно спотыкаться о ковер» при виде Поэмы в загсе. Мы бываем в таких случаях признательны актерам, которые идут от своего проникновения в характер образа, в его жизнь, а не от слепого следования ремаркам автора.

Максим Кочубей разработан автором более подробнее, чем другие положительные герои. У него ряд активных действий: откровенный разговор с Карпо Карповичем, прямое объяснение с Поэмой и конкретные дела — работа по строительству. Но от налета «святости» и он не избавлен. Даже не угадаешь, из какого сплава человеческих добродетелей нимб его достоинств, а сияет!

И невольно просишь его в душе: ну, не будь ты так сдержанно вежлив с Карпо Карповичем! Чертыхнись, что ли, голубчик! Ведь ты же мужчина, а не «облако в штанах».

— А ремарки! — воскликнет автор, — я же написал даже в ремарках, что «ему тяжело и больно это говорить, но он решился сказать все»!

— А, может быть, это не в ремарке, а в тексте надо было дать, в *действии*?

— И в тексте все есть, — возразит автор. — «Как было бы хорошо, Эмма, если бы ты меня поняла... Полнобил я тебя с первого взгляда, интересная, веселая девушка! Певунья... Я так был увлечен тобой, что даже не замечал твоих недостатков...» — ну, и так далее. А вот главное: «Потерял я веру в тебя...» И вообще их сцена занимает несколько страниц пьесы. Когда я писал эту сцену, то старался ничего не упустить, чтобы всем было ясно, что Максим — это по-настоящему хороший человек.

Разговор этот сочинен. Автор пьесы В.Минко такого монолога не произносил. Это фантазия режиссера.

Хороших людей в пьесе В.Минко достаточно. Хотелось бы видеть этих людей не только хорошими *по замыслу* автора, но и в действиях — больших и малых. Тем более что во многих случаях В.Минко эту «действенную» основу отдельных эпизодов отлично разрабатывает.

... Вот вся кампания героев пьесы усаживается за стол в конце первого акта. Как будто бы и вовсе «проходной» эпизод. Однако автор очень четко по логике развития характеров наделяет своих персонажей определенными действиями.

Максим *уступает* почетное место, на которое его хочет усадить Диана Михайловна, отцу Карпо Карповича — Карпо Сидоровичу.

Карпо Карпович *произносит* тост за своего отца, за тех, кто нам «счастье завоевывал».

Карпо Карпович *предлагает* посадить и домработницу Полю за праздничный стол.

«Немая сцена», завершающая акт, четко рисует отношение каждого присутствующего к тому, что Максим будет работать на периферии.

Вот пример, когда автор строит эпизод на реальных, конкретных действиях, основанных на понимании законов жизни, отлично совпадающих с законами сценической выразительности.

Жизненный момент «разведан» и воплощен в точные действия, заключающие в себе психологические и бытовые особенности определенного явления.

Во втором акте, как мы уже говорили, автор задумал показать жизнь своих героев в органической связи с окружающими их людьми, с конкретными делами колхозной стройки.

Для этого В.Минко выводит на сцену ряд новых персонажей: бригадира Ивана Колосова, девушек-строителей во главе с Фросей, девушку-санитарку. Автор создает важные для их жизни эпизоды, наделяет их активными действиями. Так, Фрося и Колосов любят друг друга; девушки спорят с Колосовым о рисунке-трафарете, которым собираются расписывать стены нового дома; санитарка срочно ищет врача — упал в котлован рабочий и сломал ногу.

Да и события совершаются немалые. К третьему акту дом, строившийся во втором действии, освобожден от лесов, почти построен. Открыт медпункт на строительстве. Совершаются серьезные события и в личной жизни героев: происходит помолвка Фроси с Колосовым (это сопровождается танцами, пением, подношением подарков нареченным). Но до чего же мелко, поверхностно даны в пьесе события и люди, призванные, по замыслу автора, отобразить жизнь колхозной деревни в наши дни.

Пожалуй, на этом примере легче всего проследить метод, которым Станиславский убеждал работать и театр, и драматурга — строить действие, всецело подчиненное выявлению идеи произведения. Идея пьесы Минко «Не называя фамилий» ясна: только постоянная, органическая связь с народом сообщает верную направленность деятельности каждого из нас — на любом поприще, в любой профессии. Отрыв от народа, общества грозит катастрофой, которая нередко сказывается и на личной жизни.

К сожалению, эта идея не воплощена автором в конкретное сценическое действие. Время, место, события — все в пьесе подчинено главным образом группе отрицательных персонажей. Этим сместились идейные акценты пьесы, и снова мы видим жизнь в ином зеркале.

Разве Диана Михайловна «злой гений» Карпо Карповича? (А именно так упрощенно, к сожалению, многие театры толкуют сюжет пьесы.) Ведь сняли его с поста заместителя министра не из-за Дианы Михайловны, а за то, что он возомнил себя «тузом» на работе, за то, что обюрократился, оторвался от народа, оказался «шляпой и ротозем».

Казалось бы, чего лучше, как показать этот разрыв с народом через прямое столкновение Карпо Карповича с односельчанами. Но этого столкновения в пьесе нет. Приехал Карпо Карпович в родное село и не проявляет почти никакого интереса к тому, что делается там, чем живет оно. А село в свою очередь «не тревожит» заместителя министра. Может ли так быть?

На новостройку приехал заместитель министра (пусть даже к сестре, на отдых) и это событие никого не заинтересовало, не вызвало даже ни одной реплики у тех персонажей, которые строят на месте старой Захлкшанки большой колхозный город — Ясные Зори.

Даже главный инженер строительства Максим Кочубей легко мирится с тем, что его будущий тесть, приехав к родным, находясь здесь, в непосредственной близости, не склонен хоть как-нибудь поинтересоваться стройкой своего министерства.

Авторский замысел показать, в чем кроются причины отрыва Карпо Карповича от народа, какова мера его ответственности перед партией, — все повисает в воздухе, так как не находит в пьесе своего конкретного выражения в действии.

А между тем случай важный. Мы все знаем, с какой решительностью партия призывает советских людей критиковать тех руководителей, которые забывают, что своим высоким положением они обязаны в первую очередь партии и народу, доверившим им работу государственного значения, что за все свои поступки они несут ответственность перед советским обществом.

Если говорить о пьесе В.Минко с точки зрения жизни, мы, естественно, должны признать, что не семейные же обстоятельства — влияние жены и капризы дочери или такая ничтожная личность, как уполномоченный министерства по снабжению материалами новостроек Поцелуйко, — воздвигли преграду между Карпо Карповичем и народом и что не они же сделали его равнодушным зрителем строительства Ясных Зорь. Что же другое тогда? Вялый характер? Потребительские, шкурнические интересы? Стремление любыми средствами удержаться в кресле министерского кабинета и сохранить персональную машину? Что повлияло, что привело Карпо Карповича к забвению своего гражданского и партийного долга? Не родился же он на свет «ротозем» и «бюрократом», как величает себя сам Карпо Карпович в третьем действии.

На все это автор ответа не дает.

После тщательного разбора комедии, ее недостатков, законно встает вопрос, учит ли пьеса, в ее сегодняшнем виде, чему-то зрителя. Да, учит. Она обращает наше внимание на то, что нужно больше заниматься семьей, не относиться формально, безразлично к интересам близких тебе людей. Тогда из хорошей женщины, какой была в прошлом Дарья Михайловна, не получилось бы той «Дианы» Михайловны, которую мы видим в пьесе. Надо следить за тем, как растет и воспитывается твоя дочь и каковы ее жизненные интересы, надо уметь, наконец, во-время разглядеть людей, наносящих вред нашему строительству, разглядеть подхалимов и расхитителей типа Поцелуйко, под какой бы личиной они ни прятались.

При большой творческой работе коллектив театра может добиться того, чтобы эти мысли жили в спектакле и убеждали. Но пьеса все же не дает ответа на самый главный вопрос, который, естественно, вытекает общей идеи комедии.

Наше советское общество не терпит таких людей, как Карпо Карпович. Как же бороться за то, чтобы Карпо Карповичи, начинавшие, как будто, честно свою трудовую жизнь, не приобретали бы позорных для работника советского учреждения черт характера, не отрывались бы от народа, не перерождались бы морально.

Вот этой стороны важной темы автор не «разведал», не показал нам в своей комедии.

Если бы Станиславский предложил режиссеру, который собирается ставить комедию «Не называя фамилий», назвать *главное* событие в пьесе, он поставил бы его в затруднительное положение. Событий как будто бы в пьесе много:

Поэма отказала Нетудыхате.

Поэма решила выйти замуж за Максима Кочубея.

Поэма решила выйти замуж за Поцелуйко.

Максим и Галя полюбили друг друга.

Карпо Карповича сняли с поста заместителя министра.

Даже только перечень всех этих событий показывает, что они не выходят за пределы личных, «семейных» происшествий. Поэма, в конце концов, может выходить или не выходить замуж за кого ей хочется, как говорилось в одной из комедий, «революция от этого не пострадает»; очень хорошо, что Максим Кочубей нашел себе в Гале настоящую «подругу жизни»; неплохо и то, что Поцелуйко сел в тюрьму за свои махинации! Так ему и надо!

Единственное событие, выходящее за рамки личных отношений, ставшее явлением общественным, это грубое нарушение Карпо Карповичем советских законов. Но как воплотить это событие на сцене, как построить линию борьбы за Карпо Карповича, если это «сквозное действие» пьесы прочерчено автором только в одном эпизоде спора Максима с Карпо Карповичем о работе Поцелуйко. Это единственный момент в пьесе, где Карпо Карпович дан, как говорится, «на работе». Задача непосильная для режиссера, так как драматургический материал не дает для этого никакой «пищи», и потому зритель в лучшем случае решит, что заместителей министров снимают за плохих жен и дочерей, к которым примазываются Поцелуйки.

На самом деле таких, как Карпо Карпович, снимают с поста за перерождение. А ведь перерождение — процесс, который происходит в человеке длительно и не просто. Характер меняется, а человек этого не замечает. Он видит себя не тем, кем он стал на самом деле; свои личные интересы он ставит выше общественных. Перестает воспринимать критику, забывает, кому он обязан своим высоким положением, перед кем он отвечает за свои поступки, не работает над собой, не учится у жизни, не расширяет свой идейный кругозор, и многое еще другое происходит с таким человеком.

Может ли процесс перерождения человека, главного действующего лица, стать основным событием в пьесе?

Безусловно. Наше внимание всегда приковано к *человеку*. Советскому обществу нужны люди, которые понимают свои задачи, свою ответственность перед народом.

И потому вопрос о перерождении Карпо Карповича — вопрос не «семейный», а общественный. Он мог бы стать главным событием в пьесе «Не называя фамилий». Ведь это его фамилию не хочет помещать в заголовке своей пьесы В.Минко. И верно делает, так как дело не в фамилии, а в том, почему данный персонаж стал объектом сатиры, стал «портретом» в комедии. Ведь такое поведение работника государственного аппарата противоречит всем законам советской жизни.

К сожалению, автор не разработал достаточно четко образ Карпо Карповича, и, вероятно, поэтому пьеса «Не называя фамилий» вызывает такое двойственное к себе отношение.

Мало автору хорошо задумать пьесу, а режиссеру — постановку спектакля, — говорил К.С.Станиславский, — необходимо свою идею, свой режиссерский замысел *организовать* во времени, в пространстве, в логике и последовательности главных и второстепенных событий, в их действенном выражении, в развитии характеров людей. Этому учит нас жизнь. В ней идет беспрестанная борьба за то, чтобы все было организовано целесообразно, целеустремленно, на благо человечеству. Я счастлив, что живу в эпоху, когда это стремление к гармонии осуществляется государством, членом которого я являюсь. Моя «сверхзадача» полностью совпадает со «сверхзадачей» моей социалистической Родины.

Несомненно, что под этими словами Станиславского подпишет каждый из советских людей, независимо от своей профессии. Но решить эту задачу в драматическом произведении, как видно из слов Станиславского, не просто. Такая задача требует от драматурга большого труда, мастерства и, прежде всего, знания жизни, глубокого понимания законов ее развития.

Если бы В.Минко попытался серьезно разрешить в своей пьесе вопрос о воспитании нашей молодежи, на нем сосредоточил бы свое главное внимание, то было бы ясно, от каких явлений хочет оградить он наш завтрашний день. Но он решил «попутно» затронуть и другой очень важный вопрос: как губителен для руководящих работников отрыв от народа, как отрыв этот неизбежно приводит их к перерождению и бюрократизму. Для этого он сюжет своей первой темы развертывает в семье заместителя министра.

Нужно ли было теме воспитания детей раскрывать параллельно с темой бюрократизма, ротозейства, отрыва главного персонажа пьесы Карпо Карповича от народа? На этот вопрос ответит только сам драматург. Но в данном случае это ему не удалось, так как в целом ряде эпизодов пьесы была нарушена логика событий, логика развития характеров, а, следовательно, и та правда жизни, которую мы выше всего ценим в драматическом произведении. В отрыве от действительности, в идейной и художественной незавершенности заключается причина неполноценности пьесы.

И вот когда я подвел итог своему режиссерскому разбору комедии «Не называя фамилий» В.Минко, то пришел к выводу, что в том виде, в каком мы знаем сегодня эту пьесу, я не стал бы ее ставить. Не стал бы потому, что трудно, да и невозможно на такой драматургической основе создать цельный, идейно ясный режиссерский замысел и убедительно воплотить его в спектакле.

В связи с размышлениями над этой пьесой приходит на память другая комедия, над которой работало много театров и режиссеров, — это «Калиновая Роща» А.Корнейчука.

Нельзя сказать, чтобы это было безупречное драматическое произведение. Однако при всех трудностях, которые встретились при оправдании ее сюжетной линии, особенно взаимоотношений Надежды, Батуры и Ветрового, в комедии А.Корнейчука были крепко увязаны общественные и личные интересы советских людей. Мы наглядно видели, за что и почему сняли председателя колхоза Романюка. Мы искренне восхищались характерам Наталии Ковшик, которую автор противопоставил Романюку, мы ощущали в пьесе живое дыхание современности, стремление А.Корнейчука показать то *новое*, что отличает взаимоотношения таких людей, как Батура и Ветровой.

Можно было бы поспорить с автором о том, кому из таких героев следовало пожертвовать во имя дружбы своим чувством к Надежде, но отрицать возможность такого случая не приходило в голову.

Когда режиссеры и актеры глубоко, серьезно подходили к решению своих задач в этой комедии, они ощущали главное — высокую моральную чистоту наших людей.

Юмор, комедийные положения, сатирическая заостренность отдельных образов (Кандыба, Щука) и событий — этого всего в пьесе было не меньше, чем в комедии В.Минко «Не называя фамилий».

Соединение сатиры и комедии в единое целое — нелегкое дело для драматурга и театра.

«Комедия отражает жизнь народа не меньше, чем драма, — говорил К.С.Станиславский. — Особенно комедия в соединении с сатирой, так как в каждой большой комедии присутствует сатира и каждое сатирическое произведение опирается на комедийные, жизненно-правдивые положения. У нас же почему-то драму воспроизводят на сцене всегда реалистично (это очень хорошо!), а в комедийном спектакле ищут «условность», какую-то особую «театральность» и, как выражаются критики, «специфическую для комедии легкость». Верно найденная условность может быть и в драме; все, что на сцене в любом жанре выразительно, — всегда натурально; каждый спектакль имеет право на «легкость», но не за счет его «облегчения» во имя ложно понятого жанра, во имя «пустоты» содержания и характеров. Комедия — это жанр огромной важности в деле воспитания общества. Смех воспитывает так же, как слезы. Но умный смех, по умному поводу. Довольно развлекать народ «похождениями Глупышкина», переодетого в современный наряд. Народ-зритель хочет видеть себя и в правдивой, высокой, острой и обязательно веселой комедии. А кое-кто думает, что существуют грустные (!) и скучные (!) комедии и требует от современных авторов, чтобы они писали именно такие! Это худший враг нашего искусства! Он ничего в нем не понимает. И ужасно, когда он может диктовать художникам свою нудную, ложную, скучную мораль, занимая соответствующий пост. Народ не примет его «комедий», потому что эти чинуши с народом давно порвали связь. Я за комедию и за народ в комедии...»

Это определение Станиславским особенностей комедийного жанра служит прекрасным практическим пособием для режиссеров в их работе над комедией, и особенно сатирической.

Комедия, как никакой другой жанр, требует от всех, кто ее создает, правдивого восприятия и воспроизведения жизни.

...Итак, не отступая от своей «сверхзадачи» поставить спектакль на тему воспитания нашей молодежи, с огорчением отказываюсь от мысли поставить пьесу В.Минко (комедия ведь!) и начинаю заниматься пьесой В.Гусева «Иван Рыбаков». Автор читал мне свой первоначальный черновой вариант еще в 1943 году. Сейчас передо мной была законченная пьеса, ясная и чистая по замыслу, с хорошо разработанными психологическими ситуациями, с романтическим прологом и яркими сюжетными столкновениями. И опять-таки, не желая доверять только своему первому и хорошему впечатлению, оставшись наедине, «глаз на глаз» с пьесой, я решил произвести полный разбор ее, чтобы не ошибиться в выборе.

О чем же пьеса?

Первоначально мне представлялось, что это пьеса и «хорошем отце» и «плохом сыне». Тем более, что за последнее время появилось несколько пьес, в которых выведены, с одной стороны, озабоченные, занятые служебными делами отцы, с другой — избалованные, подчас распущенные юноши и девушки. Название одного из газетных фельетонов — «Плесень», — стало нарицательным для характеристики таких оторвавшихся от советского общества, нарушающих нормы поведения молодых людей.

Но, вчитываясь в пьесу В.Гусева, я понял, что было бы неверным рассматривать все поведение Ивана Рыбакова как одну из разновидностей проявления «плесени» и весь сложный конфликт между отцом и сыном сводить к этому чуждому для нашего общества и безусловно временному явлению. Это было бы неверно делать прежде всего потому, что действие пьесы Гусева относится совсем к другому периоду времени.

Сущность конфликта пьесы «Иван Рыбаков» не сводится к тому скандалу, который учинил Иван в ресторане, ее следует искать в более сложных жизненных явлениях. По своему легкомыслию Иван считал возможным перенести на себя славу военных подвигов отца в гражданскую войну, перенести на себя и популярность его имени в народе. Он считал возможным освободить себя на этом основании от поисков собственного пути в жизни. Путь же советского человека — это труд. Увлекательный, творческий, самостоятельный даже на первых этапах жизни нашего юношества — в школах, техникумах, институтах.

В Советской стране немало в различных областях науки, техники, искусства и производства знатных людей, имена которых овеяны трудовой или военной славой. Известны тысячи случаев, когда, вдохновленные примером жизни и деятельности своих близких, сыновья и дочери с честью несут славное имя своей семьи и продолжают своим трудом начатое их отцами дело.

Но могут быть отдельные столкновения с жизнью у молодых, еще не сформировавшихся людей, столкновения, напоминающие судьбу Вани Рыбакова. Их никак не следует смешивать с той «угловщиной», которая явилась содержанием пьесы «Дочь прокурора», произведения надуманного, нехудожественного, неверно рисующего советскую действительность; нельзя также эти столкновения путать и с теми явлениями, которые были осуждены в фельетоне «Плесень».

В.Гусев очень часто в своем творчестве обращался к теме *славы*, разрабатывая эту тему в принципах советской, коммунистической морали. Он хорошо знал положительные и отрицательные, в своем диалектическом развитии, качества такого понятия, как *слава*.

«Легче добыть свою славу — чем пронести через жизнь славу отца», — сказал в далекие времена один восточный мудрец.

Слава отца для Вани дорога не только там, что отблеск ее падает на него, но и потому еще, что он любит отца, любит его искренне и глубоко. Мы это видим не только из многих реплик, которыми наделил его В.Гусев даже в сцене «скандала», но и из всей пьесы. Поэтому было бы большой ошибкой считать причиной конфликта отца и сына случай, происшедший в ресторане; это был лишь последний толчок к решительному объяснению.

Причины конфликта между отцом и сыном здесь глубже и серьезней. Основная из них состоит в том, что Рыбаков не придавал значения неверному восприятию Ваней отцовской славы, не видел он и ошибочности воспитания сына, которое не способствовало развитию у него трудовых навыков, а, на оборот, учило беспечности и безделью. Любовь Рыбакова к сыну была эгоистичной, нетребовательной порой и сентиментальной. И это в какой-то мере объяснимо. У Рыбакова рано умерла жена, отец и сын, оставшись одни, были очень привязаны друг к другу, но, по существу, как это часто бывает, плохо знали один другого.

Как ни удивительно, но так бывает в жизни. Люди живут рядом, уверены, что любят, уважают друг друга, и в то же время многого не договаривают, много, слишком много, втайне прощают друг Другу.

Год от года накапливаются недомолвки, намеки, скрытые упреки, пока «последняя капля», как говорится, не падает в наполненную сомнениями чашу, и все, что скрывалось, «терпелось» во имя ложно понятой любви, выливается наружу, и драматический конфликт между двумя действительно близкими по духу людьми вспыхивает с большой силой.

Пьеса В.Гусева может принести серьезную пользу нашему зрителю, если в ее основу ляжет вся сложность взаимоотношений старшего и младшего поколений, а не частный случай с подвыпившим юношей, попавшим в далеко не желательную для него компанию Лизы и ее приятелей.

Таков был первый этап моих режиссерских размышлений над пьесой «Иван Рыбаков».

Для себя этот этап я называю — *вскрытие сюжета* драматического произведения (возможно, более полное и глубокое).

В процессе вскрытия сюжета пьесы начинают выясняться и характеры действующих лиц. Я не ищусразу точных характеристик всем героям драмы. Но с главными персонажами необходимо мысленно пройти весь их путь по пьесе.

О характере героя произведения мы судим по поступкам, какие он совершает, по тому, как проявляет он свои чувства, к чему стремится, как относится к окружающей жизни. В своей совокупности все это создает нам представление и о мировоззрении персонажа пьесы.

Вот Рыбаков — храбрый воин, полководец, деятельный строитель социализма в мирные дни («чтоб не отстать на секунду от строя»), человек с горячим сердцем, умеющий подчинить свои чувства и поступки интересам общества. Это с особенной силой выражено в его конфликте с сыном.

Текст пьесы дает исчерпывающее представление о действиях, поступках и определенных чертах характера Рыбакова.

Для того чтобы представление о характере действующего лица не опиралось у режиссера (или актера в работе над ролью) на *общее* впечатление от образа, К.С.Станиславский рекомендовал в процессе работы над текстом пьесы выписать на отдельный лист все, что исполнитель сам говорит о себе, все, что о нем говорят

другие, все его дела и поступки, события, в которых он участвует. По мнению Станиславского, это помогает также определить конкретную задачу роли, способствует выявлению ведущих черт характера каждого действующего лица.

Следуя этому совету, выписываю себе из текста пьесы следующие действия Рыбакова-отца и относящиеся к нему факты:

«Проводит военную операцию по разгрому белогвардейцев на южном фронте в 1920 году.

Упрекает себя за то, что за внешним «сверхбоевым» видом командира роты Титова не увидел его подлинной сущности, доверился этому человеку.

Отдает Титова под суд за трусость.

Фомин говорит о Рыбакове: лихой командир Иван Рыбаков — и далее все, что рассказывается о том, как ведет бой Рыбаков.

Очень обрадован тем, что у него родился сын. Советуется с товарищами, как назвать его. Выбирает простое русское имя: Иван! Дает первый завет сыну:

Кровь солдата в твоей крови.

Не пугайся далеких дорог...

В бою суровом имей терпенье...

В момент своей огромной радости, в момент рождения сына, Рыбаков не предается благодушному настроению. Он не прощает Титову его плохого поступка, не прощает ради будущего,

...ради наших сынов,

Прощать тебя не дано мне права.

Не испугался Рыбаков угрозы Титова отомстить ему.

Он не женился вторично из-за сына: очень его любит. Много работает. Встает каждый день в шесть часов утра... Грустит о том, что сын плохо учится. Думал, что Ваня будет «звездой», что растет

У меня сынище, товарищ, друг,

А вышло удешевленное издание

Довольно старых отцовских заслуг.

Принимает решение, что не будет больше снисходительно относиться к поступкам сына. Признает свою большую вину в том, что произошло с Ваней. Считает, что сыну пришла пора самому отвечать за себя, за свои поступки. Предлагает Чудрину отвести Ваню в милицию.

На какие-то несколько секунд заколебался... Хочет уплатить штраф за сына. Решения Вани идти в милицию не понял.

Вспоминает, пытается разобраться, понять, что же он просмотрел в воспитании сына:

Старик, ты сына растил для счастья,

Но позабыл, что счастье в борьбе...

Очень хочет увидеть сына, встретить на улице, на бульваре, где они когда-то гуляли. Вероятно, поэтому намеренно долго остается на улице.

Уезжает на фронт. Ждет, что сын сам придет проститься, даст знать о себе.

Скрывает от Титова свой разрыв с сыном, его поведение.

Говорит даже неправду Титову, что сын якобы в Свердловске на спортивных соревнованиях.

Поверил тому, что Титов искренне хвалил его сына, поверил, что Титов исправился, осознал свой проступок; готов помочь Титову.

Тетя Катя говорит о Рыбакове:

Дожил ты, комбриг, до седин...

А в сердце — в сердце дитем остался.

И каждого, каждого рад и готов

И счастлив увидеть честным, хорошим.

Искренне верит, что дочь у Титова хорошая — не в отца, — и готов всем ей помочь в жизни. Таков его ответ на месть Титова.

По количеству писем, которые приносит почтальон для Рыбакова, видно, что последний ведет большую переписку с разными людьми, что он охотно делится своим опытом и знаниями с теми, кто в них нуждается.

Признается сыну в своей вине перед ним, в том, что мало уделял ему внимания, не понимал, что значит, когда сыну хочется быть с отцом.

Мужественно встречает смерть...»

Перечитываю свою запись. Конечно, ее можно было бы сделать полнее, но и те действия, которые здесь перечислены, те мысли, которыми живет Рыбаков, его отношение к окружающим людям — все это и создает облик человека с большим сердцем, человека требовательного, справедливого, коммуниста-патриота, отдавшего всю свою жизнь служению Родине.

Когда пытаешься для себя глубже обосновать логическую линию пьесы, тогда невольно возникает вопрос, — как же мог рядом с таким целеустремленным человеком, как Рыбаков, расти такой сын? Как мог Ваня не воспринять положительные черты своего отца, не воспринять еще с детства?

Обратимся за ответом к жизни. Мы нередко можем встретить родителей, которые, искренне любя своих детей, не пытаются глубоко вникнуть в их внутренний мир, не проявляют достаточного интереса к тому, как формируется характер у ребенка. Они полагают, что дети сами по себе унаследуют все хорошее, что есть у их родителей, и не учитывают при этом того, что воспитание требует и наглядного, личного примера, и многообразных педагогических приемов. Создать своему ребенку хорошие материальные условия — еще не значит, что ты вырастил из него сознательного члена социалистического общества.

Как мы видим по пьесе, комбриг Рыбаков сам работает много. Он преподает в военных академиях, его труд, отнимая у него много времени, протекает в умственной области, но не носит в своем роде «наглядного» характера. Между тем известно, что первые интересы детей носят часто подражательный характер: так, дети инженеров-радиостов, рабочих-фрезеровщиков, конструкторов часто увлекаются тем, что в самом раннем возрасте уже что-то «изобретают», паяют, пытаются «резать» и «закалять» на самодельных «станках». Дети геологов, вооружившись небольшими молотками, доставляют «свои» коллекции камней и минералов, «отбивая породу» в самых неожиданных местах. Труд колхозников всегда на виду у ребенка, и нет в селах детей, которые не следили бы с интересом за работой трактора, не играли бы в «трактористов», «комбайнеров» и другие игры, близкие по своим темам сельскохозяйственному труду.

Умственный труд отца или матери носит более отвлеченный характер для ребенка. Зная это, родители должны особенно пристально следить за возникающими у ребенка импульсами-интересами или сами наталкивать его на таковые. География, история, литература, естествознание, физика, явления природы, животный и растительный мир, самые различные ремесла — громкое количество тем находится в распоряжении родителей, которые хотят направить ум ребенка на определенный круг вопросов.

Спорт, коллективные игры, прикладное искусство, музыка — в советском обществе все доступно ребенку, при условии, что у родителей *найдется время* заниматься детьми, увлечь их определенной областью труда или знания.

У Рыбакова, очевидно (да и сам он об этом говорит) та это времени не хватало. Не хватало времени настоящему занятию воспитанием Вани, подтолкнуть его дремлющее сознание к той или иной теме, вовлечь в круг определенных интересов, найти ему хороших товарищей. Последнее обстоятельство крайне важно. Далеко не все родители озабочены этим. В теории у нас все признают решающее влияние среды на формирование человека (и ребенка, юноши!). Практически же передоверяют это «тетке Кате». Тетя Катя в пьесе В.Гусева прекрасная женщина, мы не имеем в виду, ставя в кавычки эти два слова. Но, как видно из пьесы, тетя Катя — прекрасной души человек — не смогла заменить родителей Ване Рыбакову.

Разбирая пьесу, обдумывая ее основную идею, я почувствовал, как взволновала меня поставленная в ней автором проблема воспитания. Захотелось создать по пьесе В.Гусева горячий современный спектакль, в котором правдиво и волнующе была бы раскрыта судьба юного героя; спектакль, где со всей силой был бы поставлен вопрос об ответственности в нашем обществе родителей за воспитание детей. Захотелось, чтобы спектакль заставил многих отцов и матерей, при всей их занятости, пристальнее заниматься формированием характера ребенка, воспитанием у него воли, любви и уважения к труду. Мне казалось очень важным показать в спектакле, какой вред чинят нашему общему делу те люди, которые невнимательно относятся к воспитанию будущего гражданина коммунистического общества.

В пьесе «Иван Рыбаков» проблема воспитания будущего гражданина поставлена достаточно остро, однако она не нашла в ней (в силу художественных особенностей пьесы) того глубокого раскрытия, тех глубоких обобщений, которых бы требовала столь важная для нашей современности тема, как воспитание будущего поколения строителей коммунизма. Тем глубже поэтому, серьезней, на основе собственных наблюдений, обобщения своего жизненного опыта, должны будут решать актеры события и образы пьесы. Иначе спектакль может получиться риторический, декларативный, легкий по внешней форме (стихи ведь!) и лишь поверхностно отображающий одну из важнейших современных проблем.

В связи со своими раздумьями над пьесой вспоминаю письмо читателя «Литературной газеты» к автору романа «Журбины» Кочетову и его ответ о воспитании молодежи. Отмечаю себе в режиссерском экземпляре: необходимо перечитать эту статью.

Подводя итог своим представлениям о характере Рыбакова, прихожу к выводу, что при всех несомненных достоинствах, которыми обладает этот образ, его не следует идеализировать.

Да, Рыбакова (как и многих родителей в жизни) глубоко волнует поведение сына, мучают вопросы, связанные с его воспитанием. Он пытается разобраться о своих ошибках, добраться до «корня» своего конфликта с сыном, но исчерпывающего ответа не находит.

И автор пьесы В.Гусев по-своему прав. Единого совета для разрешения всех конфликтов в воспитании детей дать нельзя. Каждый зритель даст его сам себе, просмотрев спектакль.

...Продолжаю разбор характеров действующих лиц пьесы.

Обвиняя Рыбакова, не собираюсь оправдывать Ваню, его поведение.

Делая из текста пьесы выборку всего, что относится к его характеру, прихожу к выводу, что Ваня Рыбаков несомненно очень любит своего отца, и это, и конечном счете, спасает его от многих бед, которые готовы были обрушиться на его голову. В решительную минуту он услышал голос отца и понял, что ему надо заново

пересмотреть свои привычки, свое отношение к жизни и к людям. По существу он хороший юноша, в известной мере умеющий даже критически оценить свои поступки («...школу я кончил не пышно... Вспомнить стыдно...»). Но воля его еще вялая, он легко поддается плохому влиянию; без злого умысла, но все-таки пользуется «фирмой» отца, верит подхалимам, прославляющим в нем «дух Рыбакова», любит выпить, повеселиться.

Когда буду работать с актером, который получит эту роль, посоветую ему проделать ту работу, которую рекомендовал совершать К.С.Станиславский при определении черт характера, образа мыслей, действий и чувств каждого персонажа пьесы. Мысли Вани еще скованы «затянувшимся» детством в его мироощущении, ему, как он часто говорят, «все ясно!». К названным качествам характера Вани актеру необходимо найти еще ряд важных свойств этой натуры.

Так же поступаю с материалом ролей Титова, Фомина, тети Кати, Лизы, Насти. Тщательно выбираю из текста пьесы все, что относится к этим образам, что объясняет их.

В процессе выборки материала, характеризующего действующих лиц пьесы, приходят, конечно, разные мысли и о том, как придется в будущем, в репетиционный период, работать с актерами над определенными ролями.

Поэтому процесс исследования характеров героев пьесы не следует понимать как составление сухого перечня их действий, мыслей и чувств. И на этом этапе возникает у режиссера свое видение определенных эпизодов, событий пьесы, приходят в голову отдельные детали в общем ходе действия, которые режиссер с полным правом заносит в свой режиссерский экземпляр.

Возникают и «советы» и «предостережения» самому себе, актерам, художнику, которые также не следует отбрасывать в сторону из-за того, что сейчас я занят только «характеристиками» персонажей.

Так, например, можно сказать, что не следует делать снисхождения такому персонажу пьесы В.Гусева, как Титов. Актеру всегда хочется найти что-то положительное в том действующем лице, которое ему предстоит сыграть. В данном случае это было бы неверно и звучало бы ложно. Ведь «сверхзадача» актера — предостеречь общество от мерзавцев, подобных Титову. Если Рыбаков в свое время обманулся боевой внешностью Титова, а через двадцать лет ему так же поверил Ваня, если Рыбаков чуть было снова не взял его с собой на фронт в 1941 году, то как же ловко умеет скрывать свои мысли и намерения этот злобный сплетник, опустошенный, ничтожный человек! Струсить в бою, бросить жену с годовалым ребенком, считать всех вокруг себя подхалимами и подлецами, активно мстить честным советским людям за совершенные им же самим тяжелые поступки — вот круг действий Титова. Очевидно, надо обладать действительно привлекательной и внушающей доверие наружностью, чтобы столько времени вершить свои «грязные дела» и не быть разоблаченным. В жизни так случается. Сценической характеристике образа это очень поможет. Об этом надо подумать еще раз, отмечаю я себе при распределении ролей.

Противоположностью Титова в пьесе является Фомин. Он честен, добр, прям. Его не купишь ни лестью, ни клеветой, ни подхалимством. Биография его не сложна, но заслуживает того, чтобы актер, который будет его играть, тщательно потрудился над составлением ее. Это удивительно скромный, трудолюбивый и, вероятно, одаренный человек. Пройдя трудный путь гражданской войны и разрухи, он после этого, преодолевая многие сложности в своей жизни, стал хорошим и врачом-хирургом.

Фомина должен играть актер с большим человеческим обаянием, простой, убедительный в своих действиях на сцене.

Под стать внутренним качествам Фомина и тетя Катя, простая русская женщина. Она постарше Рыбакова. «Тетя Катя» ее звали еще в годы гражданской войны. Она могла работать сестрой — помощницей у врача, жены Рыбакова. Она выходила Ваню, осталась жить у Рыбакова, ведет его хозяйство. Судя по ее разговору с Титовым в шестой картине, это далеко не робкая женщина, а человек с большим темпераментом, всецело преданный Рыбакову.

Автор создал в пьесе чудесный образ Насти. Веселой жизнерадостностью, вниманием к людям отмечены все ее поступки. Недаром Фомин заметил ее во время чтения лекции в медицинском институте и запомнил эту девушку. С первых дней войны Настя на фронте — помощницей Фомина в «медицинских делах». Очень характерно для нее то, что в часы военного затишья она ведет корреспонденцию раненых. Человек большой душевной чистоты, с болью узнает она о последнем неблагоприятном поступке своего отца. Чудесная роль для молодой актрисы! Автор дал ей в тексте «приказку» — словечко «здрасьте!» На первый взгляд это может показаться несколько примитивным. Но, если Настя сама это знает и выбрала его в шутку, легко, весело, мягко орудуя им, то оно прозвучит в тексте роли у актрисы как ласковое обращение к партнеру.

Трудная роль у Чудрина — товарища Рыбакова (так он сам его называет) по гражданской войне, теперь милиционера. Слова в роли самые необходимые, ответить короче, сказать более лаконично нельзя. Правда, это характерно для нашей милиции: отвечать сжато, точно, просто. По-военному! Но актеру в этой роли надо нафантазировать себе много произнесенных вслух слов, много невысказанных мыслей, чтобы образ этот стал более человеческим, глубоким.

Нужно составить себе, по выражению К.С.Станиславского, «внутренние монологи», чтобы иметь право Чудрина присутствовать во время большой сцены отца с сыном в третьей картине. Ведь Чудрин — единственный свидетель, на глазах которого произошло основное событие пьесы: конфликт Рыбакова с Ваней.

«Слушать на сцене — это огромное искусство, — говорил К.С.Станиславский, — для этого надо жить чувствами и мыслями своего партнера, отвечать на его мысли и чувства своими. И все это надо делать просто, естественно, скромно, чтобы не помешать своему товарищу. Повторяю — это огромное искусство. Но нет большей чести для актера, чем овладеть им».

Слова Станиславского очень точно относятся к задаче актера, исполнителя роли Чудрина. Много реплик обращено в этой сцене к нему, но, естественно, что на большинство их он не может, не должен отвечать, и не отвечает. Однако про себя, в своих мыслях он на них отвечает и ко всему, что происходит на сцене, у него имеется свое отношение. Поэтому роль его в этой картине, по существу, не меньше Рыбакова и Вани, и эту картину следует рассматривать как сцену *трех* действующих лиц, а не двух.

Роль Чудрина надо поручать актеру умному и тактичному, с хорошей, простой внешностью. Чудрин, слушая, вероятно, старается из чувства деликатности как бы «убрать» себя из кабинета Рыбакова, а это очень тонкая сценическая задача. Она по силам лишь хорошему актеру.

Есть еще небольшая роль в пьесе — Лиза. О ней мы знаем, что это очень красивая девушка, с холодным, расчетливым умом. Во второй картине она неплохо «прикидывается» влюбленной в Ваню и не находит капли сердечного тепла для него после конфликта с отцом. Держится она уверенно, не прочь чертыхнуться, назвать Сенечку «хамом», запросто пьет вино.

Судя по сцене с Сеней, юноши — приятели Вани, его однокурсники по вузу; Лиза на два-три курса старше. Все трое — явление совершенно нетипичное для советского студенчества, но единичные случаи — возможны. Не следует только из них делать какую-то особенную группу молодых людей, близких не то к уголовному миру, не то к пресловутой «золотой молодежи», без определенных занятий. Лиза — не «Жозя» и приятели Вани не отпускают себе тонких усиков над верхней губой и сверхмодные бачки, чтобы быть похожими на героев пошлых кинофильмов. Не надо одевать «приятелей» в эксцентрические куртки с «молниями», а Лизу в вызывающее элегантное короткое платье «с разрезом». Во-первых, такое изображение юношей и девушек, на какое-то время сбившихся с пути, стало уже надоевшим театральным штампом, а, во-вторых, таких бы и Ваня разглядел, не стал бы с ними дружить.

Здесь режиссеру придется посоветовать актерам обратиться к личным наблюдениям над жизнью, чтобы сделать убедительными и живыми схематичные фигуры юношей, найти характерные штрихи для образа Лизы.

Сеня призван автором в подлинные друзья Вани. Текст его роли невелик, но действия точны и целеустремленны. Видно, что он очень любит Ваню и даже против своего желания приводит к нему на свидание Лизу. Можно представить его себе в любом внешнем облике, только бы он возбуждал искренние симпатии зрителя.

Почтальон у Гусева молодой двадцатидвухлетний парень. Этот возраст во время войны был призван в армию. Возможно, что физический недостаток, близорукость, принудил его остаться в тылу. Интерес же его к военным событиям очевиден, поэтому надо хотя бы такой характерностью объяснить, почему он не на фронте.

Невольно напрашивается мысль, что можно весь текст роли произнести и от лица девушки. Девушки-почтальоны более характерное явление, особенно в годы войны. Для этого, ничего по существу не меняя в пьесе, можно лишь проставить другое окончание в одном слове из монолога тети Кати, когда, оставшись одна, она говорит: «Прямо засыпал меня словами!» — и передать эту роль актрисе.

Выход почтальона и монолог его должны проходить в быстром темпе. Текст почтальон проговаривает подряд, торопясь дальше. Это и создает впечатление «прыти», о чем и говорит тетя Катя. Лучше поручить эту роль актрисе. Представляю себе краснощекую, точно сейчас влетевшую с мороза девушку.

— Позвольте, — могут мне возразить, — но это уже не «второй шаг» в вашей работе над пьесой, это не только выборка материала, характеризующего тот или иной персонаж пьесы, а это решение эпизодов — событий. Например, сцена с почтальоном.

— А разве в жизни так не бывает, что характер человека решает то или иное событие? Очень часто. Почему же режиссеру запрещать «видеть», решать в своем воображении любой эпизод пьесы в зависимости от характера действующего лица.

— Но вы еще не определили идеи — «сверхзадачи» пьесы, сквозного действия ее.

— Я ни на минуту не забывал, перечитывая пьесу, изучая сюжет ее, характеры действующих лиц, что в результате этой работы у меня должно возникнуть ясное представление об ее идее. Пьеса «Сын Рыбакова» В.Гусева проникнута очень верной и важной для нашей действительности идеей: только труд, только непосредственное личное участие в трудовом подвиге народа способствует формированию человека советского общества, где не может быть тунеядцев.

Тебе самому для себя надо строить

Гигантскую новостройку — жизнь,

говорит сыну Рыбаков.

Другими словами, но ту же мысль говорит Ване старый фронтовой друг его отца Фомин:

Падай. Вставай. Не сдавайся. Дыши.

Бейся, Иван. Добывай свое счастье...

Но не так легко отойти от усвоенных привычек. Жизнь проводит Ваню через ряд испытаний.

У нас еще встречаются типы, подобные Титову, перерожденцы, достаточно ловко скрывающие свое подлинное лицо от общественного суда. Есть еще и девушки, похожие на Лизу и внешне и по своей человеческой сути. Они не прочь сделать «своими» или окончательно сбить с пути такие неуравновешенные натуры, как Ваня.

Помочь Ване найти свое место в советском обществе, стать достойным сыном героя гражданской войны — гражданином своей социалистической родины, преодолеть свои недостатки — *сквозное действие* пьесы и всех персонажей, начиная от самого Рыбакова, Фомина, Сени и кончая такими скромными фигурами, как буфетчик, официантка.

Сквозное действие друзей Рыбакова вызывает *контрдействие* титовых и поэтому почти во всех эпизодах пьесы разворачивается яркая, драматически напряженная борьба двух лагерей.

Эта борьба выливается в логический ряд событий, которые Станиславский рекомендовал точно определять режиссуре в работе над любой пьесой.

В первой картине:

1. Бегство «барона» — белогвардейца из-за трусости Титова.
2. Рождение сына у Рыбакова.
3. Решение Рыбакова отдать под суд Титова.

Во второй картине:

1. Столкновение Сени с Ваней и его «друзьями».
2. «Скандал».

В третьей картине:

1. «Допрос» сына.
2. Решение Рыбакова отправить сына в милицию.
3. Решение Вани уйти из дома.

В четвертой картине:

1. Настя Титова — дочь Титова?!
2. Разрыв Вани с Лизой.
3. Испытание Вани.

В пятой картине:

1. Мечь Титова.
2. Разгром Титова.
3. Письмо Вани опоздало.

В шестой картине:

1. Ваня и Настя любят друг друга.
2. Настя — дочь Титова!
3. Генерал Рыбаков ранен.

В седьмой картине:

1. Отец нашел сына.

Кроме этих главных событий в пьесе существует много эпизодов, непосредственно связанных с сюжетом, помогающих раскрывать внутреннюю сущность главных событий, дополняющих их и помогающих зрителю воспринимать идею пьесы, ее сквозное действие. Эти эпизоды важны и потому, что, расширяя тему пьесы, вовлекая в круг событий новых персонажей, они создают в драматическом произведении жизненную и сценическую атмосферу через ряд типических деталей и дополнительных сюжетных положений.

В пьесе «Иван Рыбаков» — это вся линия отношений буфетчика и официантки; без нее основная интрига пьесы выглядела бы, вероятно, беднее и менее выразительно. Сюда же относится теплая, человеческая сцена тети Кати и почтальона; ряд «промежуточных» сцен-эпизодов у главных персонажей.

Например, в шестой картине сцены между Фоминым и Ваней, Настей и раненым. Это в своем роде «мостики» (по выражению К.С.Станиславского), перекинутые автором от одного главного события к другому. Они несут часто большую смысловую нагрузку, повышают художественную ценность драматического произведения в целом.

Представляю себе, что в этом месте моего повествования читатели имеют полное право задать мне следующий вопрос:

— Выясняя свое отношение к пьесе, разбираясь в ней, вы ни разу не употребили такой широко известный в «системе» Станиславского и не раз упоминаемый в его книгах и режиссерских экземплярах термин, как «кусок». Вы говорили о «событиях», «эпизодах», «сценах», в то время как в ваших же собственных комментариях вы, прежде всего, рекомендуете делить пьесу на «куски». Что случилось с бедными «кусками»? Куда они исчезли?

Конечно, на этот вопрос необходимо дать ответ. Действительно, в свое время (и не так давно сравнительно!) режиссеры-комментаторы (и я в том числе), чтобы лучше разобраться в содержании пьесы, рекомендовали делить ее на «куски».

Однако в последние годы своей жизни К.С.Станиславский решительно восстал против деления пьесы на «куски».

— Зачем делить пьесу на «куски», — говорил К.С. — и давать им какие-то названия (а режиссеры всегда стремятся дать название в своем роде «эффектное», символическое, вроде «Буря в стакане воды!» и пр.), когда в памяти актера, в его творческом воображении должны, как можно ярче запечатлеться не «куски», а *события* пьесы, события, из которых состоит каркас сюжета пьесы.

Зачем разбивать первый акт «Бесприданницы» на «куски», когда надо не «разбивать», а *собирать* внимание актеров и режиссеров вокруг двух событий. Первое — Лариса выходит замуж за Карандышева, второе — приехал Паратов. Надо ли эти события называть как-либо иначе, чем их определяет сюжет пьесы? Не надо. Все отдельные эпизоды акта необходимо уметь объединить, найти их взаимосвязь с этими событиями: и встречу Кнурова с Вожеватовым, и приглашение Карандышевым всех на обед, и его объяснение с Ларисой. Все эти эпизоды *вытекают* из первого события и в то же время *создают его в действии*.

— Пьеса это последовательная, логическая цепь событий и эпизодов, — учил нас К.С.Станиславский, — а не «набор» эффектно названных «кусков».

Мы напоминали К.С.Станиславскому о том, что он сам предложил в свое время делить пьесу на «куски». К.С. подтвердил, что когда-то он это делал, но в настоящее время считает это вредным, так как это дробит пьесу на отдельные части, приобретающие иногда самостоятельное, не относящееся к сюжету пьесы содержание.

— Кроме того, — утверждал К.С.Станиславский, — нашлись у меня последователи, которые, не удовлетворяясь делением пьесы на большие куски, каждый кусок разбивали еще на мелкие куски, а последние на «подкуски», и всем этим большим, малым «подкускам» тоже давали название. Ну, вообразите, сколько же названий должен был удерживать в своей памяти актер! А ведь каждый «кусочек», «кусочек» и «подкусочек» был еще связан с задачей, которую в них должен был выполнить актер. Вот и получалось, что в пьесе 32 больших «куска», 58 малых «кусочков» и 174 «подкусочка». Итого 260 отдельных моментов!

— Разрежьте курицу на 260 частей и попробуйте угадать по двум-трем из них, что это за птица. Ручаюсь, не угадаете. Так и с пьесой. Вы видите со сцены отдельные «моменты», а что за произведение перед вами разыгрывается, — угадать не возможно...

Взамен «кусков» К.С.Станиславский предлагал определять в пьесе *события* и через них проводить *сквозное действие* пьесы. Чем точнее отображены, установлены главные и второстепенные события пьесы, их логическая последовательность, соподчиненность второстепенных главным, тем ярче выявится в событиях *идея* пьесы.

Между событиями и «внутри» их несомненно существуют отдельные эпизоды, но называть их как-либо по особенному Станиславский не рекомендовал. Их смысл определяется конкретным содержанием сюжета пьесы.

То, что я не делил пьесу на «куски», а использовал время в первую очередь на изучение сюжета пьесы и характеров действующих лиц, позволило мне определить идею пьесы не абстрактно, а конкретно, на материале *событий* пьесы. 50

— И все это вы проделали, оставшись «наедине» с пьесой, как вы сказали, в своем рабочем кабинете, за письменным столом?

— У каждого режиссера с годами складывается свой способ работы над пьесой.

Прочсть пьесу в первый раз мне представляется полезным в спокойной обстановке, когда ничего не отвлекает тебя, не мешает сосредоточиться на материале драматического произведения.

Но одного «письменного стола» мало, чтобы при повторных чтениях пьесы усвоить содержание ее.

Для того чтобы конкретно представить себе «рес-тран» на бульваре, как сказано в ремарке у В. Гю-и-ви-а, можно в порядке «работы над пьесой» или вы-и-гнения своего отношения к ней после первого чтения м[правиться искать таковой в Москве. В различных местах: на Чистых прудах, в Сокольниках находи-чись эти рестораны. Но тот, который «устроил» меня мш режиссера, оказался в парке ЦДСА. За столиком i мо;шожно, за таким же сидели и герои пьесы!) я обя-чцошло заказал бы себе завтрак, перечел бы несколь-н «артин пьесы, которую умышленно взял бы в это "\тешестве по «авторским» местам. Буфетчик мог Ыть не такой, как у Гусева, официантка тоже, но м е-го действия было очень похоже на описанное автора, и целый ряд эпизодов в пьесе прозвучал для IWN заново. Отметил себе много такого, что не при-идило мне в голову за письменным столом.

Мiне через несколько дней отправился бы в Музей ииолюции. Картины художников, отображавших эпо-у гражданской войны, ярко передают атмосферу тех . i <)бразы героев красногвардейских отрядов и регу-мх частей Красной Армии, изображенные на по- iх художников, дают полное ощущение того, что i них находятся и герои пьесы Гусева — Рыбаков, m1, тетя Катя, Титов. Не побывал ли Гусев в этих .*, когда писал пьесу?

иолше возможно!

! ,це собираюсь утверждать, что такой способ разк'ий режиссера над пьесой наилучший. Но я по думать над пьесой лучше всего на ходу. По-

51

этому с экземпляром пьесы я не расстаюсь в этот период, куда бы ни шел. Ходить, гулять, ездить за город для меня большое удовольствие. Воздух, пейзаж, близость к природе лучше всего действуют на воображение. Никакой «кабинет» не заменит хорошего путешествия пешком по окрестностям Москвы.

В рассказе А. Калинина «Братья» есть отличные строчки об агрономе-пчеловоде: «В дороге Ивану Степановичу хорошо думалось. Если бы мысли человека тоже исчислялись в километрах, то оказалось бы, что он за свою жизнь совершил в миллионы раз больший мысленный путь...»

Разумеется, и это не рецепт для режиссерской работы. Многим, вероятно, нужна именно «своя» ком-иата, «свой стол», тишина, помогающая сосредоточиться на пьесе. А другие предпочитают шагать по полям и лесным дорогам с экземпляром в кармане, как шагал герой рассказа А. Калинина с портфелем в руке: «В портфеле он носил свою переписку с областной пчеловодческой конторой, с которой вел нескончаемую войну...»

Работая так над драматическим произведением, я не запрещаю себе остановиться записать на полях пьесы пришедшую мысль или посидеть на пеньке, перечитывая все, что показалось в эту минуту необходимым.

Люблю вглядываться в лица людей, стараясь проникнуть в «зерно» их характеров. Могу идти следом за человеком, который меня заинтересовал, и незаметно для него наблюдать за поведением, выражающим его характер, его вкусы, его отношение к действительности.

Громадную роль играет для режиссера сам автор. Другие его пьесы, его взгляды на жизнь, на людей, тот тон и та «интонация» (то есть, его отношение к своему произведению), в которой он сам читает пьесу. Паузы, которые делает автор в чтении, взгляды, которые он бросает на слушателей. Для режиссера это все является «Подтекстом», теми невысказанными вслух автором мыслями, которыми наполнено его произведение.

52

В 1943 году В.М.Гусев прочел мне ряд сцен из своей пьесы, а перед этим мне довелось ставить его пьесу «Москритчка», на которой я мог проследить все особенности художественного стиля автора.

В. М. Гусев с пристальным вниманием вникал в явления жизни, считал, что долг писателя активно вмешиваться в жизнь, направлять ее, искоренять недостатки, отмечать положительное. Он никогда не был удовлетворен до конца тем, что- писал, не «восхищался» своими пьесами, считал их несовершенными, но писал их с темпераментом и увлечением поэта. Он привлекал меня страстностью своих суждений, душевной чистотой, скромностью правдивого художника, твердо убежденного, что именно надо сказать сегодня о данном явлении жизни.

Он очень любил жизнь и свою Советскую Родина-«у. Понимал людей. Судил их строго, но умел и прощать тех, «то осознавал свои ошибки. Он был, несомненно, моралистом, НО' -горячим, умным, вдохновен-•Ным. Поэтому мораль его пьес не навязчива, не догматична. У него была своя «сверхзадача»: сделать жизнь лучше, и этой благородной цели он посвящал труд писателя.

И [адо ли режиссеру пробовать, хотя бы для самого , представить себе образ автора, над произведением которого он работает? По-моему, обязательно. Н личности писателя всегда скрыты те пружины, которыми движется- его творчество.

Разумеется, я не впишу в режиссерский экземпляр Яй'рятеристику драматурга, с которым работаю. Но.

и стельно изучаю его, наблюдаю, стараюсь понять чологию его творчества.

Утверждение Вл. И. Немировича-Данченко о том, режиссер должен быть «хоть чуть-чуть влюблен в "чатурга», пьесу которого он ставит, представляется • совершенно верным.

Трудно понять тех режиссеров, которые будто бы нчо любят театр, но остаются равнодушными к липтуре. При всех своих громадных возможностях митический театр, не опирающийся всецело на липтуру, существовать не может.

§3

Никогда еще никто не слышал, чтобы актер или режиссер пошел в учителя русской словесности, в преподаватели литературы. А сколько мы знаем учителей русского языка, ставших театральными деятелями! Это объясняется тем, что из любви к языку, к литературе возникает стремление к театру, который имеет средства сделать из литературного произведения сценическое, зримое, слышимое, доступное восприятию сразу сотен людей.

И в художественной самодеятельности работает в качестве руководителей драматических коллективов много учителей. Потому что любовь к литературе — в е р н ы и шаг в режиссуру. Литература отображает жизнь. Любя литературу, нельзя не любить отображенную в ней жизнь. Эти два понятия неразрывны.

Какую бы пьесу я ни ставил, современную или классическую, прежде всего сопоставляешь отображенную в ней жизнь с исторически-конкретной обстановкой того времени, к которому относится сюжет пьесы.

Если пролог в пьесе «Иван Рыбаков» относится к эпохе гражданской войны, то даже такая деталь, как вагон, в котором помещается комполка Рыбаков, должна быть воспроизведена с исторически-конкретной точностью.

Многие режиссеры, не соглашаясь с ремаркой автора, переносят штаб Рыбакова из вагона в теплушку. Они оправдывают это тем, что теплушка «колоритней», носит более необжитой, «бивуачный» характер, в ней может лежать и охапка сена, на котором спит комполка, и многое другое.

Между тем мы знаем, что операция, в результате которой Врангель (по пьесе В. Гусева — «белый барон») бежал в Крым, происходила осенью, в 1920 году. Разбит он был регулярными частями Красной Армии, которая к этому времени (со дня ее образования в 1918 году прошел достаточно большой срок) была грозной силой, снабженной всеми имевшимися тогда в наличии видами оружия. Почему же штаб полка надо показывать в некоем «жанризме»? Известно оборудование таких вагонов — оно не менее типично

Например, В. Г. Сахновский, один из режиссеров МХТ,

54

и интересно, чем эти примитивные «исторические» теплушки. А главное — это правдиво, показывает организованность Красной Армии, ее незыблемость, силу. Известно, что операция по изгнанию Врангеля с Украины была совершена не с налета — ей предшествовала тщательная подготовка. По всему смыслу гусевской пьесы, полк Рыбакова — один из лучших в армии. Зачем же переносить действие на два года назад, помещая комполка в теплушку, сообщая этим пьесе «колорит» 19-го года? В погоне за «жанризмом» режиссеры иногда уходят от исторической правды и легко впадают в ошибку.

Думая над будущим спектаклем, обязательно задаешь себе вопрос: как же прозвучит сегодня взятая к постановке пьеса? И тогда стремишься рассмотреть происходящие в ней события в их диалектическом развитии, пытаешься установить, насколько типичны изображаемые в ней явления. Совершает ли наша молодежь и сегодня те проступки, которые совершает Ваня? Увы, совершает.

Герой пьесы В. Гусева — молодой человек, Иван Рыбаков — использует славу отца-полководца, бравитурует тем, что является сыном всеми уважаемого — командира Советской Армии, и полагает, что только поэтому ему многое дозволено. Сегодня среди учащейся молодежи вузов мы можем наблюдать отдельные случаи, когда некоторые юноши и девушки, используя материальные блага своих родителей, ведут праздный образ жизни, отрываются от студенческого коллектива, начинают шикарно одеваться (часто крикливо-, без-икусно), их духовные интересы мелки и по-мещански опраниченны. Ваня Рыбаков и не думал о том, чтобы иметь своего «Москвича» или «Победу»! А сегодня кое-кто из таких юношей и девушек не прочь получить «за окончание института» от своих родителей такой подарок!

Вопросам воспитания советская общественность уделяет самое пристальное внимание. Наша молодежь живет вместе со всем народом богатой содержанием трудовой жизнью. Следует, однако, признать, что тема воспитания молодого поколения в духе уважения

55

к труду, любви к своей Родине, тема воспитания молодежи в принципах коммунистической морали продолжает и сегодня оставаться важнейшей темой искусства • театра.

Таким образом, проделав довольно большую работу над тремя названными пьесами, затрагивающими тему воспитания нашей молодежи, я прихожу к твердому решению ставить пьесу В. Гусева «Иван Рыбаков».

Моя дальнейшая работа над этой пьесой пойдет по линии еще более глубокого изучения ее событий и характеров, а в конечном итоге приведет к созданию режиссерского замысла.

Но, разбираясь в пьесах «Дочь прокурора», «Не называя фамилий», «Иван Рыбаков», я не имею повода произвести ту работу, которую приходится совершать режиссеру по изучению эпохи, языка произведения и общей подготовке к встрече с актерами, когда ставишь классическую пьесу. В этом случае актеры неизбежно спросят режиссера и об эпохе, к которой относится драматическое произведение, и о жанровых особенностях его, о личности автора, его художественном методе, захотят разобраться в языке пьесы.

Разбирая для себя («наедине») текст пьесы, режиссер должен не только понять мысли автора (действующих лиц), но и уловить текст в действии.

Глубокий по мысли текст в пьесах Горького и Чехова, скажем, обязывает режиссера найти, самому понять и донести до всего творческого коллектива те причины социального и психологического порядка, которые и определили собой образ мыслей этих драматургов, их мировоззрение, художественные особенности.

Режиссер иногда эту работу целиком относит к своим репетициям с актерами. Правильно ли это? Конечно, нет. На репетициях режиссер будет незаметно направлять актеров на решение тех же задач, которые он ставил перед собой в подготовительный к репетициям период, он будет всячески стремиться пробудить их инициативу, но для того, чтобы быть руководителем (не диктатором!) творческих поисков актеров, он дол-

56

жен сам отлично^ знать, что скрыто в каждой авторской фразе-мысли.

, Перед режиссером лежит раскрытый экземпляр ; Пьесы. После первого прочтения у него сложилось положительное отношение к данному произведению драматурга.

Он прочел пьесу еще несколько раз: сюжет стал до конца понятен режиссеру, он разобрался и в характерах действующих лиц, определил идею пьесы, сквозное действие ее и контрдействие. Представил себе, в какой примерно обстановке происходит каждое действие, каждая картина.

Все эти соображения у него отмечены на полях пьесы в его режиссерском экземпляре. Часть их относится к актерам, другая — к художнику спектакля, третья — к своей работе режиссера, к процессу будущих репетиций.

Казалось бы, пора приступить к распределению ролей, чтобы начать репетиции, дать задание художнику, составить план работы над спектаклем.

А режиссер снова и снова «вчитывается» в пьесу. 'А каждым словом действующего лица, за каждым диалогом персонажей пьесы стоит точная авторская мысль. Всегда ли после того, как режиссер прочтет несколько раз пьесу, ему понятны до конца мысли автора, понятен смысл каждого диалога и даже отдельного слова? Ведь это имеет огромное значение.

Должен признаться, что во многих случаях мне приходилось оставлять несколько мест непонятого мною текста до встречи с актерами, по признаку того, что «ум хорошо, а два лучше». Приходилось призна-ваться актерам: многое понял я в этой пьесе, а вот что в этой фразе хочет сказать устами этого персонажа автор — не понял. Помогите, товарищи!

Актеры помогали, и мы, в конечном счете, коллективно находили правильное понимание заложенной в пьесу автором мысли.

Насколько важно бывает докопаться до смысла, значения каждой реплики, можно видеть по такому примеру. В «Поздней любви» А. Н. Островского Шабловой в ее «конуру» приезжает богатая

57

купчиха Лебедкина, поверенным которой является Николай, сын Шабловой. Николай в ссоре с Лебединой, несколько недель не бывает у нее, не ведет ее дела. Он просит мать сказать, что его нет дома. На это мать ему отвечает: «видно, дело-то не тяга...» Сколько мы бились, чтобы понять, что хочет сказать этим выражением Шаблова сыну, пока не обратились к словарю А. Н. Островского. Оказалось, что выражение «не тяга» равносильно понятию «неудачно», и вся фраза несет в себе упрек матери Николаю в том, что, «видно, дела-то твои с Лебединой обстоят плохо, если ты с ней не хочешь встречаться». В данном случае нам долго мешала понять смысл фразы специфика языка персонажей пьесы А. Н. Островского, которую мы, очевидно, плохо знали.

Предположим режиссер собирается ставить «Женитьбу» Н. В. Гоголя. Пьеса всем хорошо знакома. Это одна из самых блестящих классических комедий в русской драматургии XIX века. Купеческий и чиновничий Петербург 30-х годов показан в ней Гоголем ярко, сатирически остро и совершенно реально.

Образы «Женитьбы» имели важное значение и для творческого развития самого Гоголя, перешедшего от этой комедии к своим величайшим шедеврам — «Ревизору» и «Мертвым душам». Содержание и форма «Женитьбы» сыграли крупнейшую роль в истории русского театра, открыв дорогу реалистической драматургии Островского.

Работа Гоголя над «Женитьбой» прошла ряд последовательных этапов.

29 апреля 1836 года Гоголь писал М. С. Щепкину: «Комедию мою, читанную мною в Москве, под заглавием «Женитьба», я теперь переделал и переправил, и она несколько похожа теперь на что-нибудь путное. Я ее назначаю таким образом, чтобы она шла Вам и Сосницкому в бенефис здесь и в Москве, что, кажется, случается в одно 'Время года. Стало быть, вы можете адресоваться к Сосницкому, которому я ее вручу...» 1

1 Однако на требования Щепкина прислать ему экземпляр комедии И.И.Сосницкий 30 мая отвечал: «Женитьбу» ты раньше осени не получишь: Н. В. ее взял переделать... обещал переделать всю совсем. Он берет комедию с собою и месяца через два ее вышлет». Но и в указанный срок переделка «Женитьбы» выполнена не была...

Работе над «Женитьбой» Гоголь посвятил почти десять лет. Какие же изменения претерпела комедия в процессе своего создания?

Прежде всего решительным образом изменилась сама сюжетная основа пьесы. В первоначальном наброске действие происходило в деревне. Героиня комедии — разбитная помещица Авдотья Гавриловна — сама посылала разыскивать женихов на ярмарке некую Марфу (Феклу) Фоминишну, вероятно, не профессиональную сваху, а, как надо полагать, свою домашнюю прислугу. Женихов искали в среде окрестных помещиков.

С углублением работы над комедией действие было перенесено в чиновничью и купеческую среду в Петербурге.

Такая коренная перемена социальной среды, обрисованной в пьесе, в высшей степени существенна и выходит далеко за пределы простых композиционных переделок или случайных изменений в ее фабуле.

Гоголь постепенно углубляет психологическую линию развития действия и общую реалистическую направленность комедии. Попутно он придает ей бытовой колорит.

Из комедии положений, какой была «Женитьба» в Первоначальной редакции, пьеса Гоголя превратилась в комедию нравов и характеров. На отдельных примерах мы можем проследить этапы этого процесса. «Пожалуйста, душенька, почисть меня немножко вот •ич-ь», — говорит Жевакин, входя в дом к невесте р

«Женихах»¹. И это понятно в условиях деревенской Обстановки. Жевакин сразу же сам это разъясняет: «Я сидел на телеге, ковра-то не было, так, я думаю,

1 Сб. «Гоголь и театр», «Искусство», 1952, стр. 403.

1 Таково было первоначальное название «Женитьбы».

59

сенца-то довольно ко мне пристало». Первую фразу Гоголь сохраняет в окончательной редакции комедии. Но последующая мотивировка — «пыли-то, знаешь, на улице попристало не мало», — конечно, здесь уже ничего не объясняет по существу, а превращается в средство обрисовки образа. «Скажите, сударыня: вы не нуждаетесь ли в управляющем для вашего дома?.. Мне сказали, что вы! имеете нужду», — говорит Кочкарев в первой редакции пьесы, более или менее правдоподобно объясняя причину своего появления в доме невесты. «Да неужли вы меня не узнаете?» — нахально восклицает вместо этого Кочкарев в окончательной редакции, и весь образ сразу же приобретает яркую характерность.

В конечном итоге история неудачной женитьбы чиновника Подколесина на купеческой дочке Агафье Тихоновне послужила Гоголю поводом к показу мещанско-чиновничьей городской среды его времени.

В «Женитьбе» Гоголь показал уродующую, разлагающую власть денег, которая стала тогда возрастать в обществе. Русский сатирик запечатлел в своей комедии отвратительный облик мещанства как общественного явления, как формы отношения к жизни, столь типичного для купеческих 'Слоев и чиновничества самодержавной России. Мещанская пошлость воссоздана Гоголем с огромной силой типизации. В жизни персонажей «Женитьбы» поражает удивительная упрощенность, низменность человеческих устремлений; отношения людей сведены к немногим, очень несложным проявлениям. В основе жизненного поведения человека лежит только материальная заинтересованность, за пределами которой ничто не представляется им имеющим ценность и смысл. Совершенно невероятное «событие», которое является сюжетной нитью «Женитьбы», служит Гоголю лишь средством для выявления характеров. Делая существенным моментом комедии семейно-бытовые отношения, сохраняя некоторое ироническое подобие любовной интриги, художник зло развенчивает мещанско-торгашеские нормы жизни.

Брак, любовь — это выгодная сделка, случай поправить свои материальные дела и выгодно устроить-

60

ся в жизни. Каждый из претендентов в этой сделке превращается в некий «живой» товар, каждый должен расхваливать себя, должен придать себе большую ценность. И если в «Мертвых душах» предметом торговли были мертвые души, души крепостных, то в «Женитьбе» сделка касается живых людей и притом принадлежащих к свободным сословиям. В отношениях между людьми обнажаются грубые побуждения и цели. Герои «Женитьбы» не пытаются как-либо замаскировать свое подлинное лицо. Самые низменные стремления, их обнаженность — все это кажется для гоголевских героев нормальным, естественным. Они не шмечают своего' собственного безобразия, своей отвратительности.

По сравнению с «Игроками» «Женитьба» характеризуется большей углубленностью образов. Очищая персонажи комедии от грубо-фарсовых и водеvilных деталей, Гоголь умеет подметить в каждом из действующих лиц комедии типическую подробность его характера: сладостность пехотного офицера Анучкина, помешанного на тонком обращении и французском диалекте; веселое жуирование холостого моряка Жевыкина, ленивое •байбачество чиновника Подколесина и т. д. Всеми ими вертит энергичный Кочкарев, сталкивающий Подколесина с остальными персонажами комедии, неумоимо запутывающий действие и направляющий его по тому пути, который должен завершить-и, по его мнению, благополучной женитьбой его друга. Образы «Женитьбы» несомненно связаны со осей угромной галлереей образов гоголевской прозы. Так, в н ИНТОІ щентах на руку купеческой дочки явственно' про-иніОТ черты будущих помещиков «Мертвых душ»: нища по всему грубо-деловитому кулацкому складу •го характера является как бы предшественником аксвича, в Анучкине содержатся некоторые черты і плова, у Кочкарева есть много общего с Ноздре-і и т. д.

II «Женитьбе» едва ли не единственный раз у Го-•І иыводится купеческая среда (образ просителей в і • позоре) не в счет — они играют второстепенную tMb). В этом отношении комедия Гоголя несомненно

61

Предвосхищает драматургию Островского. Автор «Грозы» воспроизведет многие из тех подробностей, которые были намечены уже в «Женитьбе», зарисует комические образы невесты на выданье, купчихи, бойкой, не лезущей за словом в карман свахи и т. п.

Биография замечательных художников прошлого, история создания ими своих произведений имеют для меня всегда большое значение, помогают раскрыть характерные черты эпохи, ее социально-политические и бытовые особенности.

Поэтому перед тем как вернуться к тексту пьесы, к определению для себя смысла каждой фразы, мысли действующего лица, мне представилось необходимым разобраться в материалах, дополняющих и раскрывающих данное драматическое произведение.

Итак, передо мной режиссерский экземпляр «Женитьбы», с которым я провел уже достаточное время и к которому я вновь обращаюсь, чтобы проверить свое понимание авторского текста.

...Петербург. Комната холостяка. Подколесин один, лежит на диване с трубкой.

«Подколесин. Вот как начнешь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться. Что в самом деле? Живешь, живешь, да такая, наконец, скверность становится...»

Что за «скверность» с ним стала, задаю себе вопрос, что под этим чисто «гоголевским» словечком подразумевает Подколесин? Мы говорим в быту: скверно мне. Это когда болен, плохо себя чувствуешь или когда чем-то взволнован, что-то гнетет тебя. Подколесин и здоров, и ничто, кажется, не гнетет его. Думается, что под «скверностью» он подразумевает тоску (от безделья). Скучно ему!

«...Вот опять пропустил мясоед (то есть дождался поста, когда по церковным правилам венчатыне разрешалось.— Н. Г.). А ведь, кажется, все готово, и сваха вот уж три месяца ходит. Право, самому как-то становится совестно...»

В этом тексте как будто все понятно. На репетициях я буду искать с актером те действия, которые приведут его к самочувствию Подколесина.

62

Далее Подколесин снова вызывает к себе Степана. Из их диалога мы узнаем, что Подколесин ждет сваху, что она должна прийти — и даже, вероятно, сегодня, что она должна рассказать ему о своих поисках невесты для него. Еще раз тщательно просматриваю весь диалог Подколесина со Степаном. Отмечаю себе его ритмическую композицию: длинные реплики-вопросы Подколесина, короткие ответы Степана. Пауз никаких. Не указано Гоголем. Следовательно, весь диалог идет в довольно энергичном ритме. Понятна задача Под-и (лесина — вызвать Степана на обсуждение предполагаемой женитьбы барина. Понятна задача Степана — и низаться от этой темы: вероятно, Подколесин по Д|ч'ять раз в день затевает об этом с ним разговор.

Отдельные слова?.. Да, есть и такие, которые мы |к«дко употребляем сейчас в бытовой речи, например •ноприглядистее», но смысл его совершенно ясен.

1) следующем небольшом монологе Подколесина

""""• шнимание останавливает слово «молокососо что-

Забавное превращение существительного «моло>

'•.» в прилагательное! Интересует меня и то, ка-

ке это слово забыл Подколесин, говоря о том, что

которые чином повыше, должны больше наблю-

, как говорится, этого... вот позабыл слово. И хоро-

«•лово, да позабыл...»

\ктеру необходимо будет знать, среди каких слов

г IV уме Подколеоин это «забытое» им слово. Зна-

н мне, режиссеру, надо иметь в запасе несколько

!\ СЛОВ.

"пшеываю себе в экземпляр:

Решпект».

i 'убординация». '•уду, конечно, всячески подбивать актера самого

кмть в «словаре» Гоголя подходящее определение. I кона диалог Степана с Подколесиным о ваксе, яо

более короткий (а следовательно, и более энергич-11, чем первый.

И снова монолог (третий .уже!) Подколесина. Он • i шчные первых двух. Все труднее, очевидно, ста-

itvti Подколеоину оставаться одному. Все больше н (м'ЛЫШс хочется ему поговорить о женитьбе.

63

Подколесин зовет в третий раз Степана. Совсем короткий, из пяти реплик, диалог. Но Степан безжалостен: ни вакса, ни мозоли не способны его увлечь на разговор о женитьбе.

И Подколесин остается опять один. Только на одно короткое размышление о хлопотах, связанных с женитьбой, хватает у него терпения побыть одному. Все-го три фразы и снова:

«— Эй, Степан! Я хотел тебе еще сказать...

Степан. Старуха пришла.

Подколесин. А, пришла; зови ее сюда.

Степан уходит.

Да, это вещь... вещь, не того... трудная вещь».

— Ну, теперь поговорим! Теперь-то уж займемся женитьбой! — думает, верно, весьма довольный приходом свахи Подколесин.

Просматривая еще раз его монологи, когда он остается один, и его диалоги со Степаном, убеждаюсь, что Гоголь построил их по линии нарастания и в ритмическом и в комедийном плане. Ритм монологов и диалогов становится все энергичней. Вакса, как «атрибут» женитьбы, звучит более комедийно¹, чем фрак, а мозоли воспринимаются острее ваксы!

И весь эпизод надо строить на том именно, чтобы показать нарастание интереса к женитьбе у Подколеси-на, а не на том, что Подколесин и Степан все спят, а, просыпаясь, лениво болтают о сватовстве.

Вот один из «корешков» того тягучего ритма, в котором многие режиссеры видят «весомость» гоголевского юмора.

Надо полагать, что и эпизод Подколесина с Феклой разовьется очень активно, если в предыдущей картине со Степаном Подколесин только того и ждал, чтобы с кем-нибудь затеять разговор о женитьбе. Принято думать, что Подколесину не хочется жениться. По-моему, ему очень хочется — да колется!

«Женитьба — шаг серьезный!»

Да и кто в жизни не задумывался над этим вопросом. А тут еще характер «подколесинский»! Впрочем, об этом позже!

64

Возвращаю свои мысли к тексту, но не смущаюсь и тем, что на несколько минут отвлекся к «философии» женитьбы как большого события в жизни каждого человека.

В работе над пьесой надо, разумеется, иметь план, наметить для себя этапы режиссерского разбора пьесы, чк> отвлекаться «в сторону», да еще с пользой никто не запрещает, кроме теоретиков-педантов, которые истречаются в каждой области человеческой деятельности, в том числе и среди режиссеров. Итак, снова к тексту!

В эпизоде Феклы и Подколесина Гоголь наделил шаху своеобразным произношением слов («елтаж», «члигерь», «рефинат», «великатес», «алгалантьер-> пю»), что сообщает ее образу известный юмор, неза-мигимо даже от общего комедийного построения ее Ю"юного материала (рассказ о надворном советнике, |<>Юрый не может не соврать).

И чем дальше углубляешься, вчитываешься в текст и погля, тем больше особенностей отмечаешь в нем.

>ю драгоценнейший материал для работы с актером и под гоголевскими образами, это верная опора для ре-

1,11'тсера в построении подлинно комедийного спек-

и!КЛЯ.

Какими же средствами, какими стиливыми прие-иМ НИМ и оборотами речи пользуется Гоголь для усиления комедийности своих произведений?

Прежде всего Гоголь широко пользуется приемами преувеличения.

Для достижения необходимой силы художественного воздействия в раскрытии темы «женитьбы» Гоголь не останавливается перед тем, чтобы на гиперболическом преувеличении построить весь сюжет коме-

•ии; те один жених претерпевает перипетии пьесы,

сразу пятеро. «Семнадцать невест» отказываются

Синить домогательства Жевакина, образ которого

1'Юо характеризуется уж одной этой гиперболической

нфрой. i

«Уж на квартире только одна трубка и стоит, • iwihiuc ничего нет, никакой мебели», — рассказывает •1'мкла о Жевакине, и эта гиперболическая в существе

i Hi Горчаков 65

своем характеристика дает эффект необычайной реалистической убедительности по поводу имущественного положения жениха. «Нога петушья» — тоже явно выраженное преувеличение в определении личности Жевакина; «мичман Дырка» — явно преувеличенное комедийное наименование. Такого рода приемы гиперболы мы находим по всей пьесе. Целям гиперболической характеристики служит также подчеркнутая бессвязность, нарочитая речевая нескладница, являющаяся одним из излюбленных приемов Гоголя.

Целый ряд алогизмов, разбросанных в пьесе, служит также признаком особого речевого стиля автора «Женитьбы». Эти алогизмы обычно построены на внешне абсурдных умозаключениях, на несоответствии грамматического и смыслового построения речи. Например, замена женского рода мужским: «а невесте скажи, что она подлец», или нелогичность довода: «если не хочешь жениться для себя, так женись для меня по крайней мере», или «пьет, что же делать, уж он титулярный советник» — алогизм, который дает исключительно яркое сатирическое представление о нравах чиновничества. Не случайно именно это место вымарала цензура. И тем же целям сатирического изображения чиновничьей среды служит этот прием, когда Фекла замечает по поводу Пантелеева: «Ведь не всю же неделю бывает пьян: иной день выберется и трезвый».

Комическим алогизмом Гоголь пользуется и при построении диалога. Комический эффект здесь зависит от логического разрыва между репликами. Иногда этот разрыв мотивирован глухотой. Тогда мы имеем дело с комическим диалогом типа «разговора глухих». Так, например, в диалоге Жевакина с Яичницей.

«— В должности экзекутора, Иван Павлович Яичница. •

— Да, я тоже перекусил. Дороги-то, знаю, впереди будет довольно, а время холодновато: селедочку съел с хлебцем».

1 А л о г и з м — непоследовательность, несоответствие.

66

Далее следует разъяснение;

«— Нет, кажется вы не так поняли: это фамилий моя — Яичница.

Ах, извините, я немножко туговат на ухо.

Я, право, думал, что вы изволили сказать, что покушали яичницу».

Тот же комизм логической непоследовательности л сочетании с приемом бестолкового переспрашивания мы видим в сцене Кочкарева с Подколесиныш:

«— Что ты, с ума сошел? Сегодня под венец!

— Почему ж нет?

— Сегодня под венец!

— Да ведь ты ж сам дал слово...»

Далее перемена ролей. Очередь удивляться перехб-днт к Кочкареву: «— Месяц! _ ^ Да, конечно.

— Да ты с ума сошел, что ли?»

И снова перемена ролей.

«— Ну, послушай, Иван Кузьмич, не упрямясь, ду-шснька, женись теперь.

— Помилуй, брат, что ты говоришь? Как же те-

Пгрь?»

Необычайной выразительности достигает Гоголь в однообразных переспросах Жевакина.

«— Ну что у вас за фигура, между нами будь сказано? Нога петушья...

— Петушья?

— Конечно. Что с вас за вид!

— То есть как, однако же, петушья нога?

— Да просто петушья».

И наконец догадывается:

«— Мне кажется, это, однакож, касается насчет личности...»

Еще один характерный прием гоголевского языка млогизм произвольных ассоциаций, ярко подчеркивающий духовное убожество представителей мелкопоместного дворянства. Персонажи гоголевской комедии постоянно пересыпают свою речь вводными предложениями, отступлениями, порой совершенно теряя логическую нить рассказа. Начав разговор с приданого неведе-

5.

67

ста и упомянув в перечне ее богатств огород, Фекла неожиданно съезжает на рассказ о купце, арендовавшем этот огород; или, рекомендуясь Арине Пантелей-мошвне, Жевакин 2-й вспоминает своего сослуживца Жевакина 1-го и дальше цепью внешних ассоциаций доходит до рассказа о том, как «бывало, когда стоишь с ним, все кажется, что хочет тебя колонком сзади ударить». Гоголь этим также достигает большой сатиричности образа.

Не пренебрегает писатель и приемом простого комического эффекта в тех случаях, когда таким путем возможно сообщить образу характерные штрихи. «Усахарил твою матушку», — говорит тетка, придавая своей речи резкую бытовую интонацию словом «усахарил».

Этим же целям служит излюбленный гоголевский прием пользования комическими фамилиями. Не говоря уже о Яичнице и Анучкине из «Женитьбы», невольно вспоминаешь полицейского Держиморду из «Ревизора». Вряд ли во всей русской литературе можно назвать другой персонаж, имя которого заключало бы в себе такое символическое обобщение всего николаевского режима. Мотив сатирической характеристики персонажа содержит, конечно, и фамилия Анучкина, эволюционирующая от слова «онучи». А сколько образной характеристики заложено в одних купеческих фамилиях «Женитьбы» — Брандахлыстовы, Купердягины, Бирюшкины.

Комедии Гоголя отличаются блестящими экспозициями. Ни одно произведение русской классической драматургии не может сравниться в этом отношении с «Ревизором» и «Женитьбой». Здесь пьесу экспози-руют уже первые фразы: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор» («Ревизор»). «Вот как начнешь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться» («Женитьба»).

Таков язык гоголевской «Женитьбы». Гоголь придавал большое значение сценической речи.

«Старайтесь заблаговременно, во время чтения своей роли, выговаривать твердо всякое слово, про-

68

стым, но пронизывающим языком... Ваш большой порок в том, что вы не умеете выговаривать твердо всякого слова; от этого вы неполный владеец собою в своей роли», — писал Гоголь Щепкину по поводу «Ревизора». Комедии Гоголя — это совершенные образцы русской сатиры, русского языка. Каждое имя, каждое слово, каждый оборот речи выполняет совершенно точную идейную и смысловую функцию, вполне определенное задание в общей композиции драматического произведения.

Как сделать язык Гоголя привычным для актера, не потеряв ничего из его выразительности?

Безусловно, что, ставя «Женитьбу», никакой режиссер не ограничит свою работу с актерами над языком Гоголя только этой одной комедией.

Кто же не перечтет сам и не попросит своих актеров прочесть «Мертвые души», «Вечера на хуторе близ Диканьки». Почему не заняться сравнением языка этих произведений с «Женитьбой». Почему не почитать нслух отрывки из других комедий Гоголя. Почему не составить вместе с актерами в своем роде «словаря» Гоголя, куда весь творческий коллектив, работающий над «Женитьбой», вписывал бы каждый день слова и словечки, обороты речи и отдельные сочетания слов, характерные для языка Гоголя.

Глубоко убежден, что, ставя «Женитьбу», необходимо вовлечь весь коллектив исполнителей в интересную работу по изучению языка гениального русского сатирика. Убежден в том, что для этого вредно оставаться все время в рамках одного текста «Женитьбы» («мусолить» текст, как выражался К. С. Станиславский).

Актеры должны увлечься, «влюбиться» и в «Мертвые, души», и в «Ревизора», и в «Игроков». Они должны сами искать и открывать такие приемы работы («д гоголевским языком, которые в конечном итоге сделали бы его близким, понятным им, дорогим по своим художественным особенностям.

Конечно, и я, как режиссер, постараюсь им подсказать что-либо полезное из области практической работы актера над языком писателя-драматурга.

69

Это одна из творческих задач режиссера, решившего ставить «Женитьбу», и я беру ее себе «на заметку», включая ее в план своих будущих репетиций с актерами.

Но язык Гоголя неотделим от идейных и художественных принципов его драматических произведений, от сюжета его пьес, от характеров действующих лиц. Поэтому, как и всегда, обращаюсь к этой стороне работы режиссера над пьесой.

Своеобразной чертой «Женитьбы», как и других гоголевских комедий, является отсутствие среди действующих лиц пьесы положительных образов. При всей кажущейся невинности Подколесина, Кочкарева и других персонажей пьесы их действия и характеры социально заострены и дают блестящую характеристику общественных нравов того времени. Только на первый взгляд они кажутся безобидными чудаками. Если же припомнить, каков был в те времена уровень духовных интересов и потребностей мелкого чиновничества, купечества и прочего «среднего» люда, то все действующие лица «Женитьбы» предстанут перед нами как подлинные «памятники» эпохи.

...Вот они сидят все на «смотринах» невесты — великолепной Агафьи Тихоновны — купеческой дочери, мироощущение и быт которой мы знаем не только по комедии Гоголя, но и по многочисленным комедиям А. Н. Островского.

По заведенному еще со времен «Домостроя» укладу, наступило время этой пустой необразованной девице выходить замуж, и вот богатая невеста занята «покупкой», то есть выбором себе мужа. Ни любовь, ни взаимная симпатия не играют для нее роли. Чисто внешние признаки — нос, губы и, конечно, сословие жениха — вот что ей важно, когда она оценивает того или другого претендента на свою руку. Она может довериться тому, что подскажут карты, которые то и дело раскладывает для того, чтобы погадать. Она готова поверить и совсем незнакомому ей Кочкареву, что его Иван Кузьмич — идеал супруга. Оставшись наедине с Подколесиным, она не может от волнения связать двух слов, но не забывает при этом подробно

70

разглядеть его. Некоторое смущение, которое она испытывает в этих необычных для нее обстоятельствах — выбрать жениха не такое простое дело, — молодая купчиха принимает за «влюбленность». Агафья Тихоновна и не подозревает даже, что совсем иные чувства и иные мысли вызываются подлинной любовью.

Опять-таки делаем оговорку по поводу ее внешности. Резкая характеристика ее внутренних качеств не должна отразиться на ее наружности. По виду это может быть крупная, полная молодая девушка. Она очень ограниченная, тупая, и не существует таких мыслей, которые были бы способны заполнить ее сытую жизнь каким бы то ни было содержанием.

Рядом с ней восседает ее тетка Арина Пантелеймо-повна. Эта кое-что соображает в жизни. Она, уговаривает свою племянницу не искать мужа среди дворян и чиновников. Она справедливо замечает: «Да что с них, с дворян-то твоих? Хоть их у тебя и шестеро, а, право, купец один стоит их всех». Это показывает практический склад ее ума, умение разбираться в окружающей среде. Себя она называет «мужичкой» и гордится даже отчасти этим званием, противопоставляя его дворянству. Ей идет шестой десяток; она спокойная, солидная женщина с трезвым умом, с сознанием собственного достоинства, довольно резонно заявляющая п конце

пьесы: «Видно, только на пакости да на мошенничества у вас хватает дворянства!» Конечно, это то означает еще, что из Арины Пантелеймоновны режиссеру надо делать единственную положительную фигуру пьесы, — отношение ее к замужеству племянницы не отличается ничем от общего торгашеского отношения к этому событию всех остальных действующих 'ищ комедии. Однако в своих вкусах и взглядах на жизнь она последовательно выражает психологию и интересы новой возрастающей силы — купечества, и 'носи серьезной деловитостью она отличается от дру-и их персонажей «невероятного события». Практичность, трезвость ума и составляют характерность дан-11<)го образа.

Рядом с ней на «угловом» диване за круглым столом уселась Фекла — традиционная для русской

71

классической драматургии фигура. Женщина немолодая, но сравнительно приятной наружности (мы принципиально против того, чтобы режиссер делал из персонажей «Женитьбы» галерею «уродов с того света»). Быстрая, живая, не лишенная чувства юмора. Легкая, бойкая, образная речь. Яркий, открытый темперамент. Твердая и наглая в своих поступках, специалистка купить и продать «товар». Ни о каких нравственных принципах в таком образе говорить не приходится. Ей совершенно безразлично, кого на ком женить, кто кого любит или не любит. Ее дело, ее забота — поженить и получить за комиссию. Но свою профессию она знает. Она знает, что разглагольствовать о любви, о браке непричесанной или неряшливо одетой нельзя — невыгодно. Поэтому, при всем внутреннем цинизме, внешне она достаточно приятна, чистоплотна и хорошо одета, ласкова в обращении и мастерица поговорить. И только, когда ее надует Кочкарев, с нее слетает внешний лоск и обнажается лицо наглой, циничной торговки «живым товаром». Актрисе, которой доведется играть эту роль, нужно хорошо усвоить всю мерзость принципа «купля-продажа», столь характерного для образа свахи Феклы.

А перед этим ареопагом, с подсматривающей и подслушивающей во все скважины и. щели домашней челядью •— фронт «женихов».

— И кого же ж тут нет, боже ты мой!

Кото только не занесло попутным ветром стяжательства на этот богатый «куш» со всей Москвы!

И сидят они, подлинно как на «смотринах», достойные персонажи карикатур Агйна и Боклевского, Степанова и Федотова.

Ближе других к невесте сидит Подколесин —• этот классический образец «эгоистического свинства». Образ этот стал нарицательным. Им пользуются для определения крайней нерешительности, эгоизма, лени. Характеристику Подколесина, разумеется, необходимо расширять, исходя из этих основных для него свойств, и подводить к живому человеческому характеру.

Безволие и бесхребетность Подколесина в какой-то мере относительны. Ведь он великолепно понимает и

72

оценивает свое независимое, холостяцкое существование, и надо полагать, что необходимо иметь достаточно воли и своеобразной хитрости, чтобы так упорно и последовательно сопротивляться планам Кочкарева, как это делает Подколесин. Актеру, который встретится на своем творческом пути с этим образом, хочется посоветовать искать, всячески «наживать» внутренне не пресловутое безволие Подколесина, а тот крайний эгоистический инстинкт самозащиты, который заставляет Подколесина с такой осторожностью относиться и к возможной женитьбе.

1 Если актеру удастся найти самочувствие человека, который, подобно цыпленку, боится расстаться с теплой, уютной скорлупой, то другая сторона роли, то есть все, что врывается в жизнь Подколесина извне (Фекла, Кочкарев, вынужденные поездки к невесте), будет легко понята и почувствована актером как проявление того инстинкта самосохранения, руководясь которым Подколесин сопротивляется натиску Феклы и Кочкарева.

И если при этих предпосылках Подколесин едет все же к Агафье Тихоновне, то только потому, что ему показалось, что от женитьбы его жизнь станет еще убагодворенней, еще больше можно будет предаваться безделью, еще уютнее будет лежать на диване, окруженным детьми, ласкаемым молодой женой.

При всех крайне отрицательных и неприятных человеческих качествах, не следует Подколесина играть злым, тупым, бесчувственным. Наоборот, он может внешне даже приятно выглядеть. Но запомним главное— это лентяй, лежебока, типичный представитель вырождающегося мелкопоместного дворянства, человек, неспособный ни на какое полезное дело.

Его «руководитель» и благодетель — вот он сидит рядом с ним — Кочкарев. Он особенно морально от- пратителен. По его собственному признанию, нет ничего зазорного в том, если даже плюнут в глаза: <'Да что за беда? Ведь иным плевали несколько раз, ей-богу. Так что из того, что плюнет? Если бы другое дело, был далеко платок, а то ведь он тут же в кармане — взял да и вытер». По мысли автора, — это глав-

73

ная роль и важнейший образ среди персонажей пьесы. Он полон кипучей энергии. Это пружина,двигающая всю пьесу. Если она не будет крепко закручена — плохо будет разворачиваться интрига пьесы, пропадет ритм,

напряженность действия. Мы не зря акцентируем слово «пружина»: оно является «зерном» роли, тем первоисточником характера и поведения Кочкарева, из которого развивается данный образ.

Энергия Кочкарева, действительно, подобна стальной пружине; непрерывная энергия составляет отличительную черту этого образа. Но энергия пустая, бесцельная, эгоистическая, продиктованная лишь желанием чем-то вертеть, лишь бы вертеть.

Чем же питается эта «кипучая жажда деятельности»? Как ощутить это в себе актеру, который будет работать над ролью Кочкарева? Не порекомендовать ли исполнителю роли Кочкарева вспомнить, когда и при каких обстоятельствах он сам испытывал такое состояние безотчетного желания действовать, действовать во что бы то ни стало.

Это бывает в минуты, когда мы хорошо отдохнули, полны физических сил и энергии и когда... нам фактически нечего делать! Тогда-то чаще всего на нас и нападает этакий зуд хлопотливости, это горячее стремление к кипучей деятельности. Подобное ощущение может помочь исполнителю роли Кочкарева передать свойственное этому образу состояние: «...а что бы такое мне сейчас сделать». Быстрый ритм жизни, темпераментность, пустая суетливость, выдаваемые за подлинное занятие, наглость и нахальство дополняют образ этого неистового черта гоголевской комедии.

Но, называя Кочкарева чертом, мы идем здесь от ощущения такого человека, про которого меткая народная пословица говорит: «бес в него вселился», — а не мрачного, мистического Мефистофеля. Кочкарев был бы самым реальным и вместе с тем самым нахальным и циничным из чертей, если бы таковые где-либо водились.

За Подколесины и Кочкаревым расположилась и вся остальная «кавалькада» женихов, атакующих добычу — невесту!

74

Во главе их Яичница.

Замечательно образна фамилия этого героя. Яичница! Так и видишь перед собой круглую большую черную сковороду! (В одном из вариантов пьесы этот «жених» имеет прозвище «Горшок»!) Фамилия вкусная, а сущность ничтожная: мелкий чиновник, ищущий хорошего приданого. Это громоздкий человек, с угрюмой внешностью, с весьма непривлекательным характером — грубый и скупой.

Хорошо бы и в этом не слишком подвижном образе найти внутреннюю жизнь, найти «кипение страстей», иначе вместо живого образа может получиться скучная, статичная маска.

Яичница, вероятно, обладает немалым темпераментом, судя по тому упорству, которое он проявляет, требуя ответа от Агафьи Тихоновны. Во всяком случае, его нет смысла трактовать флегматиком, сонным, тупым толстяком.

За ним на кончике стула примостился Анучкин — тип в известной мере противоположный Яичнице и по своей внешности и по чертам характера. Он хрупкого сложения, даже «субтилен». Вежлив в обращении, «умеет ценить обхождение высшего общества». От невесты он требует знания французского языка! В его образе можно найти своеобразную мечтательность, грусть о том, что и в Сицилии не был и 'образование не получил. В разговоре, в движениях он старается быть мягким, воспитанным и даже изящным. Но и воспитанность и изящество он понимает по-своему, со своей точки зрения — весьма заурядного пехотного офицера в отставке. Поэтому он больше жеманен, чем действительно изящен, больше претендует на воспитание, чем обладает им. Ни военными, ни гражданскими доблестями он не отличается, ничего особенно приметного нет в этом образе, созданном Гоголем в качестве наглядной иллюстрации серости и никчемности «служилого» люда николаевской эпохи. Из женихов — это самый скромный, робкий и «бесчувственный», по оценке Агафьи Тихоновны и Феклы.

Но сценически, в плане актерской характерности эти качества Анучкина являются очень выразительны-

75

ми особенностями образа. Жеманство, нелепая мечтательность, французмания, «чувствительность», ярко очерченная духовная пустота — все это те конкретные, индивидуальные черты, которые очень помогают актеру и режиссеру в создании типического характера на сцене.

А вот и Жевакин — в прошлом моряк, живописнейшая фигура в гоголевской плеяде чудаков и уродцев. Муштровка николаевской военщины так хорошо сумела выбить из головы его все, что могло послужить к расширению умственных горизонтов, вкусов и восприятий, что лейтенант флота Жевакин, двадцать лет бороздивший моря и океаны, совершивший кругосветное путешествие, запомнил из всей своей жизни, из всех странствований только то, что в Сицилии нюхают табак, говорят по-французски и проводят вечера на плоских крышах. Не и а жил он себе и капитала. Сукно на его мундире тридцать лет назад куплено, а на квартире «кроме трубки, никакой другой мебели нет». Но он развязен в обращении, говорлив, «аматер» женского пола. При этом плешив, имеет недоразвившуюся («петушью») ногу, желтое обветренное лицо и, вероятно, больше всего напоминает гримасничающую старую обезьяну. Но сам о себе он другого мнения. Он находит, что у него «все слава богу, натура не обидела», поэтому он считает себя неотразимым для женщин и искренне недоумевает, почему ему отказывает семнадцатая невеста.

Он влюбчив, и Агафья Тихоновна ему, единственному из женихов, действительно понравилась. Потому-то Кочкареву и труднее отделаться от него, чем от остальных женихов. «Ласковые» эпитеты, которыми он наделяет женщин и девушек — «розанчик», «душенька», «красоточка», как нельзя лучше обнажают его пошлость. Ремарки Гоголя создают впечатление, что в разговоре он любит жестикулировать, изображать, позировать. Это делается по старой привычке, когда он в молодости слыл, очевидно, весельчаком-лейтенантом, «душой общества». Молодость ушла, золотые эполеты сняты, мундир давно перелицован, денег нет, заняться нечем, и вот ходит по невестам эта «петушья нога»

76

и пытается продать йвое прошлое и поудобнее устроиться на старости лет.

«Салон» Агафьи Тихоновны был бы -представлен неполно с точки зрения эпохи, если бы Гоголь не отдал дань тому сословию, за представителя которого, вероятно, и выйдет замуж невеста после «невероятного происшествия» с ее сватовством. Это Стариков. — фигура положительная. Положительная хотя бы потому, что он занимает прочное общественное положение в своей среде, не дурак, не моральный урод вроде Же-вакина или Анучкина. Ведет он себя тоже, пожалуй, умнее других; спокойно сидит, наблюдая всю картину «смотрины», и уходит уверенный в том, что победа останется за ним. Мы видим его человеком лет тридцати пяти — сорока, с простой, не лишенной приятности наружностью, веселым, ровным характером. Порочить его ни внешне, ни внутренне нет смысла. Из всех лиц комедии он наиболее здраво смотрит на вещи и держит себя вполне естественно.

Представив в своем воображении эту «картинную галерею», хочется предостеречь самого себя от того, чтобы при работе над спектаклем (а кто из нас не ставил «Женитьбу»!), несмотря на резкую, сатирическую характеристику мещанства и пошлости, данную Гоголем в этой комедии, несмотря на внутреннюю пустоту и всю непривлекательность героев пьесы, не сделать из них гротескные маски-схемы. Это будет неверно, потому что при всем отрицательном отношении к персонажам своей комедии Гоголь показывал их как живых, реальных людей, которых он наблюдал в окружавшей его действительности и которых он силою своего таланта зло высмеивал, обнажая вою нелепость этих людей, всю никчемность уходящего в прошлое паразитического существования.

Задача моя как режиссера состояла бы в том, чтобы, поняв социальную и психологическую природу каждого персонажа, сделать ее оправданной и сценически выразительной, сообщить ей жизненность и ко-медийность. ; Для каждой из приведенных характеристик у меня

77

выписаны те мысли и действия, которые я считаю определяющими «зерно» данного образа.

Для Подколесина это:

«Ты, однако же, сказал, какой на мне чин, и где служу?..

— Да, батюшка, уж как ты там себе не переворачивай, а надворный советник тот же полковник, толь ко разве что мундир без эполет...

— Готов вытерпеть бог знает что, только бы не мозоли...

— Подумаем, подумаем, матушка... Нужно порас судить, порассмотреть...

— А ведь, сказать тебе правду, я люблю, если возле меня сядет хорошенькая...

— Да дело ни за чем не стало. А только странно... Всё был не женатый, а теперь вдруг женатый...

— Такой, право, странный человек... выбранит вдруг ни за что, ни про что. Не понимает никакого обращения...

— Ну все-таки невеста должна знать по-француз ски...

— Дамам очень идут цветы...

— Какой это смелый русский народ!..

Стоит на самой верхушке... щекатурщик штукатурит и не боится ничего...

— А мне так, право, кажется, что я наскучил...

— Теперь предо мною открылся совершенно новый мир, теперь я вот вижу, что всё это движется, живет, чувствует, эдак как-то испаряется, как-то эдак, не знаешь даже сам что делается...»

Занову себе и весь монолог Подколесина из двадцать первого явления.

Вчитываясь, вдумываясь в слова и действия Подколесина, я составляю себе образное представление об этом основном персонаже гоголевской комедии.

На основе таких выдержек, сделанных мною из текста роли остальных действующих лиц, возникают и все другие характеристики.

«Не раздумывайте, не фантазируйте над образом того или иного действующего лица «вообще», — говорил нам Константин Сергеевич Станиславский. — Не

78

Ленитесь из текста пьесы сделать выборку всего, что, по-вашему, может определить или повлиять на характер вашего героя. Не ленитесь записать на лист бумаги все действия-поступки его. И делайте это не на память — она вам всегда может изменить, — а листая, перечитывая пьесу.

На другом листе запишите все его мысли и слова, которые вам покажутся особенно ценными, определяющими строй мышления вашего персонажа.

— Константин Сергеевич, но ведь это значит переписать текст всех ролей, — возражали мы Станиславскому.

•— Если каждое слово абсолютно важно для каждого действующего лица, то переписывайте все роли. Но так не бывает. Всегда есть что-то более важное в роли и что-то менее важное. А вы боитесь потрудиться лишней день. Тогда не надо идти в режиссуру. Режиссура это точная наука, а не мысли и фантазии вокруг да около. Ненавижу актеров и особенно режиссеров, которые на вопрос, кто такой Молчалив, отвечают: «Мне кажется, что он...», или «я бы сделал его...»

Я ведь не спрашиваю, что «кажется» режиссеру, а прошу мне ответить по автору, по сюжету пьесы, по сопоставлению определенных фраз, мыслей, особой манеры говорить, кто такой Молчалив. И актера я не прошу фантазировать, каким бы он «сделал Молча-лина», — я требую, чтобы актер у Грибоедова нашел все данные о том, кто такой Молчалив.

Повторяю: если для этого надо затратить много сил и времени (я понимаю, что выписки, сравнения, выводы, да еще занесенные на бумагу, — требуют времени) — тратьте не жалея.

Это отучит вас от самомнения, от того, что стоит только вам пять минут «пофантазировать!», и образ у вас возник, родился; отучит жить за счет отвлеченного представления о «таланте» и приучит трудиться, быть внимательным к автору, приучит все, что надо актеру, находить в тексте и из текста пьесы, а не из иногда и красивых, но отвлеченных «мечтаний». Талант — это умение работать. Двадцать раз перечитать

79

w

пьесу, если надо. Пять раз переписать всю роль, если это принесет новую крупицу знания, сто раз совершить верное действие, если оно подводит к верному, сильному чувству...»

Так говорил Станиславский о труде актера и режиссера. Да, для того чтобы разобраться в сюжете пьесы, определить ее идею, надо несколько раз ее прочесть; для того чтобы разобраться в характерах действующих лиц, надо не только опять перечесть текст пьесы, но и сделать из него все необходимые, относящиеся к данному герою произведения выписки.

Для того чтобы проникнуть в особенности языка автора, в неповторимость его художественного метода, снова помогает все тот же текст, все тот же экземпляр пьесы, к которому можно присоединить и другие произведения писателя. Из-за недостатка места мы не смогли раскрыть и одной десятой сущности работы режиссера над языком драматического произведения. Существует мнение, что чем ярче, выразительней язык писателя, тем труднее вскрывать в пьесе линию борьбы, линию сквозного действия пьесы, определять ту цепь событий, в которых это действие проявляется с особой силой.

Что ж, и в этом случае необходимо возвращаться к тексту. С'шэва листать пьесу, чтобы определить ее важнейшие события.

Ссылаются на то, что пьесы М. Горького великолепны по языку, но будто бы недостаточно насыщены действием, что в них трудно определить линию событий. То же говорят некоторые и о пьесах А. Чехова.

Попробуем разобраться в действенной линии пьесы М. Горького «Враги» как одного из самых значительных его драматических произведений. Мы не ставим сейчас перед собой задачу рассматривать особенности языка в этом замечательном творении Горького. В ряде трудов советских литературоведов можно найти интересные данные об этом. Для нас бесспорно одно: художественные достоинства языка пьес великого пролетарского писателя — огромны. Обратимся же сейчас к определению событий в драме Горького.

80

Пьеса «Враги» открывает новую страницу в истории русской драматургии. В ней впервые выведены образы революционеров-рабочих, показана та новая сила, которая в ходе развития классовой борьбы была призвана смести старый, капиталистический мир.

Проникнутая духом пролетарской революции, эта пьеса Горького представляет для нас славное прошлое великой борьбы рабочего класса за свое освобождение.

Одним из вопросов, имевших огромное значение в те годы, был вопрос о врагах революции, о тех силах, которые задерживали ее приход и неминуемую победу пролетариата.

Горький показал врагов рабочего класса — капиталистов не только как хозяев, эксплуатирующих его труд, он раскрыл их враждебность всему истинно человеческому, показал как врагов свободы и справедливости. В пьесе «Враги» впервые в мировой литературе рабочий класс предстал как сознательная дисциплинированная армия, знающая свои цели, выражающая правду своего класса, правду всего передового человечества. В этом огромное революционное и художественное значение пьесы Горького.

Время действия пьесы «Враги» — 1902—1903 годы. Это время второго съезда партии, грандиозных рабочих стачек и демонстраций, нарастания революционной волны и вместе с тем год промышленного кризиса.

Место действия пьесы — провинциальная фабрика. Старый помещичий дом возле самой фабрики. На ограниченной территории «господского» сада происходит почти все действие пьесы. Как в капле воды, здесь в небольшом отрезке времени и пространства отражается весь мир предреволюционной России, бьется пульс всех тех событий, которые переживала в те дни страна.

События и персонажи пьесы расположены у автора по нескольким параллельно развивающимся сюжетным линиям. Первая из них — это линия тех представителей буржуазии, которые пытаются замаскировать свои классовые интересы либеральными фразами и стремятся «притушить» жизненные противоречия мелкими подачками рабочим с барского сто-

81

О Н. Горчаков

Ла. Эта линия представлена в пьесе прежде всего образом Захара Бардина.

Параллельно идет в пьесе линия Михаила и Николая Скроботовых, молодых капиталистических хищников, откровенных врагов рабочего класса, осуществляющих свою власть над трудящимися жестоким насилием и яросто защищающих свои собственнические интересы. К этой группе относятся и жандармы, и шпион Пологий.

Наконец, тема бунта внутри буржуазной среды раскрывается через образ Нади, написанной автором с большой теплотой.

Основная же линия событий пьесы — это борьба рабочих за свое право на труд, за свое человеческое достоинство. Отображенная в пьесе Горького борьба рабочих фабрики за свои гражданские права свидетельствовала о росте революционного самосознания пролетариата.

Не определив этих предпосылок к «Врагам» М. Горького, режиссер не сумеет найти ту последовательную цепь событий, которые составляют в совокупности действие — сюжет пьесы.

Первое событие пьесы можно назвать «Огурцы

украли».

Как ни мелко, как ни ничтожно это событие по своему значению, оно позволило, однако, сразу многое определить в «лагере врагов». В репликах персонажей — Полового, Коня, Аграфены, в их отношении к случившемуся раскрывается мелкособственническая психология «хозяев». Слова «закон» «с о б с т в е н н о с т ь», возникнув в этом первом событии пьесы, уже не сходят с уст действующих лиц почти в течение всего спектакля и определяют собой те внутренние, социальные причины, которые составляют сущность конфликта в данном произведении Горького.

Второе событие — «Волнения на фабрике». Оно начинается с прихода Михаила Скроботова, который крайне раздраженно сообщает о требовании рабочих — «прогнать мастера Дичкова», — и достигает большого напряжения во время диалога Михаила Скроботова с Захаром Бардиным. Приблизительно с

82

середины этого эпизода, во время разговора обоих компаньонов, когда встал вопрос о закрытии фабрики, для того чтобы «проучить» рабочих, события пьесы приобретают особенно острый характер, так как решаются уже насущные жизненные интересы рабочих людей.

Здесь же, в этом эпизоде, раскрывается очень важный идейный момент пьесы, свидетельствующий о нарастающей силе рабочего коллектива. Это очень точно раскрывается в реплике Скроботова: «Кто хозяин на фабрике — мы с вами или рабочие?» Впервые здесь звучит слово «социализм». Режиссерски эту сцену следует строить таким образом, чтобы и общий ритм и весь тон ее органически нарастали от фразы к фразе, от действия к действию каждого персонажа пьесы. Но в то же время где-то еще должны звучать нотки относительного спокойствия и даже благодушия («Социализм... это — забавно...» — говорит Полина).

Предложение закрыть завод — это уже в какой-то мере удар по спокойствию «хозяев». Здесь возникает грозное предчувствие нарастающей опасности, которая так и висит в воздухе с того момента, как только рабочие выдвинули свои требования, с того момента, когда было высказано намерение закрыть предприятие.

Невольно в связи с этим «лагерь хозяев» вспоминает аграрные волнения, стачки, все чаще происходящие в городах и селах России. Напряжение и ритм этой сцены последовательно усиливаются и достигают своего кульминационного пункта в момент прихода Синцова, сообщающего о собрании рабочих.

«Собрание рабочих» — это уже третье событие. Не выдержали нервы даже у Николая Скроботова. Он без видимой причины налетел на Синцова. Волнения не унялись и тогда, когда Татьяна завела разговор с Синцовым. Эта в своем роде «измена» одного из «своих» еще более подхлестывает желание Михаила и Николая принять такое решение, которое бы поставило рабочих в очень тяжелое положение.

Михаил ушел к Бардину, чтобы заставить его принять решение закрыть завод. Оставшиеся на сцене персонажи — представители «лагеря хозяев» — про-

7" 83

буют делать вид, что ничего не случилось, жизнь идет дальше так же безмятежно, как вчера, как будет идти завтра. Однако это никому не удастся. Не удастся Николаю ухаживание за Татьяной. «Не клеится» ничего у Полины. Больше чем всегда раздражают Татьяну глупость генерала и его издевательства над денщиком. В этой сцене следует искать неровный, как бы «рваный» ритм движений; по линии внутреннего состояния действующих лиц — некоторое смятение. Все хотят чем-нибудь заняться (Татьяна — чтением, генерал — денщиком, Полина — чайным хозяйством), но ни на чем не могут сосредоточиться и быстро бросают начатые занятия.

Четвертое событие — «Завод закрыт». В доме Бардиных царит растерянность и даже испуг в связи с тем, что все-таки принято решение закрыть завод. В этот момент действующие лица по своему состоянию напоминают людей, услышавших первый взрыв снаряда. Он разорвался еще вдалеке, но все знают, что за ним последует другой и третий, все ближе и ближе, пока новый снаряд не разорвется непосредственно над ними.

Режиссеру следует проследить за тем, чтобы в этом эпизоде все внимание актеров было привлечено к появлению Михаила Скроботова, к тому, что он будет . делать, что скажет. А он появляется довольный своей победой над Бардиным, но тоже не совсем спокойный и потому дает указание Николаю послать телеграмму вице-губернатору: «...на всякий случай надо принять меры...» И во всем, что происходит дальше в этом эпизоде, нужно, чтобы никакая мелочь не отвлекала от главного: завод закрыт, прозвучал первый «залп орудий»!

Пятое событие — «П риключение Над и». С приходом Нади, в эту напряженную, душную, как перед грозой, атмосферу как бы врывается струя свежего воздуха. Непосредственность Нади, свежесть восприятия жизни, доброжелательное отношение к простым людям сразу резко противопоставляют ее остальным персонажам из «лагеря врагов». На ее стороне лишь Татьяна. Столкновение между Надей и

84

семьей Бардиных развивается у автора настолько логично, подкреплено такими точными ремарками, что режиссеру остается только тщательно следовать тексту, чтобы правильно передать основное содержание этой сцены — протест молодой чистой души против лицемерия, против собственнического хамства. Органически возникает и бунт Нади. Если вначале от ее слов, от всего ее поведения как бы подул на всех резким ветром, от которого заежились, стали кутаться в ветхие ткани предрассудков и Полина, и Клеопатра, и генерал, то в следующий момент на них налетел уже настоящий ураган молодого, упрямого темперамента... От этого искреннего возмущения, прямого вызова «важным родственникам» все так растерялись, что даже не сумели как следует осадить своего юного «врага».

Шестое событие — «Убит директор!» Все собрались в одну группу вокруг принесшего весть о несчастье, а затем вокруг умирающего Скроботова. Здесь задача режиссера определить те действия, которые совершают главные персонажи пьесы в этот момент, стараясь помочь умирающему: кто несет подушку из дому, кто удобное кресло, чтобы усадить в него Михаила, кто протягивает стакан с водой, кто расстегивает ему рубашку. Все эти действия создают ощущение тревоги и освободят в то же время этот эпизод от фальшивой театральности, в которую так часто впадают актеры, стремясь изобразить на сцене волнение от того, что тут рядом умирает человек.

Последнее, седьмое событие — «Поиски «у б и й-ц ы».

Здесь все подчинено только одному вопросу: кто же убийца? Для Клеопатры, Николая Скроботова убийца — Захар Бардин и все те, кто своими колебаниями и либеральным отношением к рабочим заставил Михаила Скроботова «наводить порядок» на фабрике, а это и привело к роковому для Михаила столкновению с народом. Для Захара Бардина и всех остальных представителей его семьи убийца — это все рабочие, и, в частности, тот из них, кто выстрелил в Михаила. Для группы же рабочих во главе с Левши-

85

ным ясно, что главными виновниками смерти Михаила являются он сам и люди его класса. Поэтому и вложены в уста Левшвина замечательные мудрые слова: «Успокоился... пистолетом грозил. А вот он, пистолет, против

него и обернулся». Этими словами Левшин отвечает на вопрос «кто убийца» и дает исчерпывающее объяснение случившемуся с точки зрения представителей «рабочего лагеря».

Второе действие происходит в том же месте, где происходил первый акт, ночью того же дня. Оно начинается сценой своеобразной ночной «разведки». Где-то в доме светится окно — там лежит тело убитого, там по старым обычаям монашки читают над ким псалтырь. Стол с террасы перенесен в сад; на нем лампа, самовар, еда для караула из рабочих. Все обитатели дома растерянно бродят по саду и чего-то ждут. «Хозяева» ждут неизвестно каких еще опасностей и ищут защиты у своих же «врагов» но не забывают в то же время порасспросить их о личности таинственного убийцы. Они убеждены, что рабочие знают, кто убил. От этого все приходы и уходы большинства персонажей этого куска пьесы носят характер происходящей здесь «разведки» (что-то узнал, напал на след и т. д.). Беспокойство, смятение, нервное напряжение — вот что характеризует поведение действующих лиц из «лагеря хозяев». Спокойствие, собранность, уверенность в своей правоте отличают поведение рабочих — Левшина, Ягодина. Режиссер должен строить эту сцену на контрасте между поведением двух групп. Скупое, самое необходимое движение у представителей рабочей группы. Порывистые, быстрые, лишённые четкости мизансцены у Нади, Татьяны, генерала, Коня, Пологого. Говорят эти последние негромко, часто к чему-то прислушиваются, вглядываются в темноту ночи, сердятся друг на друга, если кто-либо из них (генерал), забывшись, нарушает тишину и напряженность минуты. Это событие, эти часы ночного «бдения» можно бы назвать «В ы я у ж д е н н о е п е р е м и р и е».

Откровенная ссора между семьями Скроботовых и Бардиных — второе событие — напоминает

\

грызню собак, внезапно налетевших друг на друга, поднявших шум и свалку в темноте. Попутно достается и Наде: «Две собаки грызутся, третья не приставай!» Режиссеру нужно следить, чтобы эта ссора не перешла в крик и брань. Под внешней «грызней» скрыты психологические мотивы расхождений между Бардиными и Скроботовыми, и эта ссора протекает в обстановке ночи, тревоги и ожидаемых осложнений с рабочими. Все спорящие невольно приглушают свои голоса, невольно стараются быть ближе друг к другу даже в минуты крайнего раздражения. Они никак не хотят, чтобы рабочие видели и знали, что они ссорятся, и всячески стараются сохранить перед ними вид все еще крепких хозяев.

Третье событие этого акта — «Сговор л и ц е-м е р о в». Оно охватывает ряд сцен; первая из них — объяснение Захара Бардина с Левшиным. Здесь пущено в ход такое «сильное» оружие, как «тонкая» дипломатия либеральствующего барина Захара, его игра в демократизм. Все у автора подчинено в этой сцене тому, чтобы вскрыть лживость и фальшь либеральной буржуазии, показать вред либерального красноречия.

В следующей сцене поведение Синцова, его выдержка, спокойствие, четкое понимание происходящих событий должны составить резкий контраст с растерянностью Татьяны, Нади, Якова. Ответы Синцова коротки и точны, видно, что они вытекают из ясности, твердости его убеждений. В чувствах же людей буржуазного круга все зыбко и недостоверно. Дружеское расположение Татьяны к Синцову оказывается лишь «игрой», как только Татьяне приходится решать вопрос о реальной помощи Синцову. Наоборот, мужественный диалог Синцова и Грекова, написанный скупыми, но выразительными красками, рисует подлинное товарищество и дружбу. Опять-таки режиссеру надо все внимание обратить в этих диалогах на контрастное сопоставление сцен: Татьяны — Синцова и Грекова — Синцова.

После точного и твердого разговора Грекова с Синцовым особенно беспомощен вялый Яков, фальши-

87

ва «театральная революционерка» Татьяна, истеричны до предела Клеопатра и Полина, лицемерен в своем либерализме Захар Бардин. Бродят эти люди из одного угла сада в другой, ко всему они подозрительны и враждебны. Они ищут выхода из «атмосферы враждебности» (по выражению Захара Бардина). Они знают, что им надо сговориться, условиться о взаимном противодействии рабочим, но они лицемерят друг перед другом, они не решаются сказать прямые и решительные слова. Им очень хочется казаться рабочим добрыми и человечными, стоящими якобы вне всяких классовых интересов. Надо очень хорошо в этой сцене отличить подлинную апатию Якова Бардина от внешнего «непротивления злу» Захара Бардина; тоску и скуку Татьяны от ханжества Полины, находящей, что ее муж «слишком мягок» в обращении с рабочими.

Четвертое событие — «Один за всех». Это дружеский, глубоко человечный уговор трех рабочих (Левшина, Ягодина и Рябцева) о том, как постоять за общее дело товарищей. Их замечательные по глубине и искренности слова о народе, который начинает «понимать дорогу», их чувство ответственности за весь рабочий коллектив настолько сильны и волнующи, что не нуждаются ни в каких особых объяснениях. Если режиссер добьется в этой сцене от актеров, исполняющих роли рабочих, полного осознания ими мыслей и чувств этих людей, четкого и убедительного выполнения плана действий, простого произношения текста роли, он достигнет той силы впечатления, того эмоционального воздействия на зрителя, которое должен производить самоотверженный поступок Павла Рябцева.

Третье действие. Первое событие — «Ж а н-д а р м ы». Это сцена хозяйничанья жандармов в доме Бардиных. В предвкушении лакомого «блюда» потирают руки и оживленно распоряжаются, как у себя ' дома, жандармский ротмистр Бобоедов, его помощник Квач и связанные с ними неразрывными внутренними узами Николай Скроботов и Клеопатра. Сцена должна идти в быстром, деловом ритме. Перечисленные

персонажи настолько увлечены предстоящим «делом», что забыли о происшедшей трагедии, о покойнике в доме. «Вдова» — Клеопатра — почти откровенно кокетничает с представительным ротмистром. Николай, брат убитого, оживлен и почти весел, — он себя теперь покажет! Он весь «при исполнении служебных обязанностей». Хороший штрих к началу этой картины дала режиссура в постановке этой пьесы в Московском Художественном театре им. М. Горького. Акт начинается с того, что из комнаты, предназначенной для судебного следствия, Конь, Аграфена и Квач выносят мебель и делают таким образом помещение особенно неудобным, казенным и официальным.

Следующее событие — «Кто кого обманет». Разговор между Татьяной и Николаем Скроботовым нужно проводить в очень скупых мизансценах, чтобы ни одна фраза, ни одно слово из этого замечательного диалога не пропали от лишних движений, ненужной «игры». Вся сущность этих двух людей, их идеология, их классовая близость, несмотря на стремление Татьяны жить и думать «по-своему», замечательно полно показаны автором.

Следующее событие — «Бунт Нади». В нем особо ясно проступают лицемерие, ханжество Бардиных и Скроботовых. В дом Захара Бардина, Полины явились жандармы, и сразу с благообразных лиц этих «добряков» слетели либеральные маски. Они счастливы, что теперь их покой обеспечен. Но из «приличия» они делают друг перед другом вид, что глубоко оскорблены грубыми действиями полиции.

И только Надя — одна против всех. Яркое, темпераментное выступление Нади против всех родных и «гостей» (в лице Бобоедова) — замечательная сцена бунта и протеста молодой, неиспорченной натуры. Все окружающие ее «взрослые» стараются потушить этот бунт, стараются разубедить Надю, успокоить ее. Однако это им плохо удастся, и много горьких истин слышат они от нее. Все они от Нади разбегаются, прячутся по закоулкам большого дома.

Следующее событие — «Д опрос «убийц ы». Волнение, вызванное горячим выступлением Нади, как

89

бы переключается в еще более волнующий момент первого допроса мнимого убийцы — Павла Рябцева. Особенно торжественно настроен Бобоедов; Татьяну терзает любопытство увидеть убийцу и узнать, не угрожает ли опасность Синцову; Левшин и другие рабочие волнуются, сумеет ли хорошо сыграть свою роль Рябцев.

Поэтому неожиданное заявление Коня о н е в и-новности Рябцева — это новое событие. Все чувствуют, что может произойти что-то непредвиденное. «Здесь заговор, — решает Николай Скроботов, — подставное лицо...»

Разговор Якова и Захара Бардиных, Якова с Татьяной, Клеопатры с Татьяной, Полины, генерала — это взаимное «ощупывание» друг друга, попытка для одних узнать кто с кем; для других — стремление понять происходящие события. Все сравнивают себя с «лагерем рабочих», и впечатления от этого сравнения весьма неутешительные. «Они сильнее нас», — говорит про рабочих ярый их враг Клеопатра. «Нельзя жить и хлопать глазами, ничего не понимая», — говорит Надя, резюмируя поведение Татьяны. «Они презирают нас», — говорит Захар Бардин.

И вот мечутся эти люди, шепчутся по углам, опасливо заглядывают в окна, в сад. Но и в природе осень. «Холодно... сыро... рано идет осень!» — говорит тот же Бардин.

Горький очень тонко сопоставляет образ осенней непогоды с тревожным, мятущимся ритмом жизни Бардиных и Скроботовых, которым всюду становится «холодно... сыро».

Новое событие — «Враг пойм а н!» Как будто легче стало на минуту дышать всем этим скробо-вым и бардиным от того, что их страх принял реальную форму: Синцов изобличен, социалист Синцов пойман! Но это состояние облегчения длится только одно мгновение. В следующую секунду перед врагами рабочего класса возникает образ тех, кто ведет вместе с Синцовым революционную борьбу, кто учит, организует и руководит пролетариатом, образ партии большевиков.

90

И сразу враги рабочего класса делаются серьезными перед ощущением этой силы. Без показного самолюбования начинают последний допрос и следователи, и жандармы. Задача режиссера в этой сцене — добиться от актеров величайшей серьезности в выполнении своих задач. Этот допрос — уже настоящее сражение, подлинный бой двух классов.

И снова встает роковой вопрос: кто же все-таки подлинный убийца? Явившийся ли добровольно на суд Акимов, или те, к кому обращается Надя: «Это — вы преступники!» Этот монолог полон глубокого, серьезного

драматизма. Не удался план Левшина и Ягодина — выдать Рябцева за «убийцу» и этим отвести Акимова от суда. Но самый факт сплоченности, рабочей солидарности вырос в этом происшествии, получил высокое революционное значение. Реплики Нади до конца разоблачают идеологию бардиных, скроботовых ; и бобоедовых. Пьеса кончается мужественными словами Левшина: «Нас — не вышвырнешь, нет! Будет, швыряли!.. Теперь сами загорелись — не погасишь!..» Эти заключительные слова Левшина — «сами загорелись — не погасишь» — могут служить и названием последнего события пьесы. Оно послужит ключом к режиссерскому толкованию всей сцены. Надо дать в этот момент ощущение надвигающейся революции 1905 года, роста революционного самосознания рабочего класса.

Не все события одинаковы по своему значению в пьесе. Но через них автор с железной настойчивостью провел сквозное (главное) действие пьесы: борьбу, острейшее столкновение двух классовых сил, двух мировоззрений.

Каждый диалог, каждую сцену, каждое событие режиссер должен провести через эту борьбу. Это значит, что в каждом отдельном моменте сквозного действия должна быть захвачена та или иная стадия борьбы этих двух групп. В одном событии дана подготовка к борьбе, в другом — сосредоточивание сил для этой борьбы, в третьем — непосредственное столкновение представителей борющихся классов, и т. д. Все это должно быть режиссером подчинено основной

91

идее пьесы — рабочий класс подлинный хозяин жизни. В нарастающей революции его победа предопределена самой жизнью.

На примере разбора пьесы М. Горького «Браги» мы видим, что точный, образный язык всячески усиливает действенность пьесы, делает более острыми, более динамичными основные столкновения в ней, особенно четко выявляет характеры героев. Выразительная, глубоко содержательная речь персонажей всемерно помогает режиссеру выявить происходящие в пьесе события, определить те действия, через которые и будут раскрыты эти события в спектакле.

В процессе работы режиссера над пьесой К. С. Станиславский считал полезным и режиссерский рассказ самому себе о пьесе, об авторе.

«Если вы умеете на основе действенного разбора рассказать пьесу, как совершающееся на ваших глазах происшествие, — говорил нам Станиславский, — вы уже далеко продвинулись в своей работе над ней. Только не «украшайте» свой рассказ эффектами постановочного характера. Старайтесь в рассказе шире, глубже проникнуть в суть происшествия, в человеческие характеры. Почему я ставлю условие рассказывать пьесу только себе, ну, в крайнем случае, своим близким, и ни в коем случае не актерам-исполнителям ролей. Во-первых, я не хочу, чтобы режиссерский рассказ вы приняли за так называемую «режиссерскую экспозицию». Вы знаете, что я против нее. А во-вторых, я не хочу, чтобы ваш рассказ заменил актерам такие же рассказы, которые им можно предложить сделать по каждой роли. Актер может вести свой рассказ от первого лица.

— Еще накануне, подъезжая к Смоленску, я уже представлял себе, как рано утром завтра буду в Москве, — так может начать свой рассказ актер, которому поручили роль Чацкого, — импровизировал К. С. Станиславский. — Три года я не был в Москве, три года не видел ее бульваров, церквей... А Софья? Как она меня встретит?... — и так далее...»

Указания Станиславского мы обычно тут же проверяли на практике.

92

Этот прием очень полезен и для актера в работе над ролью и для режиссера, когда еще он сам с собой «репетирует», если так можно выразиться, пьесу.

Как-то не так давно мне пришлось раздумывать о постановке чеховских водевилей. Вспомнил совет Станиславского и попробовал рассказать себе «Медведя».

Вл. И. Немирович-Данченко, современник Чехова, сам драматург и режиссер, в своих воспоминаниях очень верно охарактеризовал эти первые драматические «пробы пера» Чехова.

«Прелесть этих шуток, — пишет он, — была не только в смешных положениях, но и в том, что это были живые люди, а не сценические водевильные фигуры, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей»¹.

Эти слова Вл. И. Немировича-Данченко еще больше увлекли меня на режиссерский рассказ о «Медведе».

...Вторая половина летнего знойного дня. Солнце уже теряет свое горячее дыхание. Самое время поднять опущенные на окна легкие занавески и дать доступ прохладе в душные, закрытые комнаты.

Но разве смеет это сделать старый Лука, если барыня, Елена Ивановна, вот уже скоро два часа как не сводит глаз с фотографии своего покойного мужа? Уж на что терпелив, привычен к барским капризам Лука, но и его начинает донимать поведение хозяйки. Где-то в глубине души чувствует Лука, что в этих ежедневных «бдениях» Елены Ивановны перед портретом мужа — больше стремления порисоваться перед соседями, а то, пожалуй, и перед ними, слугами, в своем доме, чем искреннего, большого горя!

Уж больно тщательно готовится, одевается она к этой послеобеденной «всенощной». Платье — ничего не скажешь, черное. Но сколько же на нем этих самых оборочек, прошивочек да завитков всяких! Что твое кружево! И туфельки, хоть тоже черные, да ведь лаковые, с драгоценной пряжкой! Впору в таких на бал ехать!

1 Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, «Аса-
demia», М., 1936, стр. 11.[^]

93

И что удивительно — барыня словно понимает, о чем думает старый слуга. Вот уже месяц между ними вроде как скрытая война какая началась. Чем больше Лука старается ей доказать, что хорошо бы с таким «представлением» расстаться: в сад погулять выйти, прокатиться в коляске или еще чем себя занять, — Елена Ивановна делает все наперекор. Еще дальше занавесок поднимать не позволяет, еще больше на портреты мужа смотрит да еще чаще туалеты траурные меняет. Только одно удовольствие себе и позволяет: спорить с Лукой. Ну, а как видит, что Лука ее одолевает в споре начинает, так в слезы! Тут уже и Лука теряется: может быть, и правда она так сильно Николая Михайловича любила, что забыть не может... Ох, темна душа у женского сословия!

Если предположить, что Лука, неотлучно находящийся при своей хозяйке, может так про себя думать, то понятно, что ему хочется вывести во что бы то ни стало Елену Ивановну из ее «траура». Это будет и сценической задачей актера, играющего Луку.

Понятно, что Елена Ивановна, не зная, чем занять свою праздную жизнь, со всей доступной ей изобретательностью сопротивляется доводам и предложениям Луки. В сущности, ей очень нравится (только она сама себе в этом не признается) разыгрывать роль «безутешной вдовы».

Мысли Елены Ивановны и Луки можно продолжить и развить в каждом моменте этой прекрасной комедии-шутки Чехова. Это будет тот подтекст ролей Луки и Поповой, про который К. С. Станиславский сказал: «Подтекст — это то, что заставляет нас говорить слова роли... Смысл творчества — в подтексте. Без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова — от поэта, подтекст — от артиста»¹.

Характер Поповой не сложен. Напустила на себя вполне нормальная молодая женщина «настроение» и решила, что проживет так всю жизнь. Но жизнь не

¹К. С. Станиславский, Работа актера над собой, части I и II, «Искусство», М., 1951, стр. 492, 494.

94

обманешь — она разоблачает любую фальшь, манерность, надуманную «философию». Так и произошло. Помимо желания Поповой ворвался к ней Смирнов, и пришлось проявить свой истинный характер: и рассердиться, и даже обозлиться, оказаться вздорной, взбалмошной, но по-своему энергичной и темпераментной женщиной. Словом, такой, какая она есть на самом деле!

В какую-то секунду она почувствовала свою привлекательность, заметила, что вызывает чувство любви, и, сама того не ожидая, поняла, что не прочь отдалась этому чувству.

Представляю себе в этой роли комедийную актрису, обладающую привлекательной внешностью, хорошим сценическим темпераментом, приятным голосом, очень четкой дикцией.

Не следует идеализировать эти чеховские образы: Попова и Смирнов, конечно, не шекспировские герои. Но было бы неверно намеренно оглуплять эти персонажи чеховского водевиля, делать их людьми примитивными, «односторонне-отрицательными».

Иногда медведь идет по лесу, его далеко слышно — говорят опытные охотники.

Если проследить внимательно по тексту Чехова все поведение Григория Степановича Смирнова, то можно вполне согласиться с тем прозвищем, которое ему дала очень метко, хотя и в минуту гнева и раздражения, Елена Ивановна Попова, — «монстр», «медведь».

Смирнов еще не появился на сцене, но уже р е з-к и звонок извещает о его прибытии.

Лука, первый увидевший его, возвращается встревоженный видом и поведением Смирнова: «...и слушать не хочет... ругается и прямо в комнату п р е т...» — докладывает Лука. Ведь именно про медведя всегда говорят в народе: «прет!»

И дальше Чехов восемь раз указывает, что Смирнов «кричит». Представим себе, что голос Смир-• нова низкого тембра (или назначим на эту роль актера с хорошим, звучным басом), и эту ремарку — «кричит» — можно будет легко заменить другой — «рычит». А мебель, которую, опять-таки по указанию

95

автора, хоть и невольно, но дважды ломает Смирнов, — это ли не медвежья повадка все кругом крушить? Все это, разумеется, внешние черты поведения Смирнова. Но и в характере Смирнова много поистине медвежьего: упрям, настойчив, а вместе с тем и добродушен, хотя и говорит часто сам про себя, стараясь, очевидно, поддержать «кураж»: «Ах, как я зол! как я зол!»

И совершенно очевидно, что легко влюбляется. Он сам говорит о себе: «...двенадцать женщин я бросил, девять бросили меня!.. Любил, страдал, вздыхал на луну, раскисал, таял, холодел... Любил страстно, бешено...»

Дважды у Чехова Смирнов «дразнит» Попову, сюсюкает, имитируя французскую речь, и разыгрывает от имени «юнкера или куцега поэта» целую сцену про «таинственную Тамару, которая из любви к мужу погребла себя в четырех стенах». А когда разглядел наконец, что, собственно говоря, попал к молоденькой, прехорошенькой женщине, решительной и темпераментной, то сразу бросил дуэльный пистолет к ее ногам и стал перед ней на колени: «Люблю, как никогда не любил!»

«Медведь» как «зерно» характера очерчен четко и в тексте и в самих положениях пьесы. Но к этому «зерну» («медведь») актеру надо подойти умно, тонко, с большим художественным тактом, с чувством меры. Не переборщить в грубости, чрезмерной внешней крикливости, нарочитой угловатости. В самом деле: медведи совсем не лишены определенной пластичности и своеобразной красоты. Надо подумать, как сложился у Смирнова характер «медведя», сочинить себе правдивую, конкретную жизненную биографию Смирнова до его встречи с Поповой. -Надо решить вопрос, всегда ли ведет себя Смирнов, как «медведь», или обстоятельства последних дней («...если я завтра не заплачу процентов, то должен буду вылететь в трубу вверх ногами») заставили его вести себя в этот день грубее, настойчивее, чем обычно.

Вряд ли Попова увлеклась бы Смирновым, если бы он был только «медведь» и она не чувствовала бы за

96

этим «монстром» человека грубоватого, но способного расшевелить ее уже несколько отупевшие от безделья чувства.

В роли Смирнова особенно важен тот момент, когда Попова начинает привлекать его внимание как женщина с ярким, решительным характером. Пока она «ломалась» перед ним, он не обращал на нее особенного внимания, но как только в ней заговорила ее подлинная человеческая сущность, он сразу заинтересовался ею. Этот интерес к Поповой возникает у Смирнова с момента, когда Попова серьезно решила - стреляться с ним на дуэли («Но какова женщина?»), и постепенно нарастает, переходит в открытое любовное отношение к ней, когда Смирнов объясняет несколько сортов пистолетов, и, наконец, заканчивается бурным признанием в любви. Этот перелом—кульминационный пункт роли Смирнова.

События чеховского водевиля не сложны, но они очень типичны для того образа жизни, который был свойствен дворянам-помещикам средней руки, какими и являются Попова и Смирнов. События эти не трудно перечислить.

Вдовушка, одуревшая от безделья, от скуки, талантливо разыгрывает комедию «возвышенного» горя об умершем муже. Все-таки —занятие. Да и своеобразная «месть» покойнику: «Ты мне изменял, не любил, как я того заслуживала, и все это знали, а теперь пусть все в округе видят, как я тебя любила, каким сокровищем ты обладал, но не сумел его оценить по достоинству. Вот захочу и всю жизнь буду играть эту комедию!»

Внезапно вламывается какой-то «невежа»! Конечно, это уже событие! Больше того. Он не только вламывается, но смеет «не считаться с моим настроением, смеет не верить моему горю! Мешает мне проводить время, как я хочу», — думает про это вдовушка. А «невеже» действительно осточертело, что именно тогда, когда ему до зарезу нужны деньги (причем его же деньги, которые ему должны), он не может их получить — должники не хотят выполнять своих обязательств перед ним. И «невежа» вышел из себя, оче-

97

7 Н. Горчаков

6*

видно, из своего обычно довольно добродушного состояния.

Первая встреча — столкновение — не принесла ни той, ни другой стороне победы. Попова ушла из гостиной, а «невежа» не уехал из ее имения, но и не добился от нее денег. Однако чутье ему подсказало, что враг где-то недалеко. Может быть, наблюдает за ним. Не зря Чехов заставляет Смирнова обращаться к отсутствующей Поповой (сцены пятая—седьмая): «Я вас спрашиваю...», «Ну, у вас муж умер...», «Я останусь и буду сидеть здесь, пока не отдашь денег. Неделю будешь больна, и я неделю просижу здесь...» и т. д. Как будто за дверью стоит Попова и прямо к ней обращены слова Смирнова. Непрошенный гость, не желающий покинуть дом, — это, конечно, следующее событие в жизни Поповой и в пьесе.

Попова приняла вызов. Сама ринулась в бой с «врагом». И две большие сцены (восьмая и девятая) посвящены различным моментам «генерального сражения» между противниками. В пылу спора каждый, не замечая, рассказал другому свою жизнь, перечислил все свои обиды и неудачи в жизни, высказал свои взгляды на любовь, на верность, на дружбу! А потом они до того переругались, что решили... стреляться! Дуэль! Это ли не событие! Да еще дуэль между мужчиной и женщиной! Но для Смирнова и Поповой это еще один повод к резкому спору и разногласию друг с другом. Возможность дуэли для них вполне реальна.

И вдруг в момент подготовки к этой дуэли начинается более трезвая, беспристрастная оценка друг друга. Возникает взаимная симпатия, симпатия, в которой герои чеховской пьесы, по инерции от предыдущих событий и в силу склада своих характеров, не хотят до последней минуты (особенно Попова) признаться самим

себе. Это новый поворот в их отношениях. Они сопротивляются живому, естественному чувству сколько хватает сил у каждого. В конце концов любовь, как они понимают это чувство, побеждает. Их любовь может показаться поверхностной, лег-

93

комысленно'й. Но следует ли забывать, чт?> это персонажи легкой комедии, водевиля; что действуют здесь люди другой эпохи?

Вспыхнувшая так неожиданно для самих героев любовь — последнее и самое значительное в пьесе событие!

Играть все перечисленные нами события пьесы надо со всей доступной актерам серьезностью, искренностью и даже страстностью. К. С. Станиславский утверждал, что чем легкомысленнее комедия, тем серьезнее надо действовать в ней актерам. Тогда в зрительном зале родится смех, веселое отношение к происходящему на сцене.

«А если на сцене сами актеры «валяют дурака» и смеются над тем, что они должны делать по сюжету пьесы, — говорил Константин Сергеевич, — то зритель видит, что перед ним просто кривляются на сцене какие-то люди, именующие себя актерами. Но это не подлинные артисты-художники, это фигляры. Вера в то, что написал автор, вера в сюжет пьесы, в характеры действующих лиц — первое условие для подлинного творчества настоящего артиста».

Много прелести в этой шутке Чехова, в языке, которым она написана. Один «траурный шлейф с настроением!» может многое подсказать актрисе для образа Поповой. А весь монолог про «обыкновеннейшего крокодила»! Или: «Скорее вы встретите рогатую кошку или белого вальдшнепа, чем постоянную женщину!» и «...втюрился, как оглобля в чужой кузов!» и т. д. Остроумный и очень образный язык Чехова заслуживает внимательного изучения его актерами и режиссером. Очень ценный дополнительный материал, раскрывающий и характеры героев чеховских «шутков», заключен в рассказах самого А. П. Чехова. Весьма полезна будет актерам и режиссеру в их работе книга В. Ермилова «Чехов» («Молодая гвардия»).

Задача моего «режиссерского рассказа» — вызвать творческий интерес у режиссеров и актеров к этой комедии, достичь того, чтобы им чеховский «Медведь» нравился бы так же, как мне, заразить их желанием поставить его на сцене.

99

Если бы я прочел свой рассказ о «Медведе» К. С. Станиславскому, у него, вероятно, нашлось бы достаточно поправок и справедливых требований к «ему».

Первое из них я могу, пожалуй, угадать. Станиславского не удовлетворила бы, вероятно, моя ссылка на слова Вл. И. Немировича-Данченко в начале моего рассказа.

— А сами вы о Чехове ничего не знаете, ничего не можете сказать, — вероятно, бросил бы он мне упрек.

— Знаю, Константин Сергеевич, но Владимир Ива нович лучше меня понимает, чувствует Чехова...

— Безусловно. И все-таки, сколько бы не было на писано о Шекспире, Островском, Чехове, Горьком, Мольере, у вас должно быть свое представление и ощущение об авторе. Вот его-то мне и подайте.

Эти слова мне были сказаны, когда я принес Константину Сергеевичу записанные в тетрадь мои мысли о режиссерской работе над «Тартюфом» Мольера Ч

Во вступительной части своих «замыслов постановки» я, конечно, много писал о Мольере, о социальной значимости его произведений, давал характеристику современной великому комедиографу эпохи, пытался определить особенности его художественного метода.

— Все это возможно и верно, — сказал мне И. К. С. Станиславский, внимательно просмотрев мой «труд», — и разбор пьесы и советы актерам грамот ные, полезные... но у меня не создается от ваших «комментариев» живого, яркого представления о са мом Мольере.

— Как же, а биография, — начал было защи щаться я.

— Да, биография Мольера вами честно списана с каких-то страниц .соответствующей книги, — прервал меня К- С., — а вы бы вот лучше взяли и описали мне

один день жизни Мольера, пользуясь всем, что вы уже
о нем знаете, вот тогда бы я вам поверил, что вы чув-
1 Я готовился ставить эту пьесу в одном из московских театров.

100

ствуете его как гениального драматурга, актера и человека. Человека страстного, темпераментного, в чем-то, может быть, и заблуждавшегося... но все равно гения!

— Константин Сергеевич, но ведь это уже сочинительством называется, а я не писатель. Шутка сказать: день жизни Мольера! — взмолился я.

— А вы попробуйте! Литературного стиля от себя не ждите и не требуйте. Трудно день описать — возьмите большой отрезок времени. Возможно, это облегчит вам задачу. Но заставьте себя хоть раз в вашей режиссерской жизни это сделать, и вы поймете, как это полезно. Все, о чем вы пишете со слов других, станет вашим. Я не жду от вас писательского таланта, и вы не требуйте его от себя. Сделайте это упражнение для совершенствования в своей профессии, в науке режиссуры. И принесите мне. Мы вместе его прочтем и разберем.

Мог ли я не исполнить того, что мне рекомендовал сделать К. С. Станиславский.

Летом, на отдыхе в Крыму, я сделал «этюд» к «режиссерской науке», как выразился К. С.

Вот как это выглядело, когда осенью я принес Станиславскому свое режиссерское «сочинение». j ...Дорога шла с юга на север. Обсаженная с двух • сторон старыми вязами, она была похожа на очень широкую тенистую аллею, такую прохладную и приятную в знойный полдень.

Дорога соединяла юг Франции с северными провинциями, с Парижем, с Лионом.

В июльский жаркий день в 1653 году по этой дороге двигался целый кортеж фургонов и экипажей. Под полосатыми матерчатыми навесами на тюфяках и мешках со свежим сеном, служивших, очевидно, и креслами и кроватями в путешествии, расположилась довольно большая компания людей, ехавших в этих повозках.

Путешественники выглядели утомленными. Одни дремали, откинувшись на подушках, другие рассеянно смотрели по сторонам дороги, изредка перебрасываясь несколькими словами. Однако понемногу прохлада

101

старой дороги, пьянящий запах скошенной травы и живительный поток свежего, чистого воздуха полей сделали свое дело. Все как-то оживилось, проснулись те, кто спал, повеселели скучавшие; отрывистые восклицания звучали чаще и громче, перекидываясь с одной повозки на другую. Кто-то засвистал бравурный марш, ему начал вторить свежий высокий женский голос, и нарастающей волной понесся припев известной в те дни песни:

Мы жизнь тебе готовы отдать, наш король! Но пусть Мазарини' вернется в Ферроль!2

Веселая песня звучала все громче и громче. Постепенно к ней (присоединились все ехавшие.

Тогда в экипаже, который был впереди всех, поднялась высокая стройная женщина. Она обернулась лицом к остальным фургонам и повозкам и выразительным жестом приложила палец к губам: «Он спит».

До всех донеслись эти слова. Таким приятным, низким голосом они были сказаны.

Песня мгновенно перешла с громкого тона на тихий и затерялась в шуме колес и скрипе деревянных частей экипажей.

— Мольер спит, — еще тише повторила женщина и опустилась обратно на сиденье.

— Мэтр спит, — повторили многие из ехавших, и на их лицах отразилось чувство искренней расположенности к тому, кого они так называли.

Они были его учениками, его верными товарищами в работе. Они составляли труппу Жан-Батиста Поклен де Мольера.

В первом экипаже ехал он сам со своей верной подругой, помощником в делах и лучшей актрисой труппы Мадленой Бежар.

Но он не опал.

Он слышал все, что делалось вокруг. Сквозь прищуренные веки он видел и солнце, и старые вязы, и дорогу.

1 Мазарини — министр-кардинал Людовика XIV,

2 Ферроль — его родной город в Италии,

102

Он думал о том, что с тех пор, как он ехал по этой же самой дороге, только в обратном направлении, от Лиона на юг, прошло уже восемь лет.

Восемь лет тяжелых скитаний, постоянных переездов из одного города в другой, восемь лет постоянной неизвестности за судьбу завтрашнего дня, восемь лет острой борьбы за существование, за необходимый для жизни кусок хлеба.

За эти годы труппа Мольера объехала весь юг Франции.

Представления, которые она давала, имели самую разнообразную судьбу. Иногда актеров задерживали надолго в каком-нибудь городе, заставляли по два-три раза повторять одну и ту же пьесу, кормили сытно и бесплатно в местных гостиницах, приглашали в гости к богатым горожанам. Городская молодежь увивалась за молодыми актрисами. О том, что все они были замужем и что их мужьям, актерам труппы, было не' всегда приятно назойливое ухаживание городских щеголей, — об этом никто никогда не думал.

О том же, что нужно платить за место в театре (вернее, в том сарае, в котором труппа давала свои представления), — об этом помнили только беднейшие слои городского населения. Богачи города, городские власти, как правило, никогда не платили за свои места. Достаточно было одного почета, того, что они вообще сообразовали посетить спектакль.

Вести при такой системе оплаты спектаклей какое-либо театральное хозяйство, платить регулярно жалованье труппе было более чем затруднительно.

Так бывало в лучшие дни. В дни' успеха театра. Гораздо чаще труппу не пускали в город или не разрешали ей играть. Причин для этого находилось много. Иногда в этот день в городе был церковный праздник.

Местное духовенство не могло позволить «осквернить» город присутствием, а в особенности «кривля-нием» на площади бродячих комедиантов.

Комедианты предлагали сыграть что-нибудь возвышенное, иногда даже религиозного содержания (ведь им нужно было пообедать в этот день независимо от

103

того, какому святому он посвящался). Их предложения все равно отвергали. Зачем отдавать часть денег, которые население готово было пожертвовать церкви, актерам? Пусть едут дальше. И они ехали — ехали до следующей площади, до следующей городской ратуши.

Иногда мэр города прямо говорил актерам, что он не может им разрешить остаться потому, что «дорог хлеб, и страна переживает много бедствий». Это хоть было откровенно и честно.

А хуже всего, пожалуй, было, когда, собрав зрителей, приготовившись дать представление, считая себя уже сытыми и отдохнувшими, актеры, объявив пьесу, которую они собирались играть, вдруг слышали улюлюканье, свист и крик: «Деньги обратно!» Оказывается, что два дня назад на этом самом месте другая бродячая труппа играла эту же пьесу, и вот зритель не желает ее больше смотреть и требует обратно деньги. Объяснять, что в труппе Мольера ее играют по-другому, лучше, интересней, было бесполезно. Зритель знал свои права и не дал бы сказать актерам двух слов со сцены.

Спешно переодевались актеры. Объявляли другую пьесу. Тот же свист и возгласы из зала: и эту играли! Через пять минут выяснялось, что весь небольшой репертуар пьес того времени только что игран предшествовавшей труппой. Что было делать? Отдавать деньги обратно? Такого случая не было и не могло быть в истории бродячих комедиантов. Надо было жить, питаться, надо было иметь возможность переехать в следующий город. Следовательно, надо было немедленно играть что-то такое, чего до сих пор не играл никто до них, да и они сами тоже. Спешно объявляли невероятное по заманчивости (тут же выдуманное) заглавие пьесы. Например, «Летающий доктор»! Просили подождать почтеннейшую публику пять минут, чтобы успеть переменить декорацию. (Менять было, конечно, нечего, но надо было выиграть время.) Один из актеров оставался перед занавесом и занимал публику разговором, шутками, остроумными ответами на реплики из зрительного зала. Иногда так удачно, что через две-три минуты делался ее любимцем и мог по

104

этому, настроив зрителей на веселый лад, заставить их снисходительно и добродушно смотреть на то, что будут играть его товарищи по ремеслу.

О, это было большое искусство: уметь разговаривать с публикой!

А в это время за холщовой тряпкой, изображавшей занавес, собравшись вокруг своего главного актера и директора, все остальные спешно улаживались о том сюжете, который они сейчас разыграют, распределяли роли между собой, вспоминали трюки, подходившие к новому сюжету.

Затем следовал удар в гонг, все разбегались в кулисы, поднимался занавес, и из глубины сцены важной походкой, слегка прихрамывая и что-то глубокомысленно ворча под огромный клоунский нос, выходил на авансцену «летающий доктор» — сам Мольер.

Зритель уже не свистел, не кричал. Он узнавал в характерных жестах и дурацкой маске потрясающей важности одного из своих городских докторов-грамотеев и начинал с восторгом следить за смешным и остроумным, тут же на сцене выдуманным и сочиненным фарсом.

Конец пьесы. Смех! Шляпы летят в воздух! Успех! Вызовы!

Но актеры измучены, устали. Какого огромного напряжения стоят эти восемь лет скитаний!

Но не только лишения и невзгоды принесла Мольеру эта тревожная жизнь кочевого племени комедиантов. Сколько ценных наблюдений, сколько самых разнообразных характеров предстало в эти годы перед его острым и проницательным взором. Сколько провинциальных выскочек-дворян, туповатых, но хитрых в своем деле купцов, ловких пройдох-авантюристов надолго запечатлелось в его творческом воображении! Сколько превосходных словечек, сколько замечательных народных оборотов речи уловило и запомнило его чуткое ухо! Сколько смешных, сколько грустных, сколько глупых и трогательных, глубоко человеческих сцен видел он за эти долгие годы!

А сколько истин открыл он за это время в своем театральном деле!

105

Он научился управлять актерами своей труппы. Помогая им, указывая им на их недостатки, одобряя в меру их достоинства, показывая в окружающей жизни то, чему они должны были подражать на сцене, требуя от них постоянного совершенствования, он завоевал огромное уважение актеров, имел большое влияние на них и получил в их среде лестное наименование «мэтра» — учителя.

А репертуар! Сколько он мучился, прежде чем решился взяться за переделку и приспособление к своей труппе различного материала, почерпнутого им из литературных, народных источников, из старых французских и итальянских пьес.

Какое невероятное количество пьес они переиграли за это время! И все-таки чего-то недоставало в каждой из них. Ни одну нельзя было играть больше пяти-шести раз, даже в разных городах.

И вот Мольеру показалось, что он понял секрет недолговечности этих пьес: им не хватало самобытности. Они не соприкасались непосредственно с французской жизнью. Характеры персонажей были весьма отвлеченные. С другой стороны, где было найти такую пьесу, которая представлялась Мольеру нужной. Ее не существовало. Ни в 'провинции, ни в Париже. Тогда Мольер решился. Он сам написал две одноактные пьесы.

Правда, отчасти он просто зафиксировал, привел в порядок те импровизированные сценки, которыми им приходилось в нужде заменять настоящие пьесы, отчасти переработал сюжет двух старинных итальянских фарсов. Но в целом он перенес все действие во французскую жизнь, постарался придать характерам как можно больше жизненной правды, а в разговор вставил много местной злобы дня. Когда он писал эти пьесы, он уже видел, кто из его труппы будет играть какую роль, и он несколько подгонял образы и под веселого увальня Дю-Крузи и под остроумную, быструю Дю-Парк.

Этими первыми пьесами были — «Влюбленный лекарь» и «Ревность Барбулье». Они были сыграны пятнадцать раз подряд. Это был успех из успехов!!!

106

Но главное, Мольер понял, что эти пьесы делали труппу неуязвимой со стороны конкуренции. Таких пьес ни у кого быть не могло. Они составляли собственность Мольера. Они были художественным лицом его театра. И он решил: если эти пьесы пойдут хорошо, тогда он напишет еще. И вообще он попробует сам писать, он сделается тогда драматургом!

...В старом королевском дворце, в Лувре (в Париже), царило большое оживление. Брат короля, герцог Анжуйский, демонстрировал в этот вечер самому Людовику XIV, всему двору и избранным парижанам свою новую труппу актеров. В те времена у многих крупных сановников были труппы актеров, которым они покровительствовали и которые за это носили имя своего покровителя. Такова же была труппа брата короля, выступления которой ожидали сегодня.

В назначенный час съехалась вся знать, все представители власти. Приехал и августейший покровитель выступавшей труппы, герцог Анжуйский. Наконец, гвардейский марш телохранителей короля — мушкетеров — возвестил о прибытии самого Людовика XIV.

Давали комедию Корнеля «Никомед». Новые актеры играли слабо. Они очень старались, они очень волновались. Причин волноваться у актеров было достаточно. Они впервые в жизни играли в присутствии короля, а от успеха сегодняшнего спектакля зависела судьба их пребывания в Париже: получают ли они разрешение играть в Париже наравне с существующими двумя театрами?

Кончился последний акт трагедии. Зрители давно уже перестали смотреть на сцену. Ничего особенного в этот вечер они там не увидели. Пожалуй, актеры Бургонского отеля играли трагедию лучше этих провинциалов.

А несколько актеров этого театра, тайком пробравшиеся на сегодняшнее представление и 'приютившиеся в глубине зала, за колоннами, удовлетворенно улыбались и делали друг другу таинственные знаки, которые, очевидно, обозначали, что пока все в порядке и новые пришельцы не затмили их своим искусством.

107

Словом, действительно все было в порядке, и от этого в зале делалось немного скучно. От этого все перестали смотреть на сцену и занялись созерцанием особы «обожаемого» монарха.

Людювик очнулся, и от неожиданности, что спектакль уже кончился, машинально ударил рукой об руку. В ту же самую секунду ровный сдержанный гул аплодисментов прокатился по залу. Невольно увлеченный этим звуком, Людювик хлопнул еще несколько раз — и по залу прокатился грохот сильнее первого. Так точно следовал двор примеру своего господина, увеличивая лишь в тысячу раз каждое движение его рук, каждую улыбку его лица.

Король собрался встать и уехать. ОКак вдруг неожиданно упал снова занавес. Заблестели снова огни люстры, освещавшей сцену, и из глубины ее к рампе вышел слегка прихрамывающей походкой актер. Он был в пышном, красном с золотом плаще, в шляпе с большим пером. Среднего роста, не слишком толстый и не очень худощавый, он был почти стройным, даже представительным. У него были очень красивые ноги, важная гибкая походка. Серьезное выражение лица, смешной толстый «ос и большой рот. Каштановые волосы и густые черные брови. Он умел придавать им такое выражение, при котором его лицо становилось чрезвычайно смешным. Он говорил несколько заикаясь, но это1 не только не портило его речи, но делало ее еще более выразительной и комичной. Это был Мольер.

Остановившись против короля, он с изумительной ловкостью и быстротой, неожиданной для его важной внешности, снял шляпу, откинул плащ и отвесил королю поклон, изяществу которого мог бы позавидовать не один придворный, сидящий в зале!

Слегка заикаясь (в зале сначала это приписали естественному волнению), он начал пышно обращение к королю. И вдруг застрял на каком-то особенно витиеватом эпитете. Дважды пытался он преодолеть это роковое слово. Напрасно! Заикание не позволяло ему выговорить его.

108

Право же, это было очень смешно! Дамы прятали улыбки в вееры, кавалеры побагровели от сдерживаемого смеха, и все искоса, осторожно смотрели, как отнесется к этому король.

Мольер мужественно начал в третий раз преодолевать препятствие в своей речи. Он испуганно и беспомощно ворочал большими глазами, а из горла у него вырывалась целая симфония немыслимых звуков, слогов!

Это было невероятно! Людювик не выдержал и улыбнулся; громкий взрыв смеха пронесся по залу! ' И в ту же секунду с необыкновенной плавностью и легкостью Мольер закончил свою фразу. И, «е останавливаясь, произнес блестящее четверостишие, посвященное славе «короля солнца». Тут только зал 1 сообразил, что все потуги Мольера были лишь искуснейшей игрой превосходнейшего комедийного актера. От изумления присутствующие разразились громкими рукоплесканиями (кажется, забыв даже посмотреть, хлопает ли король!). Так неожидан был сюрприз! Впрочем, король не только хлопал, но даже говорил: «Браво, браво, господин де... Мольер» (ему услужливо подсказали фамилию комика).

Когда спокойствие снова снизошло на зал, Мольер продолжал свою речь. Легким бытовым языком, шутя подбирая рифмы, он сыпал экспромт за экспромтом! Мелькали «соленые» словечки парижских предместий, смешными позами передавал Мольер спор двух зрителей о только что представленной трагедии и без сожаления острил, издевался и над своими актерами и над высокопарным слогом автора. Умел Мольер угадать мысли публики, умел, как никто! Когда он кончил свою импровизированную сценку-диалог славой королю, восторгам, овациям зала не было конца! Трубаچی без приказа заиграли туш. А король приподнял шляпу (это было невиданно!) и сказал: «Благодарю вас, господин де Мольер», — и на этот раз не запнулся перед фамилией актера.

Тогда, совсем осмелев, Мольер попросил разрешения короля сыграть ему и его труппе им самим сочиненный фарс-пустячок!

"

• 109

Король позволил. Он был в прекрасном настроении.

Мольер откланялся. Занавес подняли. Заиграла опять веселая, легкая музыка, и зритель увидел через минуту «Влюбленного лекаря».

К этому времени Мольер уже написал помимо нескольких веселых одноактных комедий две большие настоящие вещи: «Сумасброд» и «Любовная досада». Но королю он решил показать ту свою первую самостоятельную пьесу, которую он сочинил еще пять лет назад.

С каким задором играла сейчас труппа сотни раз уже игранный фарс своего директора, режиссера, первого актера и драматурга!

Труппу Мольера, конечно, оставили в Париже и даже дали ей -помещение.

...Прошло шесть лет. Людовик XIV выстроил себе великолепный загородный дворец-парк. Весь мир говорил о нем. Государи всех стран бледнели от зависти, когда в их присутствии произносили слово «Версаль». Так называлось новое местожительство Людовика XIV.

Страсть, которую питал Людовик к роскоши, к блеску, к грандиозным увеселениям, поглощала колоссальные деньги. Несмотря на то, что в те времена все государственные средства составляли собственность короля, их все же не хватало иногда, чтобы покрыть расходы Людовика.

Празднества в Версале продолжались не один, не два-три дня, а целые недели. Они протекали по строго разработанной программе, в которую входили все виды развлечений.

Одним из главных участников и организаторов их был Мольер.

Он написал за это время много веселых комедий. Узнав влечение короля к танцам, он выдумал новый вид комедий-балетов, в которых несложный смешной текст перемешивался с большими кусками балета-пантомимы.

Комедии-балеты Мольера всегда ставились на дворцовых празднествах и имели огромный успех у короля.

Мольер стал знаменит. Мольеру покровительствовал король. Он был почти его другом. Он был кумом короля.

Это произошло через год после первого спектакля в Париже.

Мольер женился на Арманде Бежар, сестре своей первой возлюбленной — Мадлены.

Через год у Арманды и Мольера родился сын. Король, узнав об этом, выразил желание крестить первого ребенка своего нового любимца. Так Мольер стал кумом королю.

У Мольера появились друзья, но еще больше у него появилось врагов, явных и тайных!

Чем была вызвана их неприязнь, их ненависть к Мольеру? Это объяснялось тем, что Мольера никто уже не считал автором безобидных комедий и фарсов. Если при дворе он ставил для короля комедии-балеты, то в Париже, в своем театре, он сочинял и ставил такие пьесы, как «Смешные жеманницы», «Урок женам», «Урок мужьям», «Тартюф».

Отвратительный образ и злоключения влюбленного ханжи-священнослужителя (Тартюф в первом варианте пьесы носил рясу), проникшего в семью честного, но глупого буржуа, подчинившего всю семью своей власти, соединявшего в себе все пороки, но умело их прикрывавшего искуснейшей маской лицемерия, ошеломили всех.

В пьесе задевались вопросы религии и философии, обнажались самые дурные черты характера и наклонности многих из присутствовавших.

После второго действия встала и демонстративно ушла со своей свитой королева-мать. Она была главой церковной партии и не могла позволить в своем присутствии открыто насмехаться над религией и ее служителями.

После конца представления наступило неловкое молчание. Король был явно смущен. Он не мог решить, нужна ли «блеску его царствования» эта странная комедия?

Он зевнул, прикрывшись платочком, сослался на усталость, сказал какую-то кисло-сладкую фразу вро-

111

де того, что «пьеса мне поирежнему нравится» (оказалось, что Мольер читал ему пьесу до показа ее со сцены), и ушел.

Придворные, много смеявшиеся во время этого необычного спектакля, учли изменившиеся обстоятельства и вступили в горячие споры о достоинствах и недостатках вещи.

Поздравляли Мольера очень немногие. На следующий день выяснилось, что король запретил публичное исполнение «Тартюфа».

Торжеству врагов Мольера, восторгам феодально-церковной клики не было границ. Однако Мольер не сдался... Борьба продолжалась пять лет. Самыми различными способами, самым различным оружием сражались обе стороны. Враги Мольера были так же деятельны в своем желании окончательно уничтожить его, как и он их.

Мольер посылал королю прошения о разрешении играть «Тартюфа».

Враги его от имени всех верующих устами проповедников требовали «смерти на костре предвестнику адского дня».

Людовик оставлял без внимания обе просьбы. Ему было не до того.

Денег в стране оставалось все меньше и меньше. Прекращать «ослепительную» жизнь не хотелось. Кроме того, надо было прославиться и попробовать войти в историю чем-либо еще кроме постройки Версаля.

В таких случаях всегда воевали. Не желая быть исключением, Людовик начал «победоносные» войны против Фландрии, Голландии, Испании.

А своего «кума» он оставил одного сражаться в Париже с кликой врагов.

Мольер сражался упорно, мужественно. В очень короткий срок он сочинил и поставил новую замечательную комедию-сатиру.

Всю свою неприязнь к аристократам-паразитам вложил Мольер в центральную фигуру пьесы. И назвал эту фигуру Дон Жуан.

Всеми отрицательными чертами французского аристократа XVII века был награжден Дон Жуан.

Развратный, наглый, лицемерный, циничный, самовлюбленный, лишенный каких бы то ни было моральных принципов, он являлся живым обвинением целому классу.

Через пятнадцать спектаклей был запрещен и «Дон Жуан», но Мольер не сдавался.

Еще через год (1666) он выпускает в свет новую постановку — «Мизантроп». На этот раз он даже изменил своей обычной манере искусно чередовать комические сцены с философскими.

Травимый реакцией за «Тартюфа», преследуемый за «Дон Жуана», задыхаясь в душной атмосфере Версальского дворца, Мольер, забыв о смехе, со всей силой накопившегося негодования вновь обрушился на устои дворянского общества.

К сожалению, французская публика тех лет не была подготовлена к тому, чтобы правильно понять и оценить столь серьезное, социально-заостренное произведение.

На радость врагов Мольера пьеса не имела успеха.

Жизнь его была поистине тяжела.

Король на него дулся, неизвестно почему. И если не отдавал его на прямое растерзание своре злобных святош, то защищал его в очень редких случаях. Во дворце Мольер почти не появлялся.

Дома тоже было неспокойно. Мольер, занятый репетициями, театральным хозяйством, сочинением новых пьес, не много времени мог уделять Арманде. Молодая очаровательная женщина скучала и развлекалась, как умела. Сплетен про нее ходило бесчисленное множество. Мольер им не верил, но мучился, что про его жену так говорят. Ревновал. Все это создавало вечный повод к семейным объяснениям, к сценам ревности.

Лучше всего, пожалуй, было в театре. Актеры любили его, любили с ним работать. Капризничали в меру, как привык капризничать каждый «уважающий» себя актер. Публика ежедневно до отказа наполняла зал, аплодировала своему любимому актеру и драматургу. Она единственная понимала его до конца.

ИЗ

Для такой публики стоило работать. И все свои силы он отдает в эти годы сочинению новых пьес.

Он пишет замечательного «Жоржа Дандена», «Плутни Скапена», «Господина де Пурсоньяка», «Лекаря поневоле», «Амфитриона», «Ученых женщин» — вот огромный итог трех лет (1668—1671) его творчества.

...Только четвертый раз шла в театре Мольера его новая пьеса «Мнимый больной».

Это была до предела смешная комедия-сатира о докторах, лекарствах, медицине, клистирах и людской мнительности.

Кончился последний акт. Начался апофеоз: посвящение мнимого больного в доктора.

Мнимого больного играл сам Мольер. Более комично и в то же время более правдоподобно передавать мнимые (так был уверен зритель) боли было невозможно.

В зале стоял стон от смеха. Зал гремел и грохотал.

Мольер любил называть это состояние зала, этот чудовищный смех довольного зрителя «бру-га-га!» Сегодня в зале царил действительно небывалое «бру-га-га!»

Надо не забывать, что стояла масляная неделя. Это был день 17 февраля 1673 года. Доктора на сцене требовали последней троекратной клятвы от Аргана (так звали по пьесе мнимого больного) в преданности медицине. Это было очень смешно. Мольер, стоя во весь рост в длинной белой рубашке на кровати, посреди сцены, и держа в одной руке огромную клистирную трубку, а в другой банку с касторкой, отчаянно гримасничая (для смеха, думал зал), произнес первое «клянусь»!

Доктора ему зааплодировали и пустились в бешеный пляс вокруг кровати.

Потом остановились и потребовали новой клятвы: Мольер схватил одеяло с постели и, задрапировавшись в него, как в мантию, торжественно приготовился сказать второе «клянусь» и... упал!

114

Зал решил, что он запутался в одеяле, и засмеялся еще больше. Неожданное происшествие с актером на сцене всегда во много раз смешнее, чем любой выдуманный трюк.

Зал смеялся.

А на сцене царил растерянность. Мольер не мог подняться. Ему было плохо. Он мучительно хрипел, стараясь что-то сказать, но не мог.

Дали занавес.

Зал перестал смеяться. Все сидели тихо, внезапно, как по уговору, замолчав.

Вышел актер Легранж. Он объявил, что спектакль не может быть окончен. Мольер почувствовал себя плохо, очень плохо.

Зрители тихо вышли из зала. Они поняли, что так надо. Была масленица, но никто не пошутил. Французы умеют веселиться, но они умеют и уважать свое горе.

А случившееся было большим горем для простых парижан. Последние выходившие из театра видели, как через боковой ход вынесли на носилках Мольера и перенесли в дом напротив, где он жил.

Через час, не приходя в сознание, окруженный своими верными учениками во главе с талантливым Бароном, заменившим его на посту директора труппы, на руках своей любимой Арманды он умер...

Церковь запретила хоронить его, как комедианта, умершего без покаяния, как отлученного от церкви за сочинение «Тартюфа».

Скандал, разразившийся как следствие этого запрещения, был бы еще больше, если бы Людовик XIV не оказался умней церковников.

Своей властью он отменил запрет.

Ночью, без всяких обрядов, как самоубийцу, за кладбищенской оградой «государственная» Франция похоронила своего величайшего гения.

Огромная толпа парижан проводила гроб Мольера в могилу.

...Прошло сто лет. Только тогда французская академия (существовавшая и во времена Мольера) поняла свою ошибку. Мольер был возведен в академики.

8* 115

Тело его перенесли в Пантеон — гражданский храм, в котором Франция хранит прах своих гениев.

Та же академия воздвигла памятник Мольеру и в надписи на нем покаялась еще раз.

Надпись гласит следующее:

«ФРАНЦУЗСКАЯ АКАДЕМИЯ — МОЛЬЕРУ.

Для твоей славы тебе ничего не нужно. Ты нужен нам для нашей славы».

...Через неделю Станиславский, которому я отдал свою «Мольериаду», предложил мне прийти к «ему домой.

— Ну что ж, — прямо приступил к делу К. С., — одно то, что вы поверили мне в необходимости таких режиссерских упражнений, уже хорошо. Теперь по существу вашего первого режиссерского «этюда» в литературе.

Разумеется, вы не удержались все же похвастаться знанием истории. Но довольно ловко вставили ваши «знания» между живыми сценами из жизни Мольера. Не подумайте только, что я против истории. Наоборот, ничто так не конкретизирует факт, событие, как его историческая достоверность. Но в художественном произведении и история должна звучать художественно. У Карамзина могут быть неверные с современной точки зрения концепции, но то, что историю Российского государства решил писать большой писатель, — это, по-моему, очень верно. И как прав был Пушкин, начав работать над историей Пугачевского бунта!

Уберите довольную улыбку, я не собираюсь ваше изложение эпохи Мольера сравнивать с карамзинским. Но вы удержались от искушения стать историком, и я хвалю вас за картины из жизни «бродячей труппы», за «справку» о деятельности Мольера в Париже — она исторически верна и рисует борьбу Мольера с итальянской труппой Жиранди, — хвалю и за описание первого успеха Мольера у Людовика XIV. Дальше у вас следует в хорошем аллюре пробежать по творческой биографии Мольера. Это эффектно, но не

116

подводит вас к «Тартюфу». Ведь вы же хотите работать «над «Тартюфом» — на нем следовало остановиться и перейти прямо к пьесе, к ее событиям и характерам.

Но главная ваша заслуга в том, что вы не занялись «мечтами» о Мольере, не увлеклись в своем «воображении» творениями гениального человека, а реально поработали над созданием в известной мере художественного рассказа об его жизни.

Помогло вам это упражнение?

— Помогло, очень, Константин Сергеевич... но времени на «его уход» много...

— Тогда поищите сами, что помогло бы вам в пять минут, по дороге домой или в трамвае, проникнуть в душу автора, в эпоху, в творческую жизнь гения, а я вам не советчик!

Эту резкую отповедь Станиславского я умышленно привожу здесь для всех тех, кто полагает, что работать над пьесой можно так, мимоходом, а для того чтобы решить свое, режиссера, отношение к пьесе, достаточно ограничиться беглой читкой ее.

— Какое же это отношение к пьесе, когда вы фактически на многих страницах разбирали «Ивана Рыбакова», «Не называя фамилии» и другие пьесы? — спросят меня читатели этой книги.

— А разве можно составить себе четкое мнение о пьесе, не разобравшись подробно в ее сюжете, в

характерах действующих лиц, «е определив ее и д е ю и сквозное действие?»

— Но это ведь уже работа над пьесой.

— • Разумеется. И ничего нет предосудительного в том, чтобы поработать над пьесой, прежде чем вынести для себя окончательное решение: ставить ее или нет?

— А в чем же будет тогда состоять дальнейшая работа режиссера над пьесой?

— В том, что, решив ставить пьесу, он еще раз начнет разбираться в ней, и на основе этого повторного разбора у него сложится, возникнет конкретный режиссерский замысел ее сценического воплощения — постановки спектакля.

117

— Не усложняется ли этим общий процесс работы режиссера над пьесой: сначала поиски своего отношения к драматическому произведению, через разбор его, затем повторный разбор, чтобы возник замысел постановки?

— Вы ведь просили меня рассказать о процессе моей собственной работы над пьесой, — я вам его начал рассказывать. Но я его никому не навязываю и не считаю каноническим или идеальным.

— А вот говорят, что Станиславский считал предварительную работу режиссера над пьесой вредной. Он утверждает, — так говорят, — что разбираться в пьесе режиссер должен вместе с актерами в процессе репетиций.

— • Отвечу вам на это словами самого Станиславского.

В 1930/31 году в МХАТ возобновляли «Три сестры» А. П. Чехова, собирались возобновить постановку «Горя от ума» А. С. Грибоедова. Константин Сергеевич вел репетиции по обеим пьесам у себя на дому. В это время он искал практические пути к новому приему работы с актером — к действенному разбору роли и пьесы, — и в театре оживленно обсуждали эти репетиции Станиславского.

Вопросов по новому приему работы накапливалось много, естественно, что они волновали Станиславского и иногда прямо с ответа на них он начинал свое очередное занятие с актерами.

Так случилось и на первой репетиции по возобновлению «Горя от ума».

— • Я слышал, — обратился Станиславский к собравшимся актерам, — что в театре говорят о том, • как я предлагаю теперь актерам забыть пьесу, роли и прямо начать играть, то есть действовать. Это все частично верно. Если бы ко мне пришли новые исполнители ролей «Трех сестер», я предложил бы им сразу начать действовать, потому что они для начала работы знали бы, на мой взгляд, достаточно о Чехове, о пьесе «Три сестры», о том, кто такие Маша, Ольга и Ирина, хотя этой пьесы уже много лет нет в нашем репертуаре.

Подчеркиваю, для начала работы над своими ролями. Но, во-первых, я никогда не говорил, что надо репетировать, не зная, не читая пьесы, не подумав о ней, не определив ее идеи — сверхзадачи и сквозного действия. А во-вторых, я никогда не говорил участникам любой репетиции, любой старой или новой пьесы, что я зарекаюсь сам и им запрещаю спрашивать, говорить со мной о пьесе, о роли, об идее автора и так далее. Те, кто пришел сегодня заниматься со мной, надеюсь, подтвердят мои слова, если их будут опрашивать в театре, с чего мы начнем репетицию.

— Конечно, подтвердим, Константин Сергеевич...

• — Я прошу подтвердить мои слова и сделать их широко известными в театре, потому что до меня дошел слух, будто я утверждаю, что можно работать над ролью и пьесой, не зная ни пьесы, ни роли. Тот, кто пустил такой нелепый слух, очевидно, предполагает следующее: режиссер сам прочел пьесу, решил, что и как в ней должны делать актеры, вызвал их на репетицию и говорит: «Ну-с, вы открываете форточку, вы танцуете, вы накрываете стол. Кто вы, для чего вы это делаете, что дальше с вами будет — не важно. Сделайте мне идеально эти действия, я р.ам предложу следующие, потом следующие, и так далее. В результате сыграете роль.

— 1Какая, чья, в какой пьесе? — спрашивают ошеломленные актеры.

— Это не важно, какая роль, в какой пьесе, — отве

чае деспот Станиславский, — делайте, что я вам говорю!

Актеры делают, Станиславский поправляет их действия, и в результате получается спектакль! Так мне передали из театра.

Большой чепухи я за всю жизнь не слышал. Сегодня мы опять попробуем репетировать, работать действительно по-новому, и я «е хочу, чтобы в результате нашей работы в театре говорили, что Станиславский, вероятно, на старости лет сошел с ума,

119

Поэтому заранее повторяю, что:

1. Пьесу и режиссер и актер знать должны. Что это за работа неизвестно над чем? всю свою жизнь я говорю о том, что без драматурга нет театра. Все знают о роли Чехова и Горького в жизни нашего театра. И вдруг Станиславский говорит: «Не надо знать пьесы, можно «что-то» делать без знания пьесы, без знания роли». Черт знает что такое! Я мог сказать, обронить такую фразу только в запале репетиции...

2. Нужно знать и все, что относится к воплощению пьесы в сценическое произведение — в спектакль. То есть обязательно надо знать идею — сверхзадачу пьесы и ее сквозное действие. С ходом репетиций идея пьесы будет неизменно все глубже и глубже проникать в сознание актера, будет волновать его мысли и чувства, будет все ярче и ярче выявляться в поведении на сцене того действующего лица, от имени которого будет действовать актер.

Сквозное действие день ото дня тоже будет становиться все крепче, будет острее и резче прочерчивать линию борьбы каждого действующего лица за идею пьесы.

3. Для этого актеру и режиссеру надо непрерывно обогащать свое творческое воображение, питая его материалами пьесы и роли. Надо изучать автора, материалы пьесы, а особенно пристально и глубоко — жизнь, которая дала автору тему и создала характеры его героев. Все это надо. С ума я еще не сошел. Но я предлагаю изучать весь этот обширнейший материал, не только сидя за столом, но главным образом в действии, в процессе поисков действительной физической линии поведения героев пьесы.

Зачем мне понадобилось бы сажать актеров за стол, чтобы начать репетировать «Трех сестер», о возобновлении которых мы тоже все время говорим? Неужели, находясь в Художественном театре много лет, Тарасова, Еланская, Степанова — вероятные Маша, Ольга, Ирина — и другие исполнители не знают этой пьесы? Неужели, идя ко мне на репетицию

120

цию, никто из них не перечтет пьесы, не заглянет в свою роль?

Вот если бы это так случилось, тогда прав тот, кто распустил слух, что Станиславский сошел с ума и предлагает репетировать без знания пьесы и роли.

Неужели вы, собравшиеся сегодня ко мне, заявите, что не знаете «Горя от ума»? Не заглянули в роли первого акта? Если это так — признайтесь, и мы с вами перечтем «Горе от ума», но не делайте из меня дурака.

Станиславский был взволнован, и все, кто находился в зале, поспешили его уверить, что приложат все усилия, чтобы превратные толки о новом приеме работы над пьесой стали немыслимы.

В этом обращении Станиславского к актерам, мне кажется, заключен исчерпывающий ответ на то, как необходима режиссеру углубленная работа над пьесой. Только на основе глубокого знания драматического произведения, после тщательного разбора сюжета, характеров действующих лиц, определения идеи — «сверхзадачи» и сквозного действия пьесы, после уяснения особенностей авторского почерка и языка у режиссера возникает замысел его постановки, то есть основа его будущего творческого создания, — то главное, без чего не может быть создано ни одно художественное произведение в любой области искусства.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Режиссерский замысел

Вокруг понятия «режиссерский замысел» возникает всегда много споров. Эти споры ведутся в среде зрелых мастеров театра, о режиссерском замысле с особым увлечением говорят молодые режиссеры, эти творческие вопросы интересуют и работников художественной театральной самодеятельности, успешно содействующих внедрению театральной культуры в самые широкие слои народа.

Интерес к режиссерскому замыслу, как к одному из важнейших моментов работы режиссера над созданием спектакля, вполне объясним. Режиссерский замысел — это творческое, организующее начало в работе режиссера над пьесой, приводящее к целостности и гармонии все компоненты спектакля: текст драматического произведения, творчество актеров, работу художника, композитора и всего коллектива, осуществляющего данную постановку.

Как возникает режиссерский замысел у режиссера? Каким образом и какими творческими средствами удастся режиссеру осуществить свой замысел, то есть воплотить на сцене драматическое произведение? Эти вопросы и хочется рассмотреть в настоящей главе.

Возникает режиссерский замысел на основе драматического произведения: выраженной в нем идеи автора, всей системы художественных образов и, конечно, особенностей текста пьесы,

122

Художественная цельность и глубина замысла во многом зависят от того, как видит именно данный режиссер воплощенным в сценическое действие-спектакль сюжет пьесы.

Режиссер вскрывает идею автора, находит правильные пути к сценическому воплощению образов пьесы, пользуясь при этом не только чисто профессиональными познаниями в области мастерства режиссуры.

Огромное значение имеет здесь и так называемый личный «багаж» режиссера, то есть: подлинное знание им жизни, знание законов общественного развития, понимание законов логики, способность проникать в сущность психологических переживаний человека, умение правильно «увидеть» своих актеров в образах действующих лиц пьесы и, наконец, талант, умение создавать на сцене яркую и правдивую обстановку, соответствующую идее и художественным особенностям произведения.

Чем шире, значительнее этот личный «багаж», тем глубже будет раскрыта на сцене пьеса, тем больше обогатит режиссер своим видением идею автора, духовный мир героев произведения.

Процесс возникновения замысла спектакля у режиссера, как мы уже говорили выше, процесс сложный — это самостоятельный творческий акт. Замысел во многом бывает совсем не похож на первое впечатление от пьесы, и потому хочется предостеречь актеров и режиссеров от слепого доверия и следования своему первоначальному восприятию драматического произведения.

В творчестве режиссера замысел его будущего спектакля складывается примерно так же, как и у писателя, художника, композитора. Режиссер получает тему — пьесу; собирает и изучает материал к ней, изучает жизнь, родственную той, которая описана в пьесе, ищет верные и яркие характеристики для ее персонажей, представляет в своем воображении, как будет выглядеть пьеса на сцене. Эта работа режиссера над пьесой, над ее идеей приводит его к замыслу создания спектакля.

123

Начиная работу над пьесой, советский режиссер исходит в своем замысле спектакля из понимания театра как коллективного искусства, призванного осуществлять те идейно-художественные задачи, которые поставлены нашей партией перед советским театром.

Известно, что передовое реалистическое искусство обладает огромным эмоциональным воздействием. Оно заражает силой положительного примера и помогает воспитанию лучших качеств характера советского человека, оно разоблачает, гневно осуждает все реакционное, прогнившее, все, что мешает социалистическому обществу в его продвижении вперед.

Таким образом, мы можем сказать, что режиссерский замысел целиком зависит от правильного понимания режиссером произведения драматурга, понимания задач, стоящих перед искусством, перед коллективом данного театра, а воплощение замысла в высокоидейное произведение сценического искусства зависит от художественной, политической и философской зрелости режиссера и актеров.

Как режиссер подходит на практике к моменту замысла постановки?

Когда мы читаем о жизни таких замечательных деятелей русской литературы и театра, как Гоголь, Л. Толстой, Горький, Станиславский и другие, мы с особым интересом следим за моментом возникновения замысла их произведений, следим за тем, какие мысли, чувства волновали этих художников, когда они задумывали, создавали свои великие творения. В этом смысле особенно интересны письма, заметки, дневники писателей, художников, артистов, в которых они рассказывают о (моменте рождения творческого замысла, о их художественных устремлениях. По этим документам мы нередко можем узнать, что представлял собой замысел того произведения, которое со временем стало известно человечеству как великое художественное

создание, какой творческий процесс предшествовал появлению замысла и как он завершился созданием большого художественного полотна,

124

«В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем...»

Это интересное признание о замысле «Ревизора» мы находим в «Авторской исповеди» Гоголя.

Художник, будь он писателем, скульптором, композитором, постоянно наблюдает жизнь, активно участвует в ней, накапливает материалы, изучает характеры людей и события. Затем наступает момент, когда все виденное, собранное художником оплодотворяется его собственными мыслями, появляется потребность выразить это средствами своего искусства, возникает уже определившийся замысел — план нового художественного произведения.

«Для Гоголя как здесь, так и в других сферах жизни ничего не пропадало даром, — вспоминал П. В. Анненков. — Он прислушивался к замечаниям, описаниям, анекдотам, наблюдениям своего круга и, случалось, пользовался ими. В этом, да и в свободном изложении своих мыслей и мнений круг (общество. — Н. Г.) рботал на него. Однажды при Гоголе рассказан был канцелярский анекдот о каком-то бедном чиновнике, страстном охотнике за птицей, который необычайной экономией и неутомимыми усиленными трудами сверх должности накопил сумму, достаточную на покупку хорошего лепажевского ружья рублей в 200 (асе.). В первый раз, как на маленькой своей лодочке пустился он по Финскому заливу за добычей, "положив драгоценное ружье перед собой на нос, он находился, по его собственному уверению, в каком-то самозабвении и пришел в себя только тогда, как, взглянув на нос, не увидел своей обновки. Ружье было стянуто в воду густым тростником, через который он где-то проезжал, и все усилия отыскать его были тщетны. Чиновник возвратился домой, лег на постель и уже не вставал: он схватил горячку. Только общей подпиской его товарищей, узнавших о происшествии и купивших ему новое

125

ружье, возвращен он был к жизни, но о страшном событии он уже не мог никогда вспоминать без смертельной бледности на лице...

Все смеялись анекдоту, имевшему в основании истинное происшествие, исключая Гоголя, который выслушал его задумчиво и опустил голову. Анекдот был первой мыслью чудной повести его «Шинель» и она заронила в душу его в тот же самый вечер»¹.

Как живо воссоздают эти строчки момент рождения замысла одного из лучших произведений Гоголя. Мы еще раз убеждаемся в том, сколь живительно для художника тесное соприкосновение с жизнью, как важна для его творчества тонкая наблюдательность и проникновение во внутренний мир человека.

Момент рождения замысла — явление сложное. Один режиссер будет размышлять о своем замысле спектакля в своей комнате в тишине ночи; другой, наоборот, пойдет бродить по людным улицам и в движении народа и шуме города найдет ритм и темп своего будущего создания; третий заберет с собой несколько любимых книг и уедет на природу, чтобы там, в перерывах чтения, делать отметки на полях пьесы, записывая туда приходящие ему в голову мысли и планы.

Мы знаем, с какими сомнениями подходил Станиславский к постановке «Чайки». Но, когда его увлечение новаторской драматургией Чехова победило зародившееся сомнение, у Станиславского возник замечательный режиссерский замысел.

«...Вечер, восходит луна, двое людей — мужчина и женщина, — рассказывает в своих воспоминаниях К- С. Станиславский, — перебрасываются почти ничего не значащими фразами, свидетельствующими разве о том, что они говорят не то, что чувствуют (чеховские люди часто поступают так). Вдали играют на рояли пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа, о мещанстве, о каботинстве

окружающей среды. И вдруг — неожиданный вопль, вырывающийся из недр страдающего влюбленного сердца девушки. А затем — одна лишь короткая фраза, восклицание: «Не могу... не могу я... не могу...»

Вся эта сцена ничего не говорит формально, но она возбуждает бездну ассоциаций, воспоминаний, беспокойных чувств.

А вот безнадежно влюбленный юноша кладет у ног любимой бессмысленно, от нечего делать, убитую прекрасную белую чайку. Это великолепный жизненный символ.

Или вот — скучное появление прозаического учителя, пристающего к жене с одной и той же фразой, которой он, на протяжении всей пьесы, долбит ее терпение: «Поедем домой... ребенок плачет...»

Это реализм.

Потом, вдруг, неожиданно — отвратительная сцена площадной ругани матери-каботинки с идеалистом-сыном. Почти натурализм.

А под конец: осенний вечер, стук дождевых капель о стекла окон, тишина, игра в карты, а вдали — печальный вальс Шопена; потом он смолк. Потом выстрел... жизнь кончилась...»¹

В этой краткой записи — вполне четкий режиссерский замысел будущего спектакля, яркое ощущение автора, эпохи, характеров героев чеховской пьесы.

Но в процессе рождения замысла отдельные компоненты спектакля, разумеется, не всегда возникают в той последовательности, в которой мы их перечислили выше. У каждого художника его творческое воображение работает по-своему.

Основная задача режиссерского замысла и вытекающего из него постановочного плана — найти гармонию, наиболее полное и глубокое соответствие между идейным содержанием драматического произведения и его сценическим воплощением.

1 П. А. Анненков, Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года (цит. по книге В. Гиппиус «Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях», М., 1931, стр. 80—81).

Г. 6

1 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, «Искусство», М., 1954, стр. 222.

127

Прекрасным руководством для режиссера в его поисках гармонии режиссерского замысла спектакля с содержанием драматического произведения являются слова Белинского, смысл которых сводится к следующему: когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделять ее от содержания — значит уничтожить само содержание; и наоборот: отделить содержание от формы — значит уничтожить форму.

Содержание драматического произведения должно найти свою, соответствующую ему форму в творческом замысле режиссера, в постановочном плане спектакля.

Советский художник-режиссер вооружен теперь самым верным методом работы, методом глубоко творческим. Он помогает ему при создании режиссерского замысла не сбиться с правильного пути в определении, трактовке драматического произведения, — это метод социалистического реализма.

Режиссер, владеющий этим художественным методом, может более правильно определить, как данное драматическое произведение отвечает правде жизни, как глубоко драматург типизировал в своей пьесе важнейшие явления действительности, более глубоко решить для себя вопрос, что скажет зрителю театр своей новой постановкой.

Однако сказать новое, интересное о пьесе и об отображенной в ней жизни — это не значит вывернуть наизнанку ее сюжет, как это делали режиссеры-формалисты, это не значит, что можно подчинить идею, сквозное действие пьесы, характеры действующих лиц своим режиссерским вывертам, имеющим лишь одну единственную цель — «мой спектакль ничем не должен быть похож на работу другого режиссера над этой же пьесой». Плохо то, когда режиссер не творчески подходит к созданию замысла спектакля, когда он не ищет своего собственного решения, своего видения будущей постановки, а лишь ученически повторяет то, что делали другие, пусть даже и крупные деятели театра. Но те, кто боится «похожести», забывают, что в каждую эпоху, в каждый

128

год нашей жизни одна и та же тема звучит по-разному, в зависимости от того, для чего она сегодня поднята автором, кто, какие художники сцены, в каком театре ее воплощают в спектакль. Поэтому именно с глубокого понимания содержания пьесы, с того, как отвечает она современным требованиям, с определения характера ее героев и начинается складываться режиссерский замысел.

— Как, опять возвращаться к разбору пьесы? — слышу я возглас нетерпеливого товарища. Ему нейдет как можно скорее раскинуться в кресле и, погрузившись в «мечты», нафантазировать себе «образ» спектакля! Ему достаточно для этого первого впечатления от пьесы! Он верит, что все остальное придет от вдохновения, от интуиции, от таланта!

Превосходны и крайне необходимы в творчестве каждого художника талант, интуиция, вдохновение. Но сколько замечательных мастеров предостерегали своих учеников от гипноза этих слов!

— Не жди, батюшка, что Аполлон к тебе снизойдет, как только ты его к себе позовешь! Этого не будет. Поработай, потрудись, а тогда и жди его. Может быть, мимоходом как-нибудь и заглянет! И осенит тебя! А не заглянет, пройдет мимо, значит, ему некогда! А у тебя время не пропало даром. Ты честно, как мог, как умел, трудились и имеешь полное право свой труд представить на суд публики. Так, по словам К. С. Станиславского,

говорила ему о значении труда и вдохновения в творчестве артиста замечательная русская актриса Г. Н. Федотова.

Замысел спектакля складывается у режиссера в результате тщательной и глубокой работы над пьесой. В основе этой работы лежит, во-первых, подробный разбор пьесы; во-вторых, решение режиссера о том, какими средствами сценической выразительности он будет пользоваться для воплощения идеи и сюжета пьесы в спектакле. Здесь встает много проблем: каких артистов — он назначит на роли; какого пригласит художника и как сформулирует ему свои задачи; какие режиссерские акценты он расставит в спектакле, то есть, что выделит из сюжета пьесы; какой сцениче-

129

ской атмосферы нужно добиваться и какими способами; каков будет ритм спектакля.

Поэтому о какой бы пьесе нам ни пришлось говорить в данной книге, нам неизменно придется начинать с разбора ее, как бы это ни казалось однообразным тем из наших товарищей, кому не терпится ухватить быка за рога — увидеть в своем воображении конкретный «образ» спектакля. И стоит ли насиловать свою фантазию, свое воображение, стараясь во что бы то ни стало вызвать «интересный» и обязательно, конечно, «яркий» образ спектакля раньше, чем определена верная, с идейной точки зрения, сущность произведения.

— Что значит, верная? — следует обычное возражение все тех же поспешных, а иногда чересчур уверенных в себе товарищей по профессии. — То, что представляется верным одному, может быть совершенно по-иному, и тоже верно (подчеркивается обязательно!), понято и увидено другим художником.

Не раз мы задавали этот вопрос К. С. Станиславскому: «Может ли определенная пьеса быть верно понята с двух (трех и больше!) точек зрения?»

К. С. Станиславский не соглашался с тем, что всякая пьеса, а особенно выдержавшая испытание временем, и даже отдельное событие, образ действующего лица могут быть рассмотрены и решены «и с той и с другой» стороны.

— В жизни каждое происшествие является следствием совершенно точных причин, — утверждал К. С. Станиславский. — Следовательно, и на сцене должно быть одно верное по отношению к идее пьесы решение события, одно верное решение характера образа. Если же вы можете трактовать главные события пьесы или образы действующих лиц с пяти разных точек зрения, — это значит, что вы, артисты, не умеете определять события и характеры, или они драматургом взяты не из жизни, а придуманы.

— Но мы ведь не драматурги, — отвечали ему актеры, — мы верим тому, что нам предлагает писа-

130

тель. Имеем ли мы право проверять каждую мысль его произведения?

• Придираться к пьесе и драматургу вы не имеете никакого права, раз вы взялись над ней работать, — отвечал нам Станиславский, — но произвести ту разведку жизни, которую произвел автор, когда писал свое произведение, вы имеете право.

— Еще одна «разведка»! — вздыхал кто-нибудь из нас.

— И самая главная! • — отвечал Станиславский, ничуть не смущаясь репликой «утомленного» искusstvom товарища.

— Думаю, что разведку определенного жизненного явления должны одинаково хорошо уметь производить и драматурги и актеры.

— Почему я употребляю в последнее время такой сугобо военный термин? Чем он мне по душе? В нем заложена большая действенность, активность, которые сродни всей нашей сегодняшней жизни.

О «наблюдении» жизни говорят много сейчас, говорили много и раньше. Но как надо художнику наблюдать жизнь, еще не до конца известно. Вот я сяду у окна и буду «наблюдать жизнь». Предположим, для известной, волнующей меня как писателя темы или для порученной мне как артисту роли. Наблюдаю ли я жизнь? Наблюдаю. А вернее, «созерцаю» из удобного кресла, сквозь двойные рамы. Может быть, это не та жизнь, которая мне нужна (по пьесе или по роли?).

Нет, допустим, что это та. Иначе было бы глупо сидеть и наблюдать какую-то жизнь «вообще»!

Значит, тема моей пьесы-роли городская. Может быть, мешают двойные рамы? Выставить их! Готов всем пожертвовать, чтобы узнать ту жизнь, которая мне нужна как художнику. Мало видно из окна? Одеваюсь, иду на бульвар. Вот я и в самой «гуще жизни», как будто!

А жизнь, негодяйка, что-то не ловится, не дает себя «наблюдать» с той достоверностью, с какой мне хотелось*

1 О «разведке умом» и «разведке действием» рассказано в первой главе нашей книги.

131

лось бы. Так, что-то общее отмечаю, запоминаю мелкие детали, обрывки речи...

В чем дело? •— спрашиваю себя. Сколько можно "так просидеть на бульваре? И вдруг ловлю себя на мысли: позвольте, роль у меня совершенно определенная, из вот этой же «городской» жизни, но жизнь-то я наблюдаю случайную. Проходят мимо меня люди случайные, происшествия с ними на моих глазах тоже происходят случайные. Может быть, что-то из того, что я наблюдаю, и пригодится мне, но ведь это будет так называемая «счастливая случайность»!

А самое страшное в большой, серьезной работе — полагаться на счастливый случай!

В рабочем, творческом процессе надо искать логику, закономерность, а не случайность, хотя бы и счастливую! Какой вывод из всего, что я сказал? Художнику в жизнь надо вторгаться, а не созерцать, наблюдая ее течение.

Для этого надо идти в жизнь, как идут в разведку. Надо искать встреч с друзьями и не бояться встреч с врагами.

Вы думаете, я говорю аллегорически? Ничуть. Хотите написать пьесу о профессуре, сыграть роль профессора — идите к ним, в университеты, институты, на квартиру, но не наблюдайте их, а ищите возможности проникнуть в их жизнь! Производите разведку их жизни действием. Совершите активное действие против какого-нибудь Бородин или Бобров и посмотрите, какой конфликт разыграется между вами '. Тогда вы узнаете, какие «события» для них главные в жизни, какие второстепенные, их сквозное действие, отличительные черты их характера.

— Но ведь тот профессор, которого я, актер, выберу себе в жертву, может оказаться нетипичным представителем профессуры?

1 Профессора Бобров и Бородин — персонажи пьесы А. Афиногенова «Страх».

Этот разговор со Станиславским записан участниками репетиций «Страх».

132

— Я предполагаю последовательность в разведке жизни. Первым узнает жизнь, собирает, сортирует, обобщает события, характеры — писатель. Это свойство его таланта — уметь выделить типическое и показать в художественном облике всем нам.

— А если он только иллюстрирует жизнь?

— Не задавайте праздных вопросов. Значит, он жанрист, а не писатель. Затем по материалу, отобранному писателем, ведет разведку жизни актер. Писатель в пьесе указывает, на какого рода профессор ему надо обратить внимание, а не на всех вообще.

— И с ними надо вступить в драматические конфликты?

— Вы нарочито все упрощаете, стараясь подловить меня на какой-то сомнительной формулировке мысли. Но я продолжаю утверждать, что вслед за писателем и актер^ (и режиссер) должен проводить разведку жизни. Действенно, а не созерцательно, в качестве любопытствующего наблюдателя. Не так, как праздные зеваки наблюдают человека, который попал в беду: выберется, мол, он из него или еще глубже завязнет?

— Что же, и актеры должны «спасать» людей, погрязших в «трясине жизни»?

— Своим искусством — безусловно. Ненавижу «холодных сапожников» в искусстве, равнодушно относящихся к теме, к идее, к людям, которых они пока

зывают со сцены!

— Но ведь когда вы ходили на Хитров рынок, ставя «На дне» М. Горького, вы ни с кем не вступали в конфликты.

— Напрасно так думаете. Нас никто не побил и мы никого не тронули. Но в «действенное» общение с многими обитателями «дна» мы вступили, и наша связь с ними продолжалась довольно долго. Правда, я сам тогда стоял на позициях «созерцателя». Теперь все изменилось. От писателя и от артиста-художника требуется активно войти в жизнь, чтобы уметь правдиво и сильно ее изобразить в искусстве...

Мне представляется, что приведенная выше беседа К. С. Станиславского с актерами имеет самое

133

непосредственное отношение к вопросу о создании режиссерского замысла, к видению режиссером будущего спектакля.

Можно ли говорить о соответствии режиссерского замысла идее драматического произведения, если режиссер сам не проник глубоко в то явление жизни, которое отображено в пьесе?

Его мысли и фантазии «по поводу» пьесы могут быть очень яркие, эффектные, разнообразные, но ко всем перечисленным качествам они должны быть и предельно верными по отношению к идее автора, событиям жизни и характерам героев пьесы. К сожалению, мы знаем немало таких «ярких», но неверных режиссерских замыслов постановки классических и современных пьес/

Сколько раз ставилась пьеса А. Н. Островского «Бедность не порок» главным образом ради тех песен и народных обычаев, на фоне которых так глубоко и правдиво прочертил великий русский писатель драматичную судьбу Мити и Любви Гордеевны.

Режиссеры забывали о том, что праздничный фон так называемых «святков» — веселых дней конца декабря, начала января — должен был по замыслу автора еще более резко выявить горькую долю «бедных людей».

Свой режиссерский замысел — развернуть во всех подробностях картину «русской старины» — они ставят во главу угла постановки. Они забывают при этом, что Н. Г. Чернышевский упрекал А. Н. Островского в том, что он «впал в приторное црикрашиванье того, что не может и не должно быть прикрашиваемо»¹. Известно, что драматург прислушался к указаниям замечательного русского критика: силу своего таланта в последующих произведениях он направил на сатирическое обличение «темного царства».

Многие режиссеры часто бывают куда снисходительнее к себе. Они не ставят перед собой задачи раскрыть драматический конфликт, заложенный в коме-

Поли. собр. соч., т. II,

¹ Н. Г. Чернышевский, т. I Гослитиздат, М., 1949, стр. 240.

13,4

дни «Бедность не порок», а сосредоточивают внимание свое и исполнителей на постановке танцев, исполнении песен, обыгрывании «ряженных» и прочих атрибутов «святков».

Все это нередко объясняют они якобы «народностью» комедий А. Н. Островского, необходимостью «красочно» показать русский купеческий быт середины XIX века. Ответ на все эти режиссерские «увлечения» заключен в той же статье Н. Г. Чернышевского, который критиковал эту пьесу за «слащавость» и отдавал все преимущества первой комедии Островского — «Свои люди — сочтемся», отмечая ее правдивость и верную сатирическую направленность. Казалось бы, что именно эту критику и должен был учитывать советский режиссер, работая над пьесой «Бедность не порок»: стараться не выпячивать недостатки комедии, не увлекаться обыгрыванием ее фольклорного материала.

Советская режиссура может сейчас с гораздо большей точностью, чем во времена первых представлений этой комедии, выделить и воплотить на сцене правдивые события и образы в сюжетной ткани «Бедность не порок». Так, например, элементы сатирического изображения купечества, какие мы находим в той погоне за «модой», которой предается Гордей Карпыч, мы видим и в образе Гриши Разлюбаева, в непривлекательной фигуре Африкана Коршунова.

Песни и обряды могут быть совершенно органично включены в общий логический ход событий пьесы. И уже совсем не обязательно, чтобы они служили поводом для сценических ухищрений любителей «пышных» замыслов.

Необходимо указать и на то, что сам А. Н. Островский, например, не включил никаких песен и танцев в третий, основной по линии драматического конфликта акт пьесы.

Как на существенную часть можно указать и на то, что в минуты самого «красочного» веселья, во втором акте, Митя и Любовь Гордеевна не принимают никакого участия в нем.

чено представлением вожака с медведем, «Митя шепчет что-то на ухо Любови Гордеевне и целует ее», — сказано в ремарке автора к сцене ряженных.

А дальше идет эпизод Мити и Гуслина с Разлю-ляевым, который грозит рассказать Пелагее Егоровне о поцелуе.

Сказано у Островского и о чем шептались Любовь Гордеевна с Митей: сговаривались идти просить благословения у Пелагеи Егоровны и Гордея Карпыча.

Если ко всем этим важным для сюжета пьесы действиям ее героев режиссер не сумеет привлечь внимание зрителей, а, наоборот, выведет на первый план ряженных, — драматический конфликт потеряет очень ценное звено своего развития.

Как бы критически ни относиться к этой пьесе А. Н. Островского, вряд ли следует частные недостатки ее усугублять неверным режиссерским замыслом — стремлением сделать из нее в своем роде разновидность «народной музыкальной комедии». Такое толкование пьесы «Бедность не порок» мне доводилось слышать, читать в режиссерских комментариях и даже видеть его осуществленным на сцене.

Как часто и современные пьесы, главным образом основанные на фольклорном материале, становятся в руках некоторых режиссеров, не умеющих глубоко вникать в сущность драматического произведения, лишь поводом к «развлекательному» спектаклю, лишенному правдивого раскрытия идеи пьесы. Все это делается нередко во имя неверно понимаемого «режиссерского замысла» как самодовлеющего начала спектакля. Обратимся к некоторым примерам.

Несложная по сюжету, но с достаточно четко выраженной идейной направленностью комедия М. Бараташвили «Стрекоза» решена автором в своеобразной форме современного водевиля.

Некоторые режиссеры оказались склонными удовлетвориться в своем замысле постановки пьесы Бараташвили лишь этим внешним определением жанра, не вскрывая сущности данной комедии, не задавая себе труда несколько глубже рассмотреть формы водеви-

ля, с точки зрения тех новых условий, в которых он возник как сценический жанр советского театра.

Желая подчеркнуть именно «водевильность» пьесы, о«и в изобилии насыщали спектакль дополнительными вставными песенками, а порой и танцами. Они решали «Стрекозу», как чисто музыкальную комедию, искажая нередко в угоду этому содержание пьесы, поверхностно трактуя образы ее героев, придавая им ничем не оправданную «водевильную легкость».

Идейная направленность пьесы от этого, разумеется, снижалась, и хорошая, веселая комедия превращалась в повод для песенок и танцев национального характера.

Иную характеристику водевилю, как жанру, давал И. К. С. Станиславский:

«Водевиль всегда реалистичен, — говорил он, — несмотря на музыку, пение и танцы. Это его поэзия, но не «условность», как утверждали не так давно мудрецы — стилизаторы театрального искусства. Они хотели сохранить от водевиля только его форму и умышленно забывали, что водевиль имеет свою «душу», свою внутреннюю сущность».

А душа водевиля — это его жизненное правдоподобие. Пусть настоящий водевиль отображает жизнь в капле воды, но он отображает именно жизнь, а не театральные приемы игры и режиссуры...

«Зерно» любой роли в водевиле очень близко к тем • мыслям и чувствам, с которыми писал свои произведения Беранже. Водевиль родился в простом народе на ярмарке, и интересы народные ему близки и понятны, как близки и понятны они нам в песенках Беранже.

Отсюда всегда и та доля сатиры, которая присутствует во многих водевилях...

Сатира эта не бог весть какой силы, это не гениальные памфлеты Салтыкова-Щедрина, но сатира облагораживает водевиль, делает его подчас злободневным.

Водевиль всегда вызывает у нас хорошие человеческие чувства, потому что он рассказывает на своем языке о горестях и радостях обыкновенных людей».

137

Полное и глубокое определение жанра водевиля К. С. Станиславским исключает поверхностное отношение к этому виду драматургии. И в водевиле Станиславский предлагает идти от существа его — от «души» его, а не от формы.

Таким образом, мы видим, что жанр, к которому может быть отнесено драматическое произведение, оказывает несомненное влияние на замысел постановки режиссером. Однако, следуя особенностям жанра, нельзя оправдывать этим односторонность замысла постановки.

Да, в пьесе «Бедность не порок» А. Н. Островского сам автор ввел в ткань своего произведения песни, стихи, веселую сцену «святки» и приход ряженных. Но эти штрихи народного быта не следует преувеличивать и делать

из драматического произведения некое отвлеченное праздничное «зрелище», часто похожее на примитивную лубочную картину 1.

В коллективах художественной самодеятельности иногда пользуются этой пьесой для того, чтобы объединить показ музыкальных, хоровых и танцевальных кружков в один вечер, — собственно продемонстрировать достижения клуба. Мне представляется это глубоко неверным. Получается в известном роде «обозрение», в котором сюжетно-идейная линия комедии Островского «Бедность не порок» призвана играть лишь роль объединяющего отдельные «номера» концерта. Участники драматического коллектива поддаются такому режиссерскому «замыслу» и, естественно, несерьезно относятся к работе над своими ролями. Конечно, это лишь наиболее яркий пример неверного толкования пьесы, легковесности режиссерского решения. Но и такие «замыслы», увы, еще встречаются в практике и самодеятельного и профессионального театров.

1 А. Н. Островский большинство своих пьес называл «комедия», исходя из «высокого» понятия комедии, как жанра, рисующего быт и нравы человеческого общества. Он не ставил перед собой задачи обязательно развлекать, смешить зрителей, называя свои пьесы комедиями, как упрощенно толкуют этот жанр некоторые деятели театра,

138

Режиссеры, которые, скажем, усиленно насыщали пьесу М. Бараташвили «Стрекоза» пеонями и танцами, шли путем, указанным нами в примере с пьесой «Бедность не порок», и создавали свой замысел на основе односторонне понятого ими жанра драматического произведения.

В сложный творческий процесс возникновения режиссерского замысла жанра драматического произведения, если он верно понят режиссером, входит как органическая его часть. Одностороннее понимание жанра, неверное его определение приводят режиссера к ложному, искажающему содержание произведения замыслу.

Возникает естественный вопрос об определении самого понятия жанра, то есть той или иной разновидности драматического произведения. Каковы характерные черты драмы, комедии, водевиля, трагедии, народного фарса и т. д.?

Известно, что многообразие жанров не только в драматургии, но и во всех областях искусства родилось от потребности художественного отображения различных сторон и проявлений действительности.

Основные признаки любого жанра являются результатом длительного исторического развития искусства, поэтому они отличаются устойчивостью и характеризуют художественные произведения различных эпох. Конкретное же художественное произведение, его содержание безотносительно к жанру всегда является неповторимым, так как оно обусловлено породившими его общественно-историческими условиями.

Жанр в драматургии определяется не только характером главного события — жизненного явления, отображенного в пьесе, но отношением к нему автора, задачей, которую ставит перед собой драматург, — утвердить или разоблачить, осмеять данное явление.

Преобладание какого-либо жанра в определенную эпоху вызвано прежде всего тем, что общественные, социальные интересы сосредоточены на тех сторонах действительности, которые могут быть наилучшим об-

139

разом отражены посредством именно данного жанра. Исчезновение жанра из художественной практики объясняется обычно тем, что исчезли общественные причины, обусловившие появление и существование данного жанра. Но поскольку интерес к определенным сторонам жизни может возникать в различных социальных условиях, то один и тот же жанр может существовать в различные эпохи, разумеется, в проявлениях, существенно различных как по содержанию, так и по форме.

Развитие реализма в искусстве сопровождается постоянным изменением и взаимопроникновением жанров, расширением границ художественной формы, пересмотром ее особенностей. Вырабатываются новые жизнеспособные жанры, соответствующие интересам передовых классов и общественных групп.

Советское театральное искусство, осуществляя задачу коммунистического воспитания, критически перерабатывает богатейшее классическое наследие прошлого, обогащает его, стремясь к многообразию сценических жанров и форм.

Правильное понимание жанра в театральном искусстве представляется особенно важным, как это, может быть, ни парадоксально, именно при постановках режиссерами современных советских пьес.

Мы еще очень любим, не вникнув глубоко по существу в драматическое произведение, наклеивать на него определенный ярлык.

— Это водевиль! — вот первое, что слышишь о пьесе М. Бараташвили «Стрекоза».

— Это острая сатира! Памфлет! — спешат режиссеры определить жанр пьесы А. Макаенка «Извините, пожалуйста!»

— Это мелодрама, — утверждают многие, прочитав наспех пьесу А. Софронова «Сердце не прощает».

И вслед за этими «скоростными» выводами следуют столь же быстро рожденные «замыслы» и их осуществление.

— Водевиль? — значит прибавить к пьесе куплетов, песен, танцев, музыки.

— Сатира, памфлет? — можно не углубляться в

140

психологическую разработку характеров; просто нужно найти внешнюю форму спектакля, «острые» мизансцены, вспомнить забытые, «о эффектные трюки, сделать «гротесковые» гримы, яркие костюмы необычного для нормальной пьесы покроя.

—• Мелодрама? — тут традиционная старомодная схема готова. Трогательная любовь, обязательный «злодей», два-три комикующих персонажа, душу захватывающая песня якобы «местного» колорита.

Эти шаблонные определения мне вспомнились в связи с одной пьесой, вокруг которой в последнее время возникло много споров. Речь идет о пьесе А. Софронова «Сердце не прощает». Мне не хочется начинать свои впечатления о ней ни с дифирамбов, ни с того, чтобы присоединяться к тем, кто ее, быть может, не в меру захваливает, но я не согласен и с теми, кто ее необоснованно, с моей точки зрения, незаслуженно резко критикует. Пьеса эта интересная, на важную, нужную тему, но не лишенная крупных недостатков. Однако над ней хочется работать, хочется увидеть ее на нашей сцене в отличном исполнении, в верной и яркой (и обязательно яркой!) постановке!

Хочется ответить самому себе • — как бы я ее поставил, каков бы был мой режиссерский замысел этой постановки. Меня привлекает в этом произведении прежде всего то, что в нем показан новый, советский человек и показан не таким, каким мы его знали еще десять-пятнадцать лет тому назад.

Этот новый человек — Екатерина Топилина. В сердце простой русской женщины колхозницы Топилиной глубоко скрыто то бурное движение чувств, которое в буржуазной литературе считают привилегией только «интеллектуальных натур». В Советской стране общественные интересы, условия труда не только организуют деятельность человека, но и развивают, обогащают его духовные силы. У нас на глазах создаются характеры нового склада, соединяющие в себе сильные чувства с высоким сознанием гражданского долга, целостные морально, страстные по своей устремленности.

141

Сюжет Пьесы несложен. Несколько лет назад Екатерину Топилину бросил муж. Просто уехал, ушел из дому без объяснений, каких-либо поводов и упреков. Так просто — взял и ушел. И три года — ни строчки. Женщина осталась одна с сыном подростком. Окружающие ее советские люди помогли ей стать на ноги, воспитать сына, найти новое отношение к труду и в связи с этим и новый смысл жизни.

Ее сыну уже семнадцать лет, он тракторист в соседнем колхозе, а сама Екатерина Топилина передовой бригадир в своем колхозе.

Ей еще совсем немного лет — тридцать семь! Перед ней открылась дорога ко «второй» жизни. Самостоятельным трудом вышла она «в люди», как говорилось в старину. Не сегодня-завтра — это одна из тех знатных женщин нашей страны, которые пользуются особым уважением и любовью, труд которых служит образцом для многих советских людей.

Красивая, умная, она свободна теперь от уз, которыми еще не так давно сковывал ее ушедший из дому муж. Это был эгоист по природе, крайне ограниченный человек, но, что страшнее, — человек другого, старого миропонимания, кулачок по своей идеологии, чуждый новым жизненным устремлениям людей советской деревни.

Сейчас, без, него, Екатерина Топилина счастлива. Ее жизнь полна и разнообразна. То «становление характера» на глазах у зрителя, которого требовал К. С. Станиславский от драматурга, как будто уже завершено.

Автор знакомит нас с Топилиной в момент острого спора ее с подругой — колхозницей Новохижиной. Это происходит в праздничный вечер, посвященный переезду колхоза Топилиной на новое место, на берег Цимлянского моря. Спор идет о праве женщины на любовь, но спор этот не отвлеченный. Ни для кого в колхозе не секрет, что директор соседнего совхоза Ажи-нов не случайно часто наезжает «по делам» именно в колхоз «Виноградный».

Уже из этого спора нам понятна и биография Екатерины Топилиной и то, какое влияние оказывает

прошлое Топилиной, ее брак со Степаном, На ее сегодняшний день, на работу в колхозе, на ее отношения с Ажиновым. Перед нами встает здесь образ женщины, много пережившей, перенесшей тяжести войны. Она сама вырастила сына, ее волевой характер выработан в борьбе, в жизненных испытаниях.

У нее своя точка зрения на все окружающее. Она поняла, с кем ей по пути, кто строит для таких, как она, новую жизнь. В послевоенные годы Топилина вступила в партию. Перед ней открыт большой и ясный путь. В ее сердце расцветает новая любовь, которую она, твердо помня свой долг матери и честь замужней женщины, бережет, скрывает от людей, в которой не спешит и самой себе признаться.

Искреннее уважение вызывает у нас образ Екатерины Топилиной, образ простой колхозной женщины, глубине и силе чувств которой могли бы позавидовать героини многих произведений нашей литературы. Поэтому мы с тревогой следим за тем, что с ней происходит; волнуемся за то, как она сохранит свое «я», не сломится ли этот характер под тяжестью выпавших на ее долю испытаний.

Топилиной приходится тяжело. Все, что ей казалось оставшимся позади, вернулось теперь в образе мужа, нелюбимого, чужого по взглядам и устремлениям.

А она уже успела вдохнуть свободного, живительного воздуха нашей жизни, она полна страстного желания жить по-своему, «собой быть». Она мечтает о большой созидательной работе в колхозе, о своем месте в жизни, о сохранении чувства человеческого достоинства.

Топилина вступает в борьбу не только с мужем и теми, кто хотел бы вернуть ее, свободную советскую женщину, чуть ли не к «домострою», — Топилина вступает в борьбу и со своим сердцем. Она колеблется, она не хочет разрушать семью, пока в ней живет хоть малейшая надежда на то, что эту семью Топилиных можно сохранить. Она прямо спрашивает своего «поручителя» в партию, секретаря парткома, как ей надо поступить: сломать ли себя, свой характер, или,

быть может, и ей «дана свобода» •— право нарушить закон замужней женщины ради еще большего закона совести, закона, который советское общество признает самым строгим судьей человека.

Топилина сама решила свою судьбу. И решила правильно. Смело и прямо говорит она мужу все, что о нем думает, и уходит от него. Уходит не к другому. Уходит жить и работать так, как требует ее сердце, как велит ей совесть, характер свободной советской женщины.

На судьбе Екатерины Топилиной мы видим, как выросло и продолжает неуклонно расти, развиваться сознание рядовых советских людей.

Можно ли рассматривать тот краткий пересказ содержания пьесы, который здесь приведен, как элемент режиссерского замысла спектакля?

По-моему, безусловно!

Ведь так я, режиссер, решивший ее ставить, понимаю сюжет пьесы, ее основной драматический конфликт, ее идейную сущность.

В пьесе А. Софронова «Сердце не прощает» много так называемого местного колорита. Действие ее разворачивается на хуторе среди донских казаков.

Внешне отдельные черты характера и в какой-то мере поступки персонажей пьесы А. Софронова имеют некоторое сходство с героями «Тихого Дона» и «Поднятой целины» М. Шолохова. Напоминает о них частично и язык пьесы «Сердце не прощает» •— сочный и, конечно, своеобразный. Но было бы большой ошибкой устанавливать непосредственную преемственность между «Тихим Доном», «Поднятой целиной» и пьесой А. Софронова только на том основании, что в ней есть местный колорит, показан быт казаков, есть схожесть характеров.

Возникнув в разное время, эти произведения не могут быть объединены одной идеей, одной линией борьбы и уж, конечно, не могут быть отнесены к одному ряду по их художественной ценности.

Между тем часто слышишь, что режиссеры, ставящие пьесу «Сердце не прощает», в основу своего режиссерского замысла кладут... идеи и образы заме-

144

чательных романов — «Тихого Дона» или «Поднятой целины» М. Шолохова!

При этом без всякого стеснения, не боясь оказаться непоследовательными, они называют пьесу «Сердце не прощает» мелодрамой.

Какое же это невероятное смешение понятий, эпох, жанров!

Снова спрашиваю самого себя — а на каких же дополнительных материалах, помогающих глубже понять и раскрыть пьесу, строил бы я свой режиссерский замысел?

Думаю, что в данном случае в поисках прообразов персонажей пьесы Софронова я, очевидно, обратился бы не к замечательным романам М. Шолохова, самым любимым моим произведениям советской литературы, а скорее к современным очеркам.

В основе очерка лежит всегда конкретный жизненный материал, определенный факт. Художественное мастерство многих наших очеркистов, их умение подметить самое важное сегодня очень высоко у нас ценится. Роман же увлекает в сферу жизни своих героев, подчас хочется роман инсценировать, но близко сопоставлять, объединять его с пьесой, написанной совсем в других требованиях к литературному материалу, — нецелесообразно.

Очерк, наоборот, является таким материалом, который часто дополняет, раскрывает то или иное событие современной пьесы, ту или иную черту характера героя драматического произведения.

Очерки, заметки в периодической печати для меня, как режиссера, всегда были «питательной» средой в работе над пьесой, которую мне доводилось ставить.

Раздумывая над пьесой «Сердце не прощает», перечел бы «Очерки о колхозной жизни» В. Овечкина, «Записки агронома» Г. Тропольского, очерки А. Калинина, Е. Дороша, Б. Полевого, Б. Галина; попросил бы подобрать мне в «Комсомольской правде» материал, относящийся к переселению на новые места хуторов и станиц, расположенных в районе строительства канала Волга—Дон. В «Комсомольской правде» печатается много живого, яркого материала о самых близ-

145

10 Н. Горчаков

ких, волнующих нас проблемах, относящихся к разным областям нашей жизни.

Обратился бы с такой просьбой и в «Огонек», редакция которого всегда имеет много иллюстративного и фактического материала.

Поделился бы я своими мыслями о пьесе А. Соф-ронова с товарищами из «Комсомольской правды» и «Огонька» и не постеснялся бы просить их помочь мне своим конкретным знанием жизни в работе над будущим спектаклем. Убежден в том, что если бы сумел заинтересовать их своим замыслом, то на весь период работы над пьесой я был бы обеспечен «питательным» материалом. Мне всегда казалось, что мы, режиссеры и актеры, недооцениваем той очень большой пользы, которую нам может принести товарищеская, творческая дружба именно с журналистам и-писате-лями, работающими в периодической печати — в газетах и журналах'.

В поисках верного, жизненно правдивого замысла постановки «Сердце не прощает» опирался бы прежде всего на творческую связь с этими товарищами. Журналисты и очеркисты много ездят по стране, много видят разных людей, у них всегда большой запас свежих впечатлений. Характер их творчества, я бы сказал, более оперативен, чем у романиста, который волей-неволей должен отдавать много времени работе за столом. И эту творческую помощь товарищей «по оружию» растянул бы на все время постановки спектакля.

Но я не отказался бы обратиться и к последним хорошим романам, написанным на тему о колхозной жизни, так как глубокая психологическая разработка характеров, учитывая особенности данного рода литературы, могла бы помочь глубже раскрыть внутренний мир героев пьесы, взятой мною к постановке. Это особенно пригодится при работе с актером.

Как у меня протекает процесс возникновения режиссерского замысла?

1 Может быть, стоит вспомнить, что из «газет» в литературу driшли В. Катаев, И. Ильф и Е. Петров, Ю. Слеша, Н. Погодин, Б. Лавренев я многие другие писатели.

146

Прежде всего я вижу события пьесы происходящими на сцене. В такое представление — видение событий входят, естественно, и характеры действующих лиц, и вся предполагаемая обстановка, атмосфера, видение того места действия, в котором происходят события пьесы.

Режиссер обычно придает большое значение м е-сту действия пьесы, и это понятно, так как ни одно событие в жизни не происходит в безвоздушном пространстве — «нигде», и первое, что представляется воображению режиссера, читающего ремарку автора, — это место действия каждого акта, каждой картины и отдельного эпизода.

«...Пейзаж Цимлянского моря; оно пересечено линией гидроузла, плотины и волнореза...» Это хорошее указание автора. Оно целиком входит в мое видение места действия. Оно сообщает простор, ощущение «вольного» воздуха, которым дышит Екатерина Топи-лина.

Голубая хата... И это хорошо. Сколько чистого, поэтического восприятия природы передают украинские хаты, подкрашенные в белые и мягко-голубые тона. Конечно, всей хаты не покажешь, но крыльцо и окошко поместятся на одной из сторон сцены. Подсолнухи, цветы... И это отлично! характеризует место действия. Кто не знает чудесной украинской мальвы, не любовался золотом подсолнухов! Надо обязательно просить художника осуществить эти детали авторской ремарки. Они определяют не только место действия, они передают в какой-то степени и мироощущение Топили-ной. Виноградник во дворе... Высокие ряды лоз... Во дворе обычно делают навес из виноградных лоз на столбах и решетке; он защищает от солнца, а прямо над столом свисают кисти винограда. Это больше подходит для двора, чем «высокие ряды лоз». Кроме того, легко предвидеть, что шпалеры винограда надо оставить для второго акта.

Можно предположить, что хата Топилиной стоит на откосе, от которого ее должен отделять плетень с калиткой. Улица проходит где-то за хатой, а двор выходит на откос, с которого видно Цимлянское

147

10*

Вечерний час... Хотелось бы найти свет заходящего, но еще не скрывшегося за горизонт солнца. Необходимо найти и звуки в этой картине. Может быть, возвращение колхозного стада, но это трудно сделать технически. Может быть, отдаленный гудок парохода с Цимлянского моря? Это легче я может заполнить где-то паузу в разговоре Топилиной с Ажиновым. Не на этом ли пароходе приедет Степан Топилин?

Вспомним — пушка в первом акте «Бесприданницы». Превосходно это дано у Островского. «Лариса. Что это?

Карандышев. Какой-нибудь купец-самодур слезает со своей баржи, так в честь его салютуют. Лариса. Ах, как я испугалась!...» И немудрено. Этот выстрел решил судьбу ее. Он возвестил о возвращении Паратова на своей «Ласточке».

Вряд ли что пригодится от этой ассоциации для сцены Ажинова с Топилиной, и гудок парохода не испугает Екатерину, но для меня эта ассоциация возникла по закону контраста. Мне это напомнило о том, что никаких «предчувствий» у Екатерины Топилиной быть не должно и не может. Это ее вечер, ее праздник, и если она вспоминает о муже в разговоре с Новохижиной, так только для того, чтобы отвести тему «любовных компромиссов», которые ей навязывает Новохижина. Если уже любить — так в открытую! Не потому, что «брошенная», не потому, что «при муже — вдова». Пусть Ажинов прямо скажет про свои намерения. Пусть советский закон закрепит за ней право быть свободной от нелюбимого человека, от мужа, тогда она будет решать сама свою судьбу, свое личное счастье. Чем больше вчитываешься, вдумываешься в первый акт, чем ярче он возникает в видении, тем больше понимаешь, что центр его — Екатерина Топилина.

Превосходная актриса нужна на эту роль! Простая в своих человеческих и актерских качествах, умная, серьезная, жизнерадостная. Чтобы ничего «актерского» не ощущалось в ней. Особенно той сентиментальной «скромности», в которую любят поиграть некоторые весьма одаренные актрисы; вот, мол, смотрите, товари-

148

щи, актриса я хорошая (и никто против этого не возражает!), и роль хорошая (и это верно!), а играю я ее тихо, чинно, скромно. У меня все глубоко, глубоко «в душе», а внешне я хоть и бригадир колхозный и «знатный человек», а веду я себя тише воды, ниже травы! Вот Елизавета Новохижина, та — другая. А я... Я и оденусь сегодня на праздник скромно, незаметно...

Да верно ли это? Такая ли Топилина! С этих ли позиций надо подходить актрисе к роли? Соответствует ли действительности такое толкование роли, такое толкование характера героини?

Почему образ Екатерины Топилиной нельзя показывать во всей его духовной красоте? В самом деле, ведь она одна, без помощи мужа «нашла себя» и в работе и в общественной жизни. Она выросла духовно, видит и знает, что ее уважают, любят, зачем же ей это нарочитое смущение, зачем этот актерский сентиментализм! Мы любим людей красивых и внешне и внутренне. Мы часто не верим таким нарочитым «тихоням». Мы ведь не отказываем себе ни в хорошем платье, ни в звонкой песне, ни в страстном порыве, если чувствуем, что имеем на это право.

А Екатерина Топилина имеет на все это право. Ведь потому-то и возгорелась борьба между ней и Степаном, что ему было что «ломать» в ней.

А с «тихой» женщиной ему не о чем было бы и спорить.

Можно себе представить актрису, исполнительницу Екатерины Топилиной, и со светлыми и с темными волосами, и выше и ниже среднего роста, но она обязательно должна быть статной, ловкой, молодой!

Именно! молодой! Женщина в 37 лет, в расцвете сил, а главное — женщина, только что начавшая жить так, как она сама этого хочет, работать так, как ей самой это интересно, работать радостно, — всегда будет молодой! Да еще казачка! Кто не бывал на Дону, кто не жил в Новочеркасске, Ростове-на-Дону, не «заскакивал» в казачьи станицы и хутора, тот пусть тщательно перечитает романы М. Шолохова, А. Первенцева, повести А. Калинина — и ему откроется осо-

149

бенный тип русской женщины, умной, горячего темперамента, сильных страстей, неповторимого женского обаяния.

В первый же вечер, в который мы встречаемся с Екатериной Топилиной, происходят три больших для нее события:

ей объясняется в любви Ажинов; она выступает прямо, резко против председателя своего колхоза Ольховатого; к ней возвращается муж.

Если в первом акте не будут действенно построены режиссером эти три события, получится традиционная для пьес из колхозной жизни вечеринка, а острые драматические конфликты, от которых должны протянуться крепкие нити к конфликтам следующих актов, пропадут.

Возник ли конфликт между Топилиной и Ажиновым в сцене их объяснения, или это просто «лирический» разговор, как склонны трактовать многие режиссеры эту сцену? Есть ли полное взаимопонимание между Ажиновым и Топилиной? Думается, нет.

Ажинову кажется, что все в его отношениях с Топилиной ясно и просто: Топилина перейдет работать к нему в совхоз, разведется с мужем (если это так уж надо! — думает он), и они поженятся. Он не задумывается над тем, что Топилина кровными узами связана с колхозом «Новая жизнь». В колхозе ей помогли встать на ноги, после того как ушел Степан, привили ей новое отношение к колхозному труду, оказали общественную поддержку и, наконец, что чрезвычайно важно, приняли в ряды Коммунистической партии.

Только что колхоз-хутор переселился на новые земли. Топилина бригадир передовой бригады. Что скажут ее колхозники, если она уйдет работать в совхоз? Что она сама себе скажет?

С предельной ясностью и прямоотой она отвечает Ажинову:

«Когда у нас тут все устроится, я сама приду и скажу: «возьмите меня к себе, товарищ директор».

Казалось бы, чего больше требовать от Екатерины

15Q

Ажинову. Нет, этот ответ его не устраивает, он не понимает, что иначе по этому «первому пункту» их взаимоотношений Топилина ему ответить не может.

Ему, видите ли, не понравилось, что Екатерина назвала его «директором»!

Умное, мягкое объяснение Топилиной, почему она его так назвала, тоже не устроило его.

Он торопится, он любит и ему не терпится как можно скорей преодолеть препятствия, разделяющие его и Топилину.

Скажут, что Ажинов не в меру настойчивый человек. Это хорошо — значит, у него уже есть х а р а к т е р и он проявляет его. А то уж очень много говорят, что Ажинов «безликий» персонаж.

Скажут, что Ажинов не понимает Топилину, что она умнее, глубже его. Весьма возможно. В вопросах любви женщины разбираются часто гораздо глубже мужчин. Пусть и это качество станет отличительной чертой характера Ажинова: порывистость, страстность, за счет глубокого анализа.

К тому же он-то ведь «свободен»! Ни жены, ни детей — хозяин своей судьбы, хозяин в своей деятельности, директор.

Не понимает он Топилину и по «второму пункту», по поводу семьи, дома и мужа.

И тут ему все представляется просто: любишь — иди ко мне! Нужен развод •— разводишься. Он не раздумывает над тем, что в условиях колхозной жизни развод дело особенно сложное! А он это сцовой обходит. Он говорит только о своей любви и о том, что муж Екатерины «исчез», оставил ее! Этого мало такой натуре, как Екатерина. Вероятно, будь она действительно свободна, ей не так важно было бы «официально» выйти замуж за Ажинова, но то, что Ажинов не понимает, чем она сейчас связана с домом, с семьей, что это все не так уж просто — ей, вероятно, обидно'.

Обидно ей, что Ажинов не «отделяет одно от другого»: свою любовь к ней, как к женщине, от необходимости иметь в совхозе Екатерину, как «ценного работника». Замечательно, что это последнее качество

151

она ставит выше личных достоинств и выше свои личных отношений.

Таким образом, эпизод Ажинова с Екатериной в первом акте — это не «лирический дуэт», а подлинное столкновение двух характеров. Это не предложение «руки и сердца», а спор об определенных точках зрения еа труд, на жизнь, на любовь.

Да, за этим спором стоит глубокое, горячее чувство Ажинова к Екатерине, стоит искреннее чувство ее к Ажинову. Они любят друг друга, но еще не до конца понимают, чего хочет один от другого. Так бывает: любовь рождается из столкновений, из борьбы двух точек зрения на окружающий мир.

Ажинов настойчив, стремителен, горяч. Не зря даны ремарки автора к его речи: «увлеченно», «раздраженно», «нетерпеливо» и только один раз «с сожалением».

Не следует бояться делать Ажинова раздраженным, нетерпеливым, увлеченным — таким, каким его видит автор!

Ну что ж из того, что он не несется лихо на своем донском рысаке и не прыгает на всем скаку через плетень во двор Екатерины.

Не всем же героям начинать свою сценическую биографию прыжком «рыбкой» в озеро с утеса, как это делает Корчемный в пьесе «Опасный спутник» А. Салынского, чтобы ни у одной актрисы (а может быть, и зрительницы?) не оставалось сомнений, «за что» Дина любит Корчемного.

У Салынского есть своя логика в том, чтобы так показать своего героя. В дальнейшем ведь поступки Корчемного будут становиться все хуже и хуже. Нужен хоть этот прыжок, чтобы зритель поверил в «героизм» Корчемного.

Спрашивают, «за что» полюбила Екатерина Ажинова?

За то, что он «хороший» человек, как она сама говорит?

Как в жизни — за все. И за то, что он «хороший», и за то, что он упрямый, нетерпеливый. Вероятно, ей хочется, чтобы он глубже понимал людей, и в част-

152

ности ее. Надо думать, что ей хочется любви деятельной.

Стремление быть самостоятельной в решении личных вопросов, и особенно вопросов любви, всегда было свойственно русской женщине. И это составляет особенность характера Екатерины Топилиной. Мы убеждаемся в этом на протяжении всей пьесы, начиная с ее объяснения с Ажиновым в первом акте.

Не менее значительно для развития характера Екатерины Топилиной и второе событие в этом же акте — столкновение с председателем колхоза Ольховатым. Поддержанная колхозниками, твердо, смело выступает Топилина против линии, которую проводит Ольховатый.

«Непонятна, Гордей Наумович, ваша линия», — говорит она своему председателю колхоза, решительно возражая против его плана сокращения площади новых насаждений винограда.

Эпизод с Ольховатым очень важен для развития всего действия пьесы и наилучшего выявления ее идеи. В нем ясно ощущается, что колхозный коллектив во главе с Топилиной в осознании стоящей перед ним государственной задачи перерос своего председателя. Так нередко в жизни случается с незадачливыми руководителями.

Весь эпизод надо вести очень серьезно, не увлекаясь отдельными остроумными репликами, хотя порой короткое острое слово решает важный вопрос скорее, убедительнее хорошо отточенной прописной истины. Эпизод важен и тем, что он показывает единство колхозников. По тому, как настороженно отнеслись члены колхоза к самому приходу Ольховатого и особенно к его сообщению, по тому, какими они обмениваются взглядами (не только словами!), как смотрят на своего «вожака» Топилину, и по тому, наконец, что и праздник отошел на второй план, — по всем этим действиям мы видим, что между колхозным активом и Ольховатым должен был разгореться яростный спор.

Новое событие прервало его — неожиданный приход Степана,

153

Превосходно характеризуют Ольховатого и Топилина их первые же реплики.

«Топилин (подходит к Ольховатому). Ну, дружок мой верный, вернулся я. Скучал небось?

Ольховатый (целуясь с Топилиным). Да уж скучал...»

Топилин ненароком выбирает из всех присутствующих себе в «друзья» того, чей поступок идет вразрез с государственными интересами, а ответ Ольховатого прозвучит весьма иронически, если его спор с колхозниками будет убедителен в предыдущем эпизоде.

Видя общее настороженное внимание к себе, Степан, для того чтобы разрядить обстановку, прибегает к традиционному обычаю: он при всех «одевает» подарками семью.

И здесь, в этом эпизоде, как мне кажется, режиссер обязан первый раз «взвести курок» ружья Степана Топилина, которое выстрелит в финале спектакля.

Вот он вынимает из мешка яркую шаль — подарок жене. Накидывает ей на плечи эту шаль. Его взгляд задержался на несколько секунд на «законной супруге». Это взгляд хозяина, обнаружившего в эту минуту, как изменилась, расцвела за годы его отсутствия жена, взгляд собственника, любующегося своей вещью... Взгляд, от которого дрогнуло сердце Топилиной, — ведь на «любовь» мужа она меньше всего рассчитывала все эти последние годы. Взгляд, которого не вынес и Джинов; взгляд, которым ревниво преследует потом Екатерину ее муж.

В замысел режиссера эта сцена первой встречи Екатерины с мужем, так же как столкновение ее с Ольховатым и объяснение с Ажиновым, войдет как яркая отправная точка ко всему перспективному плану действенного построения спектакля.

К. С. Станиславский в своей книге «Работа актера над собой» (часть II) одну из глав назвал «Перспектива артиста и роли».

«Условимся называть словом «перспектива», — пишет он в этой главе, — расчетливое гармоническое соотношение и распределе-

154

ние частей при охвате всего целого пьесы и роли».

К замыслу режиссера такое понятие «перспективы» действенного построения событий имеет самое непосредственное отношение. Так, например, в пьесе «Сердце не прощает» мы можем выделить следующие три сюжетные линии:

1) отношения между Ажиновым и Екатериной Топилиной;

2) борьба Топилиной с Ольховатым за перевыполнение государственного задания в колхозе;

3) борьба Топилиной за свою свободу и самостоятельность в личной жизни.

Эти три линии должны найти свое выражение в определенной «перспективе» режиссерского замысла.

Да и возможно ли основную идею произведения, происходящие в нем события, переживания, взаимоотношения персонажей, развивающиеся во многих отдельных эпизодах, на протяжении всего спектакля построить без перспективы, идущей к конечной цели — к идее — «сверхзадаче» спектакля.

Если К. С. Станиславский считал, что актеру необходимо владеть «перспективой роли», то режиссеру в своем замысле построения спектакля совершенно необходимо владеть «перспективой пьесы».

Перспективное построение режиссерского замысла сообщит ритм спектаклю, наполнит его динамикой, заставит режиссера быть экономным в действенном выражении одних событий и эпизодов пьесы и максимально щедрым в других.

Перспективное построение режиссерского замысла пьесы «Сердце не прощает» заставит режиссера выделить в ней ряд мест: во втором акте эпизод Топилиной и Ольховатого, развивающий тему борьбы Екатерины с председателем колхоза за увеличение площади виноградников; ремарку автора после ухода Ажинова: «Быстро входит Топилина. Не замечая мужа, она идет на шум отходящей машины, останавливается, увидя Топилина». Ведь этот искренний порыв Екатерины приводит к резкому столкновению ее с мужем в следующем эпизоде,

155

И если режиссер будет тщательно разрабатывать не только события, но и характеры персонажей (и в период своей личной работы над пьесой и в период репетиций), то он неизбежно придет к выводу, что вновь «щелкнул затвор ружья» в финале второго акта, когда резко, в открытую, столкнулись характеры Екатерины и Степана: «Т о п и л и н а (увидев возле сарая узелок с кувшином). Кувшин-то захвати.

Т о п и л и н (резко). А, може, ты сама захватишь?

Топилина (сдержанно). Захватчу! Захватчу...»

Как видим, материал, на котором режиссеру надо строить продолжение названных нами трех основных сюжетных линий в пьесе не одинаков по объему. Для продолжения борьбы с Ольховатым у Екатерины имеется большой по тексту и по действию эпизод. Так же ярко написана и сцена ее объяснения с мужем.

А для линии ее взаимоотношений с Ажиновым имеется только лишь одна ремарка.

Очень важна поэтому сцена столкновения Ажинова с Топилиным в третьем акте. Режиссер должен очень тщательно ее разработать. И если в этом эпизоде довести столкновение между Ажиновым и Топилиным до высокого накала чувств, не приглушать прорвавшихся наружу страстей, если показать, как тщетно пытается Екатерина предотвратить этот «взрыв», то зритель уже в этой сцене поймет, что пьеса не может кончиться благополучно.

Не следует только бояться здесь резких интонаций, резких прямых действий, показа явно враждебного отношения мужчин друг к другу. Когда строят этот эпизод на сугубой сдержанности, на этаким «благородстве» Ажинова (причем ведь уже стало штампом подобное истолкование актом и режиссером положительного образа советского героя), то отношения всех троих не получают указанного автором развития, а характеры не найдут своего ясного выражения.

Наивно утверждать, что у Ажинова нет характера, после того как режиссер, боясь «скомпрометировать» звание директора совхоза, не разрешает

актеру действовать так, как написано у автора, как действовал бы на месте Ажинова всякий уважающий себя мужчина, защищая любимую женщину и свое человеческое достоинство.

По третьему акту необходимо высказать ряд пожеланий автору. Здесь обрывается линия Ольховатый — Топилина. Если Топилина и победила, что следует из факта посылки Выгаряжкина в совхоз за новыми саженцами, об этом надо сказать гораздо яснее и убедительнее; а лучше бы найти еще одно звено борьбы Топилиной против отсталого председателя колхоза Ольховатого. Это укрепило бы линию Топилиной — передового человека колхоза.

Режиссер имеет право на основе глубокого разбора пьесы и замысла действенного построения спектакля не только отмечать недостатки пьесы в том или другом эпизоде, но он может предлагать автору и определенные средства к преодолению замеченных им недостатков.

Для того чтобы не прерывалась линия Топилиной — активного борца за развитие своего колхоза, — не надо, вероятно, писать новой сцены столкновения ее с Ольховатым. Достаточно будет в сцене Егорова с женой обрисовать положение в колхозе, создавшееся в результате борьбы Ольховатого с Топилиной; кроме того, приход Топилиной к Егорову можно мотивировать не только личным вопросом (что, конечно, основное), но и тем, что она подает заявление в партийную организацию на неправильные действия Ольховатого.

Хороший, простой текст заявления, составленного Топилиной (а подписано может быть оно и не ею одной), еще раз покажет ее как колхозного деятеля нового типа.

Теплое, человеческое, от сердца идущее должно быть это заявление. От него легче и переход на свое, «личное».

Четвертый акт в режиссерском замысле мне представляется самым ясным. Все события и характеры подошли к «точке кипения». До предела натянутая струна взаимоотношений Екатерины и Степана не

157

выдержала и Лопнула, больно ударив по самолюбию последнего. И сразу освободилась от последних своих сомнений Топилина.

— Жить с тобой холодно и нехорошо! — говорит она прямо Степану. — Я свое счастье давно нашла. И тебе обратно не отобрать его! Не отдам! Сама сильная стала!

И уходит. Куда? Только не к Ажинову. Это ясно из ее разговора с Новохижиной в следующем эпизоде. Скорее всего Екатерина к ней заходила после объяснения с мужем. Может быть, узнать, примет ли Елизавета ее к себе на временное житье. И вот обе пришли, собирают вещи Екатерины.

Вдруг известие о том, что Степан на охоту поехал с Ольховатым и туда же Ажинов с Гришей уехали. Екатерина знает характер Степана. Ведь он и ее пытался только что силой заставить 'Остаться дома. Ружья на стене нет! Она понимает, что на охоте все может случиться! Ехать, сейчас же ехать туда!

Снова приходится отметить на полях режиссерского экземпляра: почему Коньков не дает коня Новохижиной? Надо спросить автора. Если это месть Конькова — мелко, неоправданно, легковесно. Не очень серьезна и реплика Новохижиной, в которой она просит дать ей коня: «За все...» Может быть, автор разрешит кончать картину выше, без перепалки Конькова с Новохижиной?

И еще одну пометку приходится сделать на полях экземпляра: линия общественных интересов Топилиной пропала совсем в четвертом акте. Есть хорошая, прямо относящаяся к Топилиной фраза у Выпряжкина: «Еще десять гектаров виноградников сажаем, в сумме тридцать. Ольховатый признал ошибку. Разъяснили ему государственную линию».

И хоть бы имя Топилиной при этом помянул: дескать, это ее победа (или наша, — если автор согласится на «заявление» в третьем акте). А ведь Топилина при разговоре Выпряжкина с Хомутовым присутствует! Ну что стоит автору найти ей две три хорошие мысли об Ольховатом, о своих дальнейших планах-мечтах в колхозе.

158

Буду просить автора! И не просто вписать фразы, а найти их во внутреннем устремлении Екатерины Топилиной к большой плодотворной деятельности, в том, что ее сердце не только Степану не прощает его образа мыслей и отношения к государственному делу, но и ольховатым; такие сердца, как у Топилиной, — не простят никогда недостойного поведения, извращения политики партии, пренебрежения к подлинным интересам колхозников. Верю, что смогу во всем этом убедить А. В. Софронова.

Итак, последняя картина пьесы! Вокруг нее уже столько споров в печати, отчасти и у зрителей.

Что мне подсказывает режиссерское видение этой картины?

Прежде всего то, что это вовсе не «картина». Это эпилог, «наплыв», как говорят в кино, на предыдущую картину.

Искусство кино необычайно ценно для режиссера драматического театра. Ведь оно владеет безграничными возможностями, оно не стеснено ни временем, ни пространством. Это самое правдивое из искусств, правдивое, как правдива жизнь. Этим искусством мы, режиссеры, можем проверить всегда любой смущающий нас в пьесе момент, характер того или иного действующего лица.

Спрашивается, почему характер? Да потому, что внутреннюю жизнь человека кинокадр может раскрыть в любом штрихе, детали поведения, взгляде, зафиксированном, а иногда и повторенном сколько надо раз с предельной выразительностью.

А движение, ритм, пейзаж искусство кино с безошибочной точностью ставит на службу идее произведения и выявлению тончайших оттенков «жизни человеческого духа». И можно проверить финал пьесы в своем воображении, если представить его себе в кино. Итак, никакого разрыва с предыдущими эпизодами четвертого акта.

...Топилина и Коньков спешат к лошадям, а перед зрителем уже встает предрассветный пейзаж займища на берегу Цимлянского водохранилища. В кино (да и в театре этого можно достигнуть) хотелось бы пере-

159

дать что-то тревожное в этом пейзаже. Туман, пустынность места, заросли камыша. Охотники бродят в разных местах. У шалаша только Гриша и Выпряжкии с Егоровым. Кавалерова я отправил бы с Ажиновым «пристреливать место», как сказано у автора.

Кстати, если последовать этому указанию А. Соф-ронова, то, как ни удивительно, выстрел Топилина в финале «е будет уже хотя бы той «звуковой» неожиданностью, которая невольно режет слух зрителя! Охотники ходят и «постреливают», а не мирно беседуют у костра. Это первая поправка, которую я внес бы, если ставил бы этот эпизод в кино.

Большое внимание уделит бы Топилину, который, по ремарке автора, с первой секунды находится на сцене и, вероятно, очень тревожит своим присутствием зрителей. Между тем многие театры почему-то скрывают приезд Топилина и показывают его только в последний момент, когда он прицеливается из ружья. А потом обвиняют автора в «неожиданном выстреле»!

Нет, в кино это был бы, наверное, замечательный кадр: Топилин следит за Ажиновым, слушает его «пристрелку»...

Может быть, его трясет озноб, все еще лихорадит: «весь бледный, глаза блестят и дрожь по телу проходит», — сказал про него Коньков в предыдущей картине, повстречавшись с Топилиным на улице.

Для кинокадра я воспользовался бы этим состоянием Топилина. Это многое объясняет в его будущем «выстреле». Почему театры пренебрегают этой мотивировкой? Неизвестно. Вымарывается почему-то и

реплика Топилина — ответ на вопрос Егорова: «Пойду километра за два от вас... а то и не разберешь, кто какую утку подстрелит сообща-то...»

Тоже великолепный кадр для кино: Топилин пошел в засаду! >

Он, конечно, сделает «петлю» и подберется к ажи-новскому месту с другой стороны. Он идет в заросли открыто в противоположную сторону от Ажинова, а пока он делает «круг», происходит очень просто, «быто-во» обмен шапками, и место Ажинова занял Гриша. В киноленте моих видений как раз в эту минуту Топи-

160

лин поворачивает резки в сторону с тропинки, а через несколько шагов уже ползком подбирается к недавно покинутому месту у шалаша.

Не удержался бы, вероятно, в кино перебить кадры «охоты» скачущими на лошадях Коньковым и Екатериной. Хотя это очень тривиально. В своем роде «киноштамп!»

Но на Топилина, полагаю, этот топот лошадей производит громадное впечатление.

...Вот он почти дополз до шалаша. Вдруг слышит — скачет лошадь; приподнялся, всматривается. Встал во весь рост. Топот все ближе. Спрятался за дерево. Мимо промчалась Екатерина (Коньков отстал). Топилин чуть не выстрелил ей вслед: «На свиданье спешит!» Побежал за ней следом, ломая тростник и кусты.

На минуту остановился. Почему она свернула в сторону?

Догадался. Екатерина не знает точно, где расположились охотники, а костер не светит, погас!

Пополз к шалашу. Раздвинул ветки, вполз внутрь... Выглянул. Вон ажиновская шапка... Опять скачет лошадь, теперь уже тише: «Ищет...» — подумал.

Лошадь остановилась. Кто-то идет через лес; Топилин раздвинул ветки шалаша.

Она! Стоит, осматривается. Увидела шапку Ажинова.

«Так, нашла своего дружка!»

Екатерина быстро идет к Ажинову.

Выстрел!

Крик Гриши.

«Гриша!» — отчаянный возглас Екатерины. Она бросилась к сыну.

«Гриша!» — забыв, что он в шалаше, поднялся во весь рост ошеломленный Топилин, разбросав ветки шалаша.

Вот как мне хотелось бы поставить этот эпизод в кино. А дальше идет все по тексту пьесы.

Что именно можно взять для спектакля из моего видения, этой своеобразной киноленты, возникшей в

161

Н. Н. Горчаков

моем воображении на основе текста последней картины, еще не знаю. Знаю только, что все анекдотические «охотничьи» рассказы мне нужны только как отрывки разговора занятых подготовкой к охоте персонажей пьесы, но не для того, чтобы актеру повыигрышней «подать» зрителю свою «новеллу».

Если не нааду ритма тревоги, азарта охоты, а допущу, чтобы актеры покуривали трубочку у костра, а потом «под занавес» возьму да выпалю из ружья, то, конечно, все обвинения в нелогичности финала будут справедливы.

Мне могут возразить, что шел я не по тексту автора, а за своей фантазией, которую облек еще к тому же в форму киносценария. Возможно. Но ведь работа режиссера над пьесой, его замысел того или иного эпизода картины в первую очередь предполагают отбор самых важных фактов и «отстранение» менее важных на второй и третий планы. Я это и проделал, воспользовавшись своим представлением, как бы эпилог пьесы «Сердце не прощает» был поставлен в кино.

И снова слышу вопрос: а текст автора? Что делать с ним? Не проще ли просить автора переписать финал, если он согласится с вашим вариантом?

«Мой вариант» ничем не отличается от авторского замысла эпилога пьесы, так как трудно допустить, чтобы рассказы Выпряжкина о своем бракосочетании с Дарьей и о том, как можно убить гуся и зайца одним выстрелом, А. Софронов считал важнее драматической линии сюжета.

Третий же рассказ Выпряжкина о трагических случайностях на охоте, наоборот, целиком «ложится» на тему эпилога и очень выгоден, так как он вносит сущ-ество тревоги в атмосферу картины. По правде сказать, с него-то и надо начинать эпилог, когда еще Топилин наблюдает за Ажиновым.

— А что же делать с остальными двумя рассказами Выпряжкина? Вымарать их?

—• Надо посоветоваться с автором. Партитура эпилога в моем замысле складывается из следующих действий и эпизодов.

1. Топилин следит за Ажиновым.

Очень хороііііі, если режиссер найдет для исполнителя роли Топилина ряд действий, которые он совершает во время рассказа Выпряжкина («В Карпатах мы стояли... Пошел я на охоту... На кабанов...») и на заключительных

словах Егорова об «охотничьих баснях». Костер лучше не разводить. Он тянет на то, чтобы посидеть, полежать у костра, передает актерам и зрителям ощущение спокойствия, в своем роде уюта.

2. Выстрелы Ажинова. Эти выстрелы, которые «идут» на реплике Выпряжкина: «Ты их не слушай, Гриша, они тебе недоверие к охотникам прививают», — очень важны. После объяснения, почему он стрелял, Ажинов скрывается в камышах с Кавалеровым.

3. Вслед за ушедшим Ажиновым поднялся Топилин.

К этому эпизоду относится и вопрос Егорова: «Куда, Степан Петрович?» — и ответ ему Топилина; сюда же включаются и короткие реплики оставшихся, их мнение о Топилине («Отдельный — человек, Степан Прохорович...»).

4. Возвращение Ажинова. Происшедший обмен шапками с Гришей и весь текст этого эпизода вплоть до реплики Гриши: «Теплая».

5. Снова, как сказано в ремарке автора, «где-то глухо звучат два выстрела».

Нужно найти убедительное оправдание этим таинственным двум выстрелам.

В самом деле, что это за выстрелы, когда все участники охоты налицо?

Можно предположить, что это выстрелил Топилин, давая тем самым знать, что он-де, мол, уже далеко!

Очевидно, в «киноленте» своих видений эпилога я пропустил этот кадр! А как интересно его показать, организовать в действии. Как умудрился Топилин выстрелить «глухо»? Очевидно, знает секрет!

Кстати, еще о выстрелах. Лишний раз убеждаюсь в том, что А. Софронов очень верно строит подготовку «последнего выстрела». Почему это пропускают, читая пьесу? Почему не до конца используют ремарки автора? Ответ простой: метод действенного разбора пьесы еще не вошел в практику театральной работы. Мы увле-

163

11*

1 Г I,

каемся попрежнему больше ощущениями, забывая, что действие очень точно и ярко выражает ее сцене психологическую линию как всего эпизода в целом, так и поведения каждого персонажа в отдельности.

6. Переговариваясь, как это следует по тексту автора, охотники расходятся по местам.

7. Затем должно следовать точнейшее выполнение большой ремарки автора, которую я пробовал «раскрыть», представив себе, что эпилог снимается в кино.

8. Последний момент — финал пьесы. Ох, как не торопясь его надо играть. Чтобы во всех репликах, начиная со слов Ольховатого: «Подлец ты, Степан», чувствовался «суд ч е л о в е ч е с к и и», а не театральный финал пьесы.

Все важно в этом финале:

как плачет Топилин!

как серьезно подводит итог всем событиям Егоров!

как сильно, без злобы, без угроз, без истерики и крика произносит последние слова Екатерина: «Сын тот, кто за отцом идет. А за тобой никто из нас никогда не пойдет. Ты нам, советским людям, чужой!» — все это должно доносить до зрителя, я бы сказал, философский подтекст последнего монолога Топилиной.

9. «Над займищем медленно поднимается солнце».

Почему нельзя и эту ремарку автора посчитать за отличное действие? Лучи солнца все ярче и ярче освещают группу колхозников и все больше и больше пропадает, растворяется и, наконец, полностью исчезает в темноте Топилин!

Символ не сложный, но< важный и нужный для финала. Почему им не кончать спектакль? Исходя из внутреннего смысла происходящих событий, его надо сценически воплотить спокойно, без всякого нажима и очень хорошо продуманно в техническом отношении.

Невольно вспоминаю, как чудесно построил на тонком знании и умении владеть элементами сценической выразительности (в том числе и светом) Вл. И. Немирович-Данченко финал картины

«Кабинет Ленина» в пьесе Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты».

Занавес открывался при нормальном вечернем освещении кабинета В. И. Ленина в Кремле. К Ленину приходили с докладами и делами; Ленин принимал инженера Забелина, потом к нему являлся часовщик, которому Владимир Ильич поручил исправить часы на Спасской башне. Затем Ленин прощался с Ф. Э. Дзержинским. Трудовой день кончался.

«Хочу еще немного поработать», — говорил Владимир Ильич, прощаясь, и садился за свой рабочий стол. Шел занавес.

— Нет, так эту картину нельзя кончать, — сказал на просмотре Вл. И. Немирович-Данченко. — Необходимо показать, как именно работает Владимир Ильич!

— Но ведь это уже все прошло в картине, — отвечали ему режиссеры. — Был прием «иностранного гостя», часовщика, инженера Забелина по вопросу электрификации и еще ряд серьезнейших дел... Разве это не работа Ленина? Разве все это не создает полного впечатления того, как разнообразен был круг вопросов, над которыми работал В. И. Ленин?

— А вы проходили когда-нибудь в поздний вечерний час по Красной площади? — неожиданно ответил вопросом на вопрос Владимир Иванович.

— Проходили...

— Смотрели на старинные стены и башни Кремля?

— Конечно, смотрели.

— Что вам запомнилось?

Наступила небольшая пауза. Очевидно, присутствовавшие на репетиции вспоминали свои впечатления от тех минут, про которые говорил Вл. И. Немирович-Данченко.

— Когда я прохожу ночью по Красной площади, я всегда смотрю на освещенные окна в здании Совнаркома, — своим несколько глуховатым голосом отвечал первым Н. П. Хмелев.

И сейчас же к нему присоединился ряд других голосов:

— И я тоже!..

165

— Говорят, что именно в этом здании помещался кабинет Ленина. Там он работал до поздней ночи. Там работают руководители партии и правительства...

— Ну вот видите, и я о том же думал, проходя ночью мимо Кремля, — присоединился к голосам актеров Владимир Иванович. — Так вот эти мысли советских людей о том, как работал Ленин в Кремле, заботясь о благе народа, отдавая ему все силы и время, мы и должны показать в финале картины «Кабинет Ленина».

• Я больше ничего не смогу написать, — раздался несколько взволнованный голос Н. Ф. Погодина, присутствовавшего на репетиции. — Двадцать один вариант! Владимир Иванович рассмеялся.

— Ничего писать не надо, — отвечал он драматургу. — Это наше дело — как показать средствами выразительности, присущими театру, огромную удивительную работу Ленина.

— Тогда я с вами вполне согласен! Это отличная мысль — показать в финале картины силуэт Кремля.

— Это не совсем то, что я думаю, — возразил Вл. И. Немирович-Данченко. — Мы попробуем достигнуть того, чтобы всем находящимся в зале вспомнилось здание, в котором помещался кабинет Ленина, но не

будем прибегать к прямому воспроизведению Кремля, к иллюстрации. Я попрошу ко мне электротехников, Алексея Николаевича Грибова и, разумеется, режиссуру-

В течение десяти-пятнадцати минут Владимир Иванович беседовал с названными товарищами, после этого предложил всем участвующим в последнем эпизоде картины подняться на сцену.

Мы снова увидели, как ближайшие друзья В. И. Ленина прощаются с ним, уговаривая его не переутомляться и поскорее идти отдыхать.

Вот мягко закрылись за ними двери. Владимир Ильич — артист Грибов прошелся по комнате, потушил верхний свет, остановился в характерной позе возле своего письменного стола, глядя сверху на разложенные бумаги. Отодвинул в сторону одну, взял из

166

лежавших сбоку кипу других. Подошел к книжному шкафу, отыскал нужную ему книгу, поднес ее к настольной лампе с зеленым абажуром и, заложив разрезным ножом нужное место, положил на стол рядом — с бумагами.

Еще секунду постоял, потянулся, как бы сбрасывая с себя усталость, и сел работать за стол.

Свет незаметно концентрировался теперь только на нем и на столе.

Владимир Ильич работал. Брал номер «Правды» из числа лежавших на маленьком столике газет и просматривал его, отмечал в нем определенные места красным карандашом; потом писал, довольно долго, вскидывая иногда голову, задумываясь, перечитывал написанное, поправлял, раскрывал книгу на заложенном месте, делал в ней пометку на полях и снова писал...

Ленин работал. Все темнее и темнее становилось у него в кабинете. Яркое пятно света выделяло только его фигуру, лицо, склоненное над столом. За белой шторой, закрывавшей окно, начал просвечивать силуэт зубцов кремлевской стены, и синева ночи как бы проникала в кабинет...

Зал заплодировал. Замысел Вл. И. Немировича-Данченко показать легендарный кабинет Ленина через работу, долгую, упорную, напряженную работу Владимира Ильича начинал находить свое точное, яркое воплощение.

Но Владимир Иванович еще много раз возвращался к этому моменту, уточнял работу артиста, требуя все более тщательной работы от осветителей.

Ни одного слова текста, ни одного звука, кроме боя часов, стоявших в углу кабинета, не было в этой действенной, необычайно выразительной паузе, продолжавшейся полторы минуты.

Время, в сценическом его ощущении, огромное для паузы!

Этот пример показывает, какое важное значение имеют все компоненты сценической выразительности для воплощения идейного замысла автора и режиссера.

13Г

'1Г

Постановщику спектакля очень важно> самым внимательным образом «вглядеться» в каждую ремарку автора, в каждое описание им места действия, картины природы. Так, например, восход солнца в финале пьесы А. В. Софронова «Сердце не прощает» не случайная пейзажная ремарка. Она может быть раскрыта и построена в сценическом действии как идейная, смысловая концовка спектакля.

Итак, мы можем сказать, что режиссерский замысел в первую очередь возникает через решение в действии важнейших событий пьесы и через конкретное видение режиссером особенностей характера каждого действующего лица.

Вряд ли события, которые отобраны мною как главные в сюжетной ткани пьесы, могут быть осуществлены, если в центре их не окажется Екатерина Топилина, если на следующем этапе режиссерского замысла я пойду на компромисс при распределении ролей и поручу эту сложную роль актрисе, неспособной передать внутренний мир героини пьесы А. Софронова, актрисе, которая мало будет внешне соответствовать тому представлению, какое возникает у нас, когда мы думаем об этом образе.

Лучшая актриса в труппе должна играть эту роль. Лучшая по всем качествам своей артистической индивидуальности. Красивая, статная, обаятельная и заразная, обладающая отличным темпераментом, глубоко чувствующая, не лишенная юмора, воздействующая на зрителя всей совокупностью своих внутренних и внешних данных. Она должна обладать хорошим голосом, безукоризненной дикцией, легко и пластически двигаться, уметь петь.

Екатерина Топилина и в девушках была, вероятно, «первой на сцене». В ней чувствуется наличие большого человеческого таланта, который обычно проявляется в самых разнообразных сферах деятельности. Для Екатерины Топилиной требуется такая же разнообразная, сильная артистическая индивидуальность, какой мы требуем от актрис, которых видим в ролях Ларисы из «Бесприданницы» А. Н. Островского, быть может, Кручинины из «Без вины вина»-168

ватые», Анны Карениной (из одноименного романа Л. Н. Толстого), героинь пьес Горького и Чехова.

Разумеется, что Екатерина Топилина ничем не похожа на перечисленных персонажей из произведений русских классиков, но почему-то мы всегда делаем скидку на одаренность актерской индивидуальности, когда думаем о героинях современных советских пьес. На роль Анны Карениной или Ларисы нам не приходит в голову назначать актрису среднего дарования, мы просто говорим, что в труппе нашего театра нет актрисы, способной играть эти роли, и не ставим «Бесприданницу», не инсценируем «Анну Каренину».

При назначении на главную роль в советской пьесе мы считаем возможным «художественный компромисс», а потом удивляемся, почему у нас «не звучит», не имеет успеха у зрителя спектакль, испорченный таким компромиссом.

Нельзя ставить «Сердце не прощает», если в труппе нет такой актрисы на роль Екатерины Топилиной, одно появление которой на сцене заставляло бы насторожиться весь зрительный зал.

Исключите из «Талантов и поклонников» Негину (дав эту роль актрисе средних актерских качеств), из «Воскресения» Катюшу Маслову, и от этих общепризнанных произведений у вас останется весьма неблагоприятное впечатление.

Я далек от мысли сравнивать Софронова с Островским и Толстым, но все мы как будто хорошо знаем, что к советской пьесе при ее постановке на сцене надо относиться столь же бережно, внимательно и любовно, как и к классическому произведению.

Вред «художественных компромиссов» при распределении ролей бесспорен. Нельзя осуществить самый верный и яркий режиссерский замысел, не имея актеров, которые могли бы его воплотить.

Мы ведь не ждем, что самый талантливый дирижер, отлично понимающий и чувствующий музыку «Пиковой дамы», может сыграть увертюру к ней одними взмахами своей дирижерской палочки. Ему необходим оркестр, и хороший оркестр, способный

169

воспроизвести на своих инструментах гениальную музыку П. И. Чайковского. Трудно также представить себе, что в таком оркестре отсутствует первая скрипка и поэтому ее партия передана тромбону. А в театре все-таки ставят «Сердце не прощает» с актрисой, которая не может сыграть Екатерину Топилину так, как того требует авторский замысел, а зрители удивляются, почему на первое место в спектакле выходит Степан Топилин, которого играет талантливый характерный актер. Удивляются и не могут понять, почему же так получается, ведь пьеса вроде совсем не про то. Между тем все совершенно закономерно: если «ведет» спектакль отрицательный персонаж, а ему противопоставлены серые, малоубедительные положительные герои, то, естественно, смещаются идейные акценты пьесы.

Характеры-образы в пьесе «Сердце не прощает» расставлены автором на свои места, и как только одно из этих мест оказывается пустым, в спектакле образовывается осязаемая трещина.

Ведущим в этом спектакле должен быть образ Екатерины Топилиной, но рядом с ним большое смысловое значение имеет и роль Елизаветы Новохижиной. Да, ведь силу благотворного влияния Топилиной на людей мы ощущаем в первую очередь на Новохижиной. Это она меняет свой образ мыслей, свое мироощущение, свою жизнь под воздействием положительного примера своей подруги.

Подруги... Принято считать, что это девушки или женщины, вкусы и взгляды на жизнь которых совпадают. Конечно, бывает и так. Но очень часто дружат и оттого, что один ищет в другом (и находит!) то, чего ему самому не хватает. Многих качеств Топилиной нет в Новохижиной, но мы видим, как растет эта крестьянская женщина, видим, как находит она в себе силы отказаться от встреч с Коньковым, видим, чувствуем, как она все лучше и лучше работает, как предана интересам колхоза. Она хочет для своей дочери Нюры, как и вообще для всех детей, новой, счастливой жизни.

Сердце ее еще молодо, она ищет внимания, тепла

170

и любви хорошего человека. Острая на язык, открытая и смелая в обращении с людьми, она отнюдь не распушенная женщина, что-то от старых дореволюционных «солдаток», как пробуют ее изображать в некоторых театрах. Она несомненно умна, наделена большим женским обаянием, трудолюбива. Екатерина не боится доверять ей дела своей бригады, и если Топилина станет когда-нибудь председателем колхоза, то одним из передовых бригадиров у нее будет Новохижина.

Из роли, из текста Новохижиной надо отбирать все, что в ней есть положительного, не снимая, разумеется, резкости ее столкновения с Егоровой и Коньковым, не затушевывая намеренно ее любовь к острым словечкам и поговоркам. Это яркая фигура, со своей точкой зрения на мир, со своими трезвыми и справедливыми оценками окружающих ее людей. Она очень любит подругу Катерину, искренне желает ей счастья в жизни.

Ее постоянная «супротивница» Домна Ивановна Егорова, жена секретаря партийной организации колхоза. Она несколько старше и Екатерины, и Новохижиной. Это и определяет многое в их отношениях. Язык у Домны

Ивановны злой, острый, справедливостью оценок она не отличается, но играть эту роль должна актриса с юмором. Иначе получится просто «злая баба». Внешне она может быть даже привлекательна.

Дарья Герасиме вна Выпряжкина старше других женщин в этом колхозе и потому держится серьезней, солидней, но это далеко еще не старуха, напротив, жизнерадостная, красивая для своих лет женщина.

Среди женских образов пьесы Софронова есть еще и Нюра, дочь Новохижиной. Ее роль заканчивается во втором акте.

В театрах признают так называемые «сквозные роли», пусть небольшие или эпизодические (но «яркие» — так говорят!), и не любят такие роли, как Нюра. В этом есть некоторая предвзятость. В хорошей живописи важен каждый штрих, каждая отдель-

171

тая деталь. Они придают достоверность главной теме картины. Так и роль Нюры; насильно «вписывать» ее в третий и четвертый акты не следует, а лишаться в пьесе представителей молодого поколения тоже было бы неверно. Это хорошая, привлекательная молодая девушка с настойчивым характером, с ясно выраженным стремлением совершенствовать свои знания, продолжать учиться. У нее есть свое отношение к поведению матери: она не одобряет ее легкомыслия и не боится ей прямо сказать об этом.

Говоря о Екатерине Топиловой, Елизавете Ново-хижиной, Домне Егоровой, Дарье Выпряжкиной, Нюре, мы сознательно писали о том, что каждая из них по-своему женщина красивая. Во-первых, это соответствует истине. Казачки действительно в своем большинстве красивые, а во-вторых, пора возродить на сцене красоту русской женщины, уйти от стремления изображать наших колхозниц обязательно «характерными» по внешнему виду персонажами.

Это, разумеется, не означает, что обязательным атрибутом грима должны стать наклеенные ресницы, подведенные голубой краской глаза и выщипанные брови. Этот «стандарт» женской красоты следует целиком вернуть тем, кто его выдумал, — ревнителям псевдоискусства.

В моем режиссерском замысле из всех персонажей пьесы прежде всего возникает видение представительниц женской группы действующих лиц. Это мне кажется не случайным. Ведь пьесу ведут женщины — ведет бригада Топиловой, они определяют главные события.

В связи с этим на память приходят слова Вл. И. Немировича-Данченко:

«Мы, мужчины, как это ни удивительно, мало ценим женщин. Принято говорить и писать о них в тоне восторженного поклонения. Боюсь, что это все относится к поре наших увлечений в молодости. А между тем женщина проходит с нами всю жизнь. Мужчины эгоистичны. Они редко признают за женщиной право начать новую, иногда «вторую» жизнь. Мы привыкли поручать женщине свое так называемое «хозяйство»:

172

детей, заботы о доме, о вкусно приготовленном обеде, об оторвавшейся пуговице. Считается пределом дружбы поверять свои горести женщине и обязательно ждать от нее сочувствия им. Но не дай бог, если женщина-друг захочет исследовать причину наших огорчений и начнет нас так, слегка, наводить на мысль о том, что- не сами ли мы виноваты в своих неудачах? Ни за что! Никакой критики нам от наших подруг не надо! Только сочувствие, утешение!

А между тем роль женщины в обществе огромна. Я глубоко удовлетворен, что у нас в Советском Союзе все права предоставлены женщине наравне с мужчиной. Однако юридическая норма не всюду, не всегда и не с одинаковой быстротой входит в быт. Женщине приходится еще бороться за свои права. Нам, работающим в области искусства, следует особенно поддерживать, раскрывать в художественных образах все многообразие духовного мира женщины и ее необыкновенную способность организовывать жизнь вокруг себя! Говорят, без воды, без солнца нет жизни. Я прибавил бы — и без женщин. На всех этапах своего развития она влечет нас к себе. К девушке — идеалом грез нашей юности. И прелестной молодой женщиной, которая открывает для себя и для нас новые стороны жизни. И в чудесной поре своего расцвета, когда ее жизненный опыт помогает нам еще раз ощутить вою полноту и величие жизни. Во все дни и часы нашей жизни будем благодарны женщинам за то, что они проходят рука об руку с нами тернистый жизненный путь...»

Эти слова Владимира Ивановича были записаны на одной из репетиций «Любови Яровой» К. Тренева. Они говорят об огромном уважении выдающегося советского деятеля культуры к женщине, о глубоком понимании им роли женщины в формировании общества.

Об этом несомненно говорится языком драматических конфликтов и в пьесе А. Софронова. Это все же в первую очередь драматическое произведение о советской женщине, и характеристики женских обра-1 зов первыми возникают в видении режиссера.

173

Разумеется, что это не Довод к поверхностному разбору мужских характеров.

Среди них главное место занимает Джинов, о котором возникает много споров в актерской среде. Автора упрекают в том, что он не наделил Ажинова решительным характером, яркими действиями. О некоторых чертах характера Ажинова мы уже говорили выше. Не приходится спорить о том, что это человек решительный, прямой, искренний, глубоко чувствующий. Он понимает, что Екатерина его ценит, уважает, сердце подсказывает ему и надежду на большее. Сам он глубоко, страстно полюбил ее.

Его любовь выражается и в его поступках. Он помог сыну Топшиной пройти курсы трактористов. Он готов всемерно поддержать и помочь и самой Екатерине в ее работе, в ее стремлении к овладению следующими ступенями сельскохозяйственной науки. Он поддерживает Топилину в ее споре с Ольховатым.

К сожалению, эти простые, но вполне человеческие, действия актеры не считают достаточно активными, они все еще стремятся к «эффектному» действию. Вот если бы Ажинов из любви к Топилиной совершил какой-нибудь проступок, а потом «героически» исправил бы его, — тогда все было бы в порядке.

Если бы разразилась гроза и потоки воды угрожали снести виноградники на участке Топилиной, а Ажинов привел бы своих людей, отвел бы поток в сторону, сам при этом схватил бы воспаление легких, — это тоже, вероятно, устроило бы актера, которому поручили играть эту роль, j

А «просто» любить Топилину — этого уже мало! По-дружески заботиться о ней — мало.. Чуть не вступить из-за нее в открытую схватку с Топилиным в хате Егорова — мало! Чуть не погибнуть от пули Топили-на — мало!

Как же в таком случае играть Вершинина в «Трех сестрах» Чехова? Последний, собственно говоря, только декларирует о своей любви к Маше, но ничего не делает, чтобы осуществить хоть частицу своих мечтаний.

У нас есть еще актеры, которые перестали ценить

174

и уважать проявление чувства на сцене, когда оно не подкреплено страстными (и обязательно большими) монологами. Любить на сцене, не совершая «эффектных действий», представляется этим актерам какой-то скучной, маловыигрышной задачей.

Часто такая точка зрения аргументируется отсутствием необходимого текста.

Посмотрим, так ли обстоит с текстом роли Ажи-йова?

Попробуем проследить, какими словами на протяжении хотя бы одного эпизода выражено его чувство к Топилиной:

«... Я просил вас, Екатерина 'Корнеевна, не называть меня директором! Для вас я не директор. Я зову вас в совхоз как Андрей Тимофеевич! Я не могу часто ездить к вам в колхоз, но не могу и реже. Хотите все услышать от меня? Хорошо, скажу. При-ез-жаю сюда, чтобы видеть вас. Полюбил вас. И вы на мою любовь не обижайтесь. Полюбил я вас горячо, сильно полюбил. С того дня, как увидел вас, только о вас и думаю. У меня все по-другому заиграло. Каждый день встану и думаю: вот тут, всего за десять километров, человек один живет, зовут этого человека Катя, хороший это человек... Очень хороший. Очень... Ну, скажите хоть слово. Чувствуете вы что-либо ко мне? Дайте жить человеку! Я бы с вами двести лет прожил! Любите вы меня?..»

Это ли не большой, горячий монолог, в незатейливых, но искренних и прямых словах выражающий чувства Ажинова к Екатерине Топилиной.

Мы не прибавили ни одного своего слова к тексту автора, но позволили себе текст Ажинова из эпизода его встречи с Топилиной в первом акте расположить подряд — мысль за мыслью, фразу за фразой. С нашей точки зрения, то, что этот текст дан автором в диалоге, придает ему еще большую силу, действенность.

175

Для актеров, которые лучше чувствуют текст в монологе, К. С. Станиславский рекомендовал делать такое упражнение: выписывать подряд весь текст из диалога, располагая его в логической последователь-

ностей, и пробовать .по два-три раза произносить как монолог. Станиславский справедливо утверждал, что такой монолог все равно существует в партитуре роли действующего лица как «внутренний монолог».

Автор всегда имеет право 'избрать для выражения мыслей и чувств своих героев любую форму, которая кажется ему наиболее правильной для этого —• диалог или монолог. Некоторые же актеры наивно полагают, что диалог — это лишь «переброска» фразами, а вот монолог — это и есть та форма, которая дает им возможность полно выразить мысли и чувства изображаемого лица.

Пользуясь названным уже приемом, можно проверить и все последующие в пьесе сцены Ажинова и Топилиной. Окажется, что и в них автор дал большой эмоционально насыщенный материал к раскрытию образа Ажинова. Надо только суметь им воспользоваться. Не следует ни режиссеру, ни актерам судить о роли .по первому, поверхностному впечатлению и наклеивать на роль штампованные ярлыки, вроде «голубая», «пассивная» и т. д.

Разумеется, что и для этой роли очень важно, какой ее будет играть актер. Какому она будет поручена исполнителю и с какими данными. Если позволить себе прибегнуть к старой театральной терминологии, то

вряд ли «герой-любownik», красавец, или, как иногда еще говорят, «рубашечный герой», подойдет для роли Ажинова. Ведь это человек с резко выраженным, нетерпеливым, настойчивым характером, и играть его должен, как мне представляется, характерный актер, обладающий темпераментом, легко возбудимой эмоциональностью и мужским обаянием, но не специфической, как у нас повелось в театре, «директорской осанкой».

Интересен в пьесе и образ Егорова. И о нем идут опоры на репетициях. Какой же это секретарь парторганизации, который не может решить вопроса взаимоотношений Екатерины Топилиной с мужем? В драматургии действительно установилась в своем роде традиция: секретарь партийной организации обязан по каждому вопросу тут же, не задумываясь,

. 176

принять верное решение. Не будем говорить о том, что; это так просто сделать. В жизни все куда сложнее. Но и в данном случае, в случае, рассказанном в софоновской пьесе, все не так-то легко. Ведь яе только Егорову, но и зрителям еще далеко не ясна вся сложность взаимоотношений Топилиной с мужем.

Приняла к себе в дом мужа Екатерина в тот вечер, когда он вернулся в дом? Приняла.

Избегать его затем стала? Стала.

А Ажинова забыла, хоть и не давала никаких обещаний помнить его? Нет, не забыла.

Есть такой текст в роли: «думала—поломаю себя»? Есть. Значит, ломала, пробовала вернуться к жизни с мужем под одной кровлей? Пробовала, но не удалось; уж очень чужды ей теперь его стяжательство, стремление все себе урвать...

Не удалось Екатерине подавить и зародившееся чувство к Ажинову. А что делать с ним, не знает и говорить о нем открыто, как о «главном» в своей жизни, не хочет. Не хочет потому, что гораздо шире, глубже понимает она теперь свободу, которую дает ей колхозный труд, ее общественные устремления.

А «грехов» никаких за ней нет, ничего она не «нашкодила».

Один перечень вопросов показывает, в каком сложном положении очутилась эта хорошая, чистая женщина.

Нужно ли просить автора поставить все «точки над и» ради того, чтобы и зрителям и Егорову стал ясен каждый час жизни Топилиной в эти трудные для нее недели?

Конечно, нет.

Весь ход событий с начала второго акта совершенно четко показывает, что Топилину разъединяют с мужем очень серьезные вещи и что их совместная семейная жизнь, при этих условиях, вряд ли будет возможна. Их пути разошлись потому, что уж очень различно их отношение к жизни.

177

На протяжении двух первых актов зритель видел и слышал многое такое, о чем и не подозревает Егоров. И ему, зрителю, теперь во много раз легче решать

12 Н. Горчаков

Г';,

сложные вопросы, вставшие на жизненном пути Топилиной, чем секретарю парторганизации Егорову.

Вполне понятны требования, предъявляемые Топилиной к Егорову, как к старшему товарищу по партии; верно и правдиво то, что она пришла именно к своему «поручителю» решать свой трудный личный вопрос, но нельзя думать, что на каждый жизненно сложный вопрос у секретаря парторганизации заготовлен необходимый ответ. Он ведь такой же человек, как и мы все, а не ходячий задачник с ответами в конце учебника. Просто и честно говорит Егоров, что в эту минуту у него не сложился ответ на заданную ему Топилиной задачу. Но наблюдая за Егоровым по всей пьесе, мы видим, что это мягкий, чуткий к людям человек, принесший немало пользы колхозу, крепко помогавший ему в трудные дни переселения на новое место, трезво оценивающий людей и обстановку. Нет сомнений, что через какое-то время, больше разобравшись во всех деталях, Егоров нашел бы верный ответ Топилиной.

И для роли Егорова нужен умный, с юмором, с хорошей человеческой теплотой актер. В честности и прямолинейности характера этой роли. Секретарь парторганизации Егоров — несомненно правдивая фигура.

К группе колхозников, активно работающих на своих участках сельского хозяйства, преданных энтузиастов своего дела, относятся пчеловод Корней Хомутов, отец Екатерины Топилиной, и виноградарь-опытник Выпрямкин. Это казаки «на возраст», дружки-однолетки. На первый взгляд кажется, что это в своем роде представители «старого» казачества. Особенно если из всей роли Хомутова взять за основу характера его столкновение с дочерью в начале четвертого акта, а из роли Выпрямкина его линию отношений с женой.

На самом деле это действительно старые, боевые казаки, участвовавшие, как и многие их сверстники, в Великой Отечественной войне и ничем не отличающиеся в своем миропонимании от передовых людей нашего времени. Каждый из них большой специалист

178

«а своем участке, и если в их семейной жизни происходят временные неурядицы — у одного с дочерью, у другого с женой, — то из этого не следует, что Хомутов — это какой-то хранитель старых казацких обычаев и семейных устоев, а Выпряжкин некая разновидность деда Щукаря из «Поднятой целины». Как старший в семье, естественно, что Хомутов пользуется общим уважением, л. судя по его ответам Конькову в первом акте, в эпизоде «продления жизни», он обладает не только жизненным опытом, но также и острым умом, большим чувством юмора, вполне определенными взглядами на жизнь.

Поэтому представлять его себе чем-то вроде казацкого патриарха нет никаких оснований, так же как и Выпряжкина — заправским комиком, рассказчиком анекдотов. На трактовке этих двух персонажей сильнее всего может сказаться влияние театральных штампов: имеется столкновение с дочерью на тему «покорись мужу» — значит, Хомутов это «извечный блюститель семьи». Выпряжкин находится в подчинении у жены — значит, это комический муж-простак. Между тем для характеристики Хомутова гораздо важнее то, что он рассердился на Топилина за его отказ идти в колхоз работать, а Выпряжкин, как ни прост, а рыбы — «взятки» от Топилина не взял.

Оба они прекрасно разобрались в том, что собой представляет Топилин, и это самое важное, так как именно это определяет строй их мыслей. Хомутов и Выпряжкин вообще хорошо разбираются в людях, правильно понимают задачи колхоза. Не случайно восстают они против предложенного Ольховатым сокращения площадей под виноградники. Их реплики Ольховатому убедительно показывают, что это казаки нового типа — колхозники, сознающие свою ответственность перед государством.

Этого нельзя сказать об О л ь х о в а т о м. Автор поспешил на какие-то один-два штриха из его биографии, и, думая о нем, мы волей-неволей должны строить догадки, а не опираться на факты, объясняющие линию его поведения в пьесе. Очевидно, рекомендовав Ольховатого в председатели колхоза, рай-

12*

179

ком партии допустил одну из тех ошибок, критика которых составляла содержание ряда очерков из колхозной жизни В. Овечкина, Б. Галина, А. Калинина, Е. Дороша. Весь облик Ольховатого не оставляет сомнений в том, что на смену таким колхозным «руководителям» придут деятели сельского хозяйства нового типа, вроде Топилиной, Ажинова, то есть хорошие организаторы, высококвалифицированные специалисты, честные и преданные делу социалистического строительства люди.

Для логического развития сюжета Ольховатый необходим пьесе. Фигура эта важна, так как представляет собой то явление колхозной действительности, с которым необходимо решительно бороться. Однако его биография, его характер безусловно должны быть доработаны автором. Необходимо показать корни его заблуждений, пути к их исправлению, а не ограничиться механическим занесением его в список «отрицательных персонажей».

Заговорив о художественной незавершенности некоторых образов, хочется сказать и о самом молодом персонаже пьесы, сыне Топилинбй. Необходимо, чтобы и Гриша принимал более деятельное участие в жизни, если не колхоза (поскольку он в нем не работает), то хотя бы в конфликте между отцом и матерью. Ведь его сверстница Нюра, с которой у него хорошая дружба, проявляет свое отношение к поведению матери, а Гриша живет как-то совсем в стороне от всего происходящего в пьесе. Вряд ли в это можно поверить: ему ведь уже семнадцать лет!

И довольно колоритная фигура фельдшера Конькова недостаточно четко выписана автором. Он как будто не плохо относится к своим обязанностям колхозного ветеринара; в отношении Конькова к работе нет ничего предосудительного. Однако по его рассказу о «продлении жизни» можно судить, что это человек весьма ограниченный; его отношения с Елизаветой Новохижиной тоже говорят не в его пользу. И уж совсем плохое мнение о нем складывается во втором акте, когда он явно провоцирует Степана Топилина на ссору с женой и с Ажиновым. Причина этой провокации

180

ясна: ведь под влиянием Топилиной Елизавета Ново-хижина порывает свои отношения с Коньковым. Это, конечно, не может служить оправданием его дурного поступка. Поэтому не уверишь ему, когда он приходит в избу Егорова и советует ему как можно скорее строить силосную башню. Совершенно непонятно, зачем ему понадобилось предупреждать Топилину о том, что Степан отправился с ружьем на охоту. Причем, как следует из ремарки автора, Коньков в это время очень взволнован. Остался необъяснимым и отказ его дать коня Новохижиной, для того чтобы она могла вместе с Екатериной поехать к месту охоты и этим помешать встрече Степана с Ажиновым.

Образ задуман автором интересно, с явно очерченной сатирической линией, наделен острым и весьма выразительным текстом. Очевидно, между вторым и третьим актами Коньков о чем-то думал, что-то пересмотрел для себя в жизни, если его поступки здесь уже продиктованы хорошими намерениями. Но об этом можно только догадываться, можно лишь предполагать, читая и перечитывая по несколько раз его сцены, разбирая в малейших деталях его роль. Зритель же лишен этой возможности. Он видит Конькова один раз в

каждом эпизоде, но не видит йроисходящей в нем внутренней борьбы, его переживаний, и потому ему кажутся маловероятными, малоправдоподобными изменения, .происшедшие в характере Конькова к финалу пьесы.

Автору ничего особенно не надо переделывать. Ему следует лишь дать зрителю понять, что под внешней бравадой, некоторым нахальством Конькова скрывается более сложная человеческая натура, чем это кажется на первый взгляд: так, он может сгоряча, разозлившись, наклеветать на Топилину, но через какой-то срок (в сцене с Егоровой), поняв, что поступил дурно, резко, искренне осудить себя за такую клевету. Если эта черта характера будет четко выявлена, роль приобретет свою логическую завершенность и поведение Конькова станет более убедительным.

181

Наконец мы подошли и к образу Степана Т о-пилина. Не случайно хочется рассмотреть его в последнюю очередь. В пьесе Софронова необходимо вывести на .первый план все лучшее, что в ней есть о наших людях, все, что определяет сегодняшний день нашей советской действительности, все то, что является типичным для нее. Между тем некоторые театры, не разобрав достаточно глубоко' характеры тех персонажей, которые несут основной идейный смысл пьесы, увлеклись образом Степана Тотпилина и сделали его ведущим в спектакле.

Некоторые режиссеры (и актеры) считают даже Топилина лицом «пострадавшим», вынужденным «защищаться» от Ажинова.

Ему, видите ли, никто не помог сблизиться с женой после разлуки, говорят они, не помогли ему войти в трудовую жизнь колхоза.

Какого нашли невинного младенца! Топил'ин богато наделен автором биографическими подробностями: штрафник, будто бы «омывший кровью» свое преступление — мародерство; муж, бросивший жену и товарищей по колхозу в годы восстановления сельского хозяйства после войны; человек, ищущий легкой наживы — «миллионов с цитрусов», типичный наследник кулаков, думающий только о своей пользе, а заботу государства об индивидуальном хозяйстве истолковывающий заведомо неверно, односторонне.

Неглупый, изворотливый приспособленец, эгоист, он служит только себе, не жалея никого и ничего вокруг.

Трудно даже представить себе, за что его можно жалеть!

Разумеется, если из него сделать глав«о е действующее лицо пьесы, то весь ее идейный смысл потерпит непоправимый урон. Топилин—враг советского общества, враг опасный, так как он хитер, умеет «прикинуться» несчастным, очень ловко налаживает отношения с людьми тогда, когда ему это надо.

Не следует делать его внешне отталкивающим.

182

Наружность обманчива. Автор верно делает, когда Топилин в первый же свой выход появляется на сцене с песней-импровизацией. Он, очевидно, обладает хорошим голосом, знает силу воздействия своих песен на слушателей, умеет в знакомую песню вставлять новые подходящие строки или имена: «Принимай меня, Катюша, весь я твой...» (В общеизвестной песне имена легко варьируются — Катюша, Танюша, Акегоша!)

Он, конечно, не поэт-импровизатор, а просто ловкий песельник!

Топилин, безусловно, не хотел и не рассчитывал на то, что его выстрел угодит в сына. Поэтому последние слова его несомненно искренни.

Эту роль должен играть актер умный, с хорошим темпераментом, тонко чувствующий все психологические оттенки образа, понимающий основную идею пьесы, и, главное, актер не должен жалеть себя за то, что ему приходится играть подлеца.

Мы уже говорили о том, что все эти характеристики — видения действующих лиц — входят в режиссерский замысел, так как без ясного, точного понимания того, что представляет собой каждый персонаж, каковы его особенности, не может существовать образ-замысел спектакля в целом.

Чем отличаются эти уже сложившиеся представления режиссера о героях пьесы от тех, которые возникают у него при первых чтениях ее, на этапе работы режиссера над пьесой? Они отличаются большей глубиной, определенными требованиями к актерам, относительно точными представлениями, кому из них должна быть поручена та или иная роль, учитывая индивидуальные особенности каждого.

Полное проникновение режиссера в характеры всех персонажей драматического произведения, умение вместе с ними в своем творческом воображении пройти через все события пьесы, пережить с ними все столкновения и конфликты — обязательное усло-' вне возникновения верного режиссерского замысла.

Разумеется, индивидуальность актера, его работа над ролью обогатит замысел режиссера и прибавит

183

ряд непредвиденных моментов к тому образу, который создается у режиссера в момент возникновения замысла. Режиссер должен учитывать и 'быть всесторонне подготовлен к встрече с актером. Имея свое видение образа-роли, он должен отчетливо и тактично соединять его с особенностями актера, предоставляя последнему свободу творческой работы над ролью.

В моем режиссерском замысле драмы «Сердце не прощает» я не могу пройти мимо такого важного компонента, как язык пьесы А. Софронова. Сочный, пересыпанный поговорками и местными оборотами речи, язык персонажей «Сердце не прощает» можно отнести к числу художественных достоинств произведения. Жаль только, что автору не удалось в достаточной мере выявить индивидуальные особенности каждого персонажа в его речевой характеристике. Но в ряде случаев, окажем, языковая характеристика таких персонажей, как Коньков, Домна Ивановна, Елизавета Новожилова, Помогает раскрыть психологию этих образов.

Мне пришлось прочесть в одной из рецензий, что якобы пестрота языка А. Софронова мешает актерам доносить основную мысль до зрителя. Это может произойти только в том случае, если актеры будут рассматривать некоторые фразы из пьесы как повод к отдельным остротам, не связывая их со всем строем мыслей того или иного персонажа. Поощрять такую «подачу» текста актерами, конечно, не следует, но затушевывать юмор, присущий многим диалогам пьесы, бессмысленно.

Ведь учатся же и овладевают актеры речевыми особенностями героев пьес А. Н. Островского, так как знают и верят, что купцы и чиновники того времени говорили своим языком, отличным от литературной речи.

В пьесе «Сердце не прощает» местные наречия отлично использованы А. Софроновым. Жители придонских хуторов и станиц в действительности не придают значения тому, что их речь не похожа на ярославский или московский говор, так и актеры, привыкнув к языку, которым написана эта пьеса, не

184

должны подчеркивать, что они 'играют в этом спектакле на каком-то особенном языке. То, что у нас в стране не повсеместно говорят «жалкуют» вместо «жалуют», «обрела» вместо «нашла», «приголубил» вместо «приласкал», «признал» вместо «узнал» и так далее, — совсем не значит, что эти слова надо выделять из фразы вне ее логического и психологического смысла. Не следует также относиться к целому ряду фраз, только как к особо «остроумным выражениям», как, например:

«Вдова — не трава; не каждый скосит — да каждый просит».

«...Святой угодник по дамскому полу...» «Что-то я ангелов с плешью не замечала раньше». «Работы в раю много, выпадает растительность». «Ты мне обувкой голову не забивай». «Я думал, ты черт, а ты отрок с крылышками», — и многие другие.

Люди эти не подыскивают нарочито особых выражений, не произносят их для того, чтобы блеснуть острым словом. В речь их вполне органично вплетаются поговорки, народные изречения, потому что таков строй мыслей здесь, такова манера говорить в народе. Актеры не должны придавать особой значимости этим фразам, не должны выделять их из рядом стоящих. Следует скорее обращать внимание актеров на четкий ритм диалогов в пьесе, на то, чтобы одна мысль как бы цеплялась за другую, отвечала одна другой, без излишних пауз и нарочитого психологизирования.

Язык персонажей пьесы, как говорится, бойкий, уверенный. Но эта сноровистость языка идет не от желания поострить и «пошаркать» оборотами речи, покрасоваться, порисоваться друг перед другом, а потому, что этим людям живется радостно, бодро, уверенно!

Природу языкового материала драматического произведения надо искать в той среде, в тех условиях жизни, которые создал автор для своих героев, в характерах самих героев. Вникая в язык драматического произведения, я неизменно вспоминаю замечательные

185

слова М. Горького, которые на редкость точно определяют значение слова в драматическом произведении:

«Всякий знает, что превратить слово в дело гораздо труднее, чем дело в слово.

Литератор, работая, одновременно превращает и дело в 'слово и слово — в дело. Основной материал, с которым работает писатель,—слово.

Народная мудрость очень верно и метко —• в форме загадки—определяет значение слова: «Что такое: не мед, а — ко всему льнет?»

В мире нашем нет ничего, что не имело бы имени, на было бы заключено в слово. Все это — примитивно просто, «о мне кажется, что значение слова недостаточно освоено молодыми писателями пьес...

Пьеса — драма, комедия—самая трудная форма литературы, — трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора. В романе, в повести люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточках своих целей, свободно и часто — незаметно для читателя — очень ловко, но

произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями, всячески заботясь о том, чтобы сделать фигуры романа наиболее художественно ясными и убедительными.

Пьеса не допускает столь 'свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывания зрителю исключаются. Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным. Это очень важно понять, ибо для того, чтобы фигуры пьесы приобрели на сцене, в изображении ее артистов, художественную ценность и социальную убедительность, необходимо, чтобы речь каждой фигуры была строго своеобразна, предельно выразительна, — только при этом условии

186

зритель поймет, что каждая фигура пьесы может говорить и действовать только так, — как это утверждается автором и показывается артистами сцены. Возьмем, для примера, героев наших прекрасных комедий: Фамусова, Скалозуба, Молчалива, Репетилова, Хлестакова, городничего, Расплюева и т. д., — каждая из этих фигур создана небольшим количеством слов, и каждая из них дает совершенно точное представление о своем классе, о своей эпохе. Афоризмы этих характеров вошли в нашу обыденную речь именно потому, что в каждом афоризме с предельной точностью выражено нечто неоспоримое, типическое.

Мне кажется, что отсюда достаточно ясно, какое огромное и даже решающее значение для пьесы имеет речевой язык для создания пьесы и как настоятельно необходимо для молодых авторов обогащать себя изучением речевого языка»¹.

Приводя эту большую выдержку из высказываний Горького о языке пьесы, мне хотелось еще раз напомнить режиссерам, актерам, молодым драматургам о той огромной силе, которую имеет слово на сцене. ' Оно должно волновать, радовать, будить мысль, оно не должно оставлять равнодушным зрителя. К сожалению, не часто в современных пьесах язык персонажей отличается достаточно высокими качествами.

Пьеса А. Софронова мне представляется в этом отношении явлением положительным, хотя еще и далеко не совершенным.

Значительное место, как мне кажется, в замысле постановки пьесы А. Софронова должна занять песня. О ней есть указание автора в первом акте, слышится песня и во втором, хотелось бы иметь повод к ней и в третьем и четвертом актах. Это опять-таки отдельный разговор с автором. Но режиссерское чутье подсказывает, что песня может органически войти в спектакль как поэтическое выражение мыслей и чувств героев.

Не хотелось бы без автора предрешать те места в

А. М. Горький, О пьесах, Собр. соч., т. 26, стр. 410—

412.

18/

тексте третьего и четвертого актов, в которые могла бы быть вплетена песня. Не хотелось бы и режиссеров наталкивать на введение песни как повода к вокальному дивертисменту в спектакле. Поэтому эту часть замысла следует отнести к индивидуальным ощущениям каждого режиссера. Меня увлекает песня в этом спектакле, многие отвергнут ее — и ничего плохого от этого со спектаклем не произойдет.

Хочется В; своих замыслах еще раз вернуться к видению (мест действия, обстановки спектакля. Еще раз, потому что представление о месте действия первого акта у меня возникло раньше, в поисках правдивого жизненного ощущения всей пьесы и будущего спектакля в целом.

Для второго акта -я просил бы художника подумать о косогоре, сплошь прорезанном шпалерами виноградных лоз. Невысокий лес виноградников в пору его созревания необычайно привлекателен; особенно осенью, когда его зелень начинает переходить в золотые, багряные, коричневые тона. На фоне моря и «ба этот скат холма мне представляется в солнечных лучах особенно привлекательным. По первому плану стоят корзины с виноградами. Большие весы и легкий тесовый домик, указанный в ремарке автора. Ящики — тара. На стане домика бочонок с питьевой водой. Мне представляется необходимым так построить косогор и шпалеры виноградника, чтобы можно было между ними ходить, подняться на вершину холма, поглядеть с него на море, на соседние виноградники и степи.

Ремарка автора к третьему акту несколько обыденная.

Нет в ней той поэтической ноты, которая звучит в первых двух. Это очередной вариант оформления «кабинета секретаря».

Не перенести ли действие на воздух, на веранду домийа? Летом .ведь никто не работает (и даже не спит). внутри хат. Уйдет часть стен. Через стеклянные створки окон веранды можно хорошо показать сад, поставить побольше горшков с крупными растениями, развесить сушиться овощи, насыпать яблок на пол.

188

Первая картина четвертого акта хорошо описана автором. Особенно следует обратить внимание художника на пейзаж за окнами. Не следует разгонять декорацию во всю сцену; сразу потеряется правдоподобие хаты, которые не бывают больше шести-восьми метров в ширину и глубину.

О последней картине пришлось говорить выше в связи с финалом пьесы.

... И IV друг мне приходит мысль: нельзя ли сыграть последнюю картину в обстановке первой? По событиям, происходящим в финале пьесы, можно. Основное событие финала — месть Топилина. На что он рассчитывал, отправляясь на охоту вслед за Ажиновым, лежа у костра в начале картины? Только на то, что его выстрел будет признан случайной промашкой охотника. Вряд ли в это кто поверил бы... А если он действует в состоянии невменяемости, захлестнувшей его злобы, так заряженное ружье могло «случайно» разрядиться и в комнате, когда в нее зашли бы за Гришей охотники, и среди них Ажинов, или если они появились бы в пролете окна. Ушла бы история с обменом шапок. А может быть, она и вносит тот привкус мелодрамы, о котором столько спорят вокруг пьесы? Впрочем, это «досужие» мысли режиссера, всегда являющиеся к нему в момент «мечтаний» о будущем, спектакле, в процессе возникновения замысла поста-; новки. ; Только автору принадлежит право судить о них. Но самому себя одергивать в таком случае не стоит. Почему и не помечтать о вариантах финала в такой трудной пьесе... I И, наконец, несколько слов о мелодраме в добавление к тому, что было выше сказано о жанрах драматургии. В практике театра обычно называют мелодрамой такое драматическое произведение, которое отличается .: острым сюжетным построением, преувеличенной чувствительностью действующих лиц, показной эффектностью персонажей и, наконец, морально-поучительной

i_

тенденцией. Появление мелодрамы как жанра было подготовлено развитием так называемой «мещанской драмы». Обычно IV мелодраме реальный жизненный конфликт теряет свою остроту, а типичность подменяется абстрактной борьбой «добра» и «зла».

Мелодрама показывала героя-одиночку, стоящего вне общества: оюжет основывался на авантюрных перипетиях, для большей его занимательности строились сложные «трюковые» декорации, действие пьесы насыщалось музыкой « танцами, изобиловало эффектами.

Мы нарочно вспоминаем эти определения жанра, чтобы обратить на них 'внимание тех, кто утверждает, что пьеса «Сердце не прощает» по своему жанру является мелодрамой.

Какое из перечисленных определений можно подвести к содержанию, к образам пьесы А. Софронова?

Думаю, что ни одно.

Может быть, «преувеличенная чувствительность»? Если попробовать поставить себя в положение Топи-линой с момента возвращения ее мужа и подумать . о тех чувствах, которые придут к тебе, тогда, естественно, возникнет вопрос, можно ли эти сложные человеческие переживания назвать мелодраматическими.

За последние годы почему-то именно в театре начали очень боязливо относиться к сильному чувству, к переживанию, к эмоциональной насыщенности драматического произведения.

Как это неверно!

Еще в прошлом столетии Пушкин, Белинский, Гоголь, Островский утверждали, что именно сила подлинного чувства, умение жить на сцене горячо и страстно мыслями и чувствами своего героя составляют отличительную особенность русской школы актерского искусства.

Так именно и играли великие русские актеры Мо-чалов и Щепкин, Федотова и Ермолова. Так играют и ныне здравствующие замечательные актеры Московского Малого театра. На этих реалистических принципах строили Художественный театр и свою систему

190

воспитания актера К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, противопоставляя театр п е р ж и-в а н и я театру представления.

А разве не страстность мысли, искренность и глубина человеческих переживаний составляют одну из главных особенностей русской классической литературы и драматургии? Назовем хотя бы несколько произведений: «Анна Каренина» Л. Толстого, «Гроза», «Бесприданница» и «Без вины виноватые» Островского, пьесы Сухово-Кобылина.

А «Любовь Яровая» — эта основоположника советской классической драматургии.

А 'современная советская литература, ее романы: «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Жатва» Г. Николаевой, «От всего сердца» Е. Мальцева.

Что же, всем этим произведениям, следуя неверным суждениям о жанре, надо наклеить ярлык «мелодрамы» только за то, что в них происходят события, выходящие за рамки обыденной жизни, а герои " их глубоко и сильно переживают?

Я перечисляю произведения русской и советской литературы не для того отнюдь, чтобы отнести в их разряд пьесу «Сердце не прощает» А. Софронова, но для того, чтобы показать ту силу человеческой страстности,

искренности и глубины познания жизни, к которым должны стремиться наши драматурги, наши художники сцены.

Больше смелости в замыслах, меньше холодной рассудочности и всяческих ярлыков.

Мелодрама видоизменялась на протяжении столетий, преодолевая как жанр различные свои особенности, и если говорить о ней серьезно и ответственно в наши дни, то надо определить, какими новыми верными и правдивыми сторонами мог бы войти этот жанр в наше театральное искусство.

Закончен ли мой замысел постановки «Сердце не прощает»? В основных своих компонентах — да. Идея, сквозное действие, логическая цепь 'Событий, отбор главных эпизодов от второстепенных, характеры действующих лиц, конкретная обстановка и атмосфера, в которой развивается сюжет пьесы, жанр ее, осо-

191

бедности языка, мои пожелания автору — это все сравнительно легко возникает в моем видении, когда я думаю о пьесе.

Пожалуй, я ощущаю и ритм отдельных эпизодов и всей пьесы в целом. Видятся мне и некоторые детали действия и поведения героев пьесы.

Но из опыта своей режиссерской работы я знаю, что жизнь, то есть дальнейшая работа над пьесой и будущим спектаклем, внесет свои коррективы в начальный замысел, дополнит его, обогатит.

Придут живые люди — актеры, художники, которые начнут практически осуществлять действие пьесы. Они каждый день будут приносить свои мысли, брать от меня, как режиссера, все, что я наработал, надумал, очень о многом меня спросят и многое подскажут мне такого, что раньше и не приходило в голову.

Придет и автор на репетиции, поможет режиссеру и актерам точнее понять идею своего произведения, характеры героев. Нужно будет выбрать театрального художника, который начнет работать над декорациями, костюмами, гримами, внешним обликом действующих лиц.

Понадобится, вероятно, и композитор. Пора распределять роли. Необходимо составить постановочный план. Для того чтобы режиссерский замысел мог осуществиться, необходим последовательный план дальнейшей работы над пьесой. Режиссерский замысел — это организующее начало, приводящее к целостности и гармония в спектакле. В режиссерский замысел входит видение будущего спектакля, то есть то, как представляет его себе режиссер во всех деталях, во всех его частях. В режиссерский замысел входит и о е щ е т в л е н и е замысла — для этого-то и необходим тот план работы над спектаклем, который мы называем постановочным. Режиссерский замысел находит свое завершение в тот момент, когда сопоставляешь свое видение, то есть то, каким ты хотел видеть будущий спектакль, каким задумывал его, с тем, что же вышло в осуществленной постановке, как

воплотилась в ней идея автора, твое режиссерское и актерское толкование ее.

На всех этапах своей работы над пьесой режиссер ощущает замысел постановки как творческую необходимость именно так и никак не иначе создать на основе драматического произведения новую художественную ценность — спектакль.

Режиссерский замысел проходит через все этапы постановки спектакля. Он неотделим от плана его осуществления. Немыслим постановочный план, не имеющий в своей основе режиссерского видения пьесы как сценического произведения — спектакля. И с другой стороны, самый замысел режиссера, не опирающийся на точно разработанный постановочный план, неизбежно повиснет в воздухе, не получив реальных средств к своему осуществлению.

Постановочный план включает в себя организацию режиссером всех работ по будущему спектаклю. Сюда входит составление календарного плана работ, начиная с первой репетиции с актерами, работы с художником, монтажной частью, композитором, иногда балетмейстером и кончая первым выпущенным в свет спектаклем.

Связь между замыслом режиссера, постановочным планом и методом работы режиссера должна быть органической. Все должно привести к идейному и художественному единству в спектакле.

Единство формы и содержания — основа верного режиссерского замысла, залог его успешного сценического воплощения.

Выше мы уже говорили о том, что режиссерский замысел возникает прежде всего в результате действенного разбора пьесы. На основе этого режиссер, через логически осмысленную композицию событий пьесы, строит целостное произведение сценического искусства — спектакль. Это требует особого умения и навыка. Молодому режиссеру необходимо развивать в себе способность к образному, целостному мышлению.

Подобно архитектору, который набрасывает карандашом первый эскиз будущего здания, режиссер дол-

193

13 Н. Горчаков

жен представить себе композицию-рисунок будущего . спектакля. Подобно архитектору, который говорит: «Здесь у меня будет главный вход, отсюда широкими ступенями пойдут лестница в центральный зал, а здесь

будет купол, венчающий все здание», — режиссер должен уметь правильно и гармонично составить композицию своего спектакля. И у него должен быть главный вход — экспозиция спектакля, должно развиваться и подниматься вверх широкими, яркими событиями — «ступенями» — действие пьесы, сюжет должен привести персонажей пьесы в «центральный зал» важнейших событий; идея автора призвана «увенчать» спектакль, то есть быть четко и ярко выраженной во всем строе художественного образа постановки.

Режиссеру необходимо четко выявить экспозицию пьесы, правильно расположить все отдельные части, спектакля по линии нарастания действия, выделить необходимые и в идейном и в сюжетном отношении эпизоды, найти динамику взаимоотношений персонажей пьесы, наконец, ясно увидеть зрительно-пластический образ спектакля (мизансцены). Все это, соединенное в одно целое (во имя идеи — «сверхзадачи» пьесы), и составляет композицию спектакля.

Предположим, режиссеру поручено поставить пьесу А. Корнейчука «Калиновая Роща», о которой мы упоминали в первой главе. Разобрав пьесу, режиссер должен изучить и критические материалы о ней. В первую очередь его, несомненно, привлекут яркие человеческие характеры героев пьесы. Режиссерский замысел спектакля возникает у режиссера как на основе событий, изображенных в пьесе, так и на основе материалов, полученных им из дополнительных литературных источников.

Острое чувство современности, живое дыхание жизни, оптимизм и юмор, стремление показать новое в нашей социалистической действительности, новое во взаимоотношениях наших советских людей — эти идей-

1 Например, интереснейшая биография знатного колхозника Украины, председателя колхоза «Светлая жизнь» Дубковецкого, о котором не раз говорится в пьесе А. Корнейчука (издание библиотеки журнала «Огонек» за 1949 год, № 16—17).

ные и художественные достоинства пьесы «Калиновая Роща» не могут не зажечь воображения режиссера, не могут не вызвать в нем видение яркого, жизнеутверждающего спектакля. Чудесный украинский пейзаж предстанет перед его глазами, его слух наполнится замечательными мелодиями украинской песни, он переживет с героями пьесы их горести и радости общественного и личного характера.

Люди «Калиновой Рощи» станут подлинным источником поэтического вдохновения режиссера в его работе над пьесой. Горячей симпатией будут проникнуты все его мысли о Наталии Ковшик, Ветровом, Надежде, Василисе, Батуре, Вербе.

Свой замысел постановки режиссер начнет переводить из композиции в сценарий и сценарий в сцену спектакля прежде всего через отбор главных и второстепенных событий и эпизодов, через определение сквозного действия и логику борьбы за идею пьесы. При этом режиссер выберет в качестве центральных в спектакле те эпизоды пьесы, которые наиболее полно раскрывают жизнь колхозного села, и уже наверняка не будет делать упор на водевильных и мелодраматических моментах, имеющихся в комедии А. Корнейчука.

В первом действии, например, режиссер отметит для себя такое важное событие, как приход к Романюку Наталии Ковшик и ее взволнованную речь против Кандыбы, против бюрократов, засевших в правлении колхоза. Куда девалось красноречие, с которым перед этим Романюк и Вакуленко расписывали приезжим гостям свою «скромную» деятельность «сержантов» колхозного строя. Теперь они и возразить не смогли Василисе, которая обвиняла их в оппортунизме.

Второе событие: встреча Батуры с Ветровым. Автор нашел героя своей книги, которого считал погибшим. «Встреча боевых друзей» — назовет режиссер второе важнейшее событие этого акта в своей режиссерской композиции. Тут же он постарается решить для себя, как избежать подчеркнутого мелодраматизма этой сцены; в ней уже дает себя знать известная литературная условность.

194

13*

195

Вокруг этих двух центральных моментов расположатся и остальные события акта.

Крупное событие — «Прием знатных гостей» — включит сцены возвращения Батуры и Вербы с купанья, споры о некоем матросе, (который «идет против течения» в колхозе, приветствие Кандыбы и предполагаемый план устройства гостей в колхозе: где кого поселить. Все эти частные эпизоды крупного события — приезда Батуры и Вербы в колхоз — режиссер отнесет в своей композиции к линии общественной жизни в пьесе. К этой же линии примкнут и первые сцены пьесы: ожидание выхода из дома «заболевшего» председателя колхоза, спор Василисы с Вакуленко о необходимости выдвигать колхоз на «передовую линию», опасения Вакуленко — «ее попасть бы нам в комедию» — в связи с приездом писателя из столицы, «инструкция»

Романюка, как принимать гостей. Во всех этих сценах персонажам «Калиновой Роши» очень хочется узнать наверняка, отгадать, кто же к ним все-таки приехал: ревизор или не ревизор?

Василисе, по ее образу мыслей, выгодно, чтобы это были ревизоры: можно будет воспользоваться их помощью, чтобы ввести в колхозе новые формы труда. Романюка и Вакуленко, наоборот, приезд ревизоров совершенно не устраивает. Романюк не верит, что гости приехали с намерением «ревизовать», критиковать дела колхоза; Вакуленко, наоборот, убежден, что это так будет. Из столкновения этих разных мнений и отношений возникают события первых сцен пьесы. Они предваряют эпизод — «Прием знатных гостей», но в них, разумеется, никак не должно ощущаться то конфузное для Романюка, Вакуленко и Кандыбы положение, в котором они очутились, «попались» с приходом Наталии Ковшик.

То из этих трех событий — «Ревизор или не ревизор», «Прием знатных гостей» и «Попались!»¹, — какое выберет режиссер в качестве наиболее важного для выявления идеи пьесы, и определит рисунок-

композицию этой важнейшей части первого акта. При этом особенно важно добиться такого результата, чтобы одно событие сменялось другим, более значительным по сравнению с предыдущим.

Но есть и такой момент в первом действии, когда Батура для всех, кто присутствует в это время на сцене, оказывается не просто автором известного романа, а еще и действующим лицом — героем книги, тем командиром «воиновой части», которому на фронте спас жизнь его боевой друг — матрос Горовой. Надежда, Василиса, Батура волей автора пьесы оказываются вовлеченными в очень острый спор о проникновении искусства в жизнь и о правдивом отображении жизни в произведениях искусства.

Режиссер этот спор, это событие, которое можно назвать «Герой романа — автор!», конечно, отметит как еще одну тему в сюжетной линии пьесы А. Корнейчука.

В композицию сценического действия вплетается рисунок — партитура — каждой роли¹.

Например, вот за забором сада, после того как ушла Наталья Ковшик, а все остальные вошли в дом Романюка, появилась фигура Ветрового. У него в ру: как охалка белых водяных лилий. Постоял, подождал немного. Может быть, скрылся на несколько мгновений, и снова появился уже в саду Романюка. Прислушался к оживленным голосам, доносящимся из дома. Помедлил немного: Надежда не пришла к условленному месту, не выходит и в сад. Положил осторожно на скамью в тень от дерева лилии: «Свидание не состоялось».

Услышал приближающиеся голоса Надежды и Батуры. Хотел было взять лилии со скамьи — не успел, отошел за дерево.

Из дома быстро вышли веселые, о чем-то спорящие Надежда и Батура. В руках у Надежды большая кружка с водой и полотенце.

¹ Названия эти мы дали условно. Каждый режиссер по-своему определит, назовет их сущность.

¹ Рисунок—партитура действий каждой роли — тоже входит в замысел, то есть видение спектакля режиссером. Часто разработка отдельной роли требует от режиссера даже более кропотливой работы, чем композиция всего спектакля в целом.

Такой оживленной никогда не видел еще Ветровой Надежду. «Но кто же с ней?» Батура моет руки спиной к нему. По голосу Ветровой мог не узнать Батуру. «Соперник!» — промелькнула мысль.

Но вот Надежду позвал из дома отец. Батура, вытирая руки, повернулся случайно лицом к дереву, за которым стоит Ветровой. И в ту же секунду Ветровой бросился ему навстречу: «Он! Мой командир!»

Материал пьесы дает возможность создать необычайно волнующую, психологически правдивую сцену встречи двух фронтовых друзей. В ней и радость Батуры — «Жив, жив его друг!» — и беспокойство Ветрового: как бы голос Батуры не услышали те, кто в доме, не пришли бы, не помешали им. Здесь и стремление успокоить своего любимого командира и трогательная просьба Батуры простить его, простить, что он мог поверить в смерть друга, в сто первый раз не проверив этот факт; и скромность Ветрового — его командир теперь знаменитый на весь Советский Союз писатель, и упрек Батуры: «забыл солдатскую дружбу». Не нашел Ветровой еще сил сознаться, почему он действительно не написал о себе другу. И, наконец, та секунда, когда оба они слышали голос Нади.

Как по-разному слушают они этот голос! «Надя зовет. Иди...» — говорит Ветровой и уходит. Заколебался на секунду Батура, куда ему идти: на голос Нади, в дом, или... «Быстро пошел за Ветровым», — указывает точно ремарка А. Корнейчука.

«Не изменил солдатской дружбе», — записывают в партитуру роли Батуры актер и режиссер.

Такова режиссерская композиция первого действия «Калиновой Рощи». В ней отражены события главные и второстепенные: отношения героев пьесы к вопросам колхозного строительства, как одной из жизненных основ Советского государства; личные взаимоотношения людей.

В основе этой композиции лежит «сверхзадача» пьесы: только органическое 'Сочетание личных и общественных интересов приносит советскому человеку полное и глубокое удовлетворение в жизни.198

Работая над композицией спектакля, режиссер должен тщательно проследить, где автор действительно отражает жизнь, а где отдает дань литературным штампам. И потому он уже ни в коем случае не будет выделять, подчеркивать такие, скажем, проходные эпизоды, как приезд Аги Шуки.

Таким же путем можно проследить и установить режиссерскую композицию всех четырех действий комедии А. Корнейчука.

К вопросам композиции спектакля относятся -р и т м и т е м п, в которых режиссер ощущает события пьесы, жизненное поведение действующих лиц. Мы не имеем еще точных определений сценического ритма, поэтому часто рассматриваем эти понятия по ассоциации с их значением в музыке. Это законно еще и потому, что в каждом спектакле, как и в крупном музыкальном произведении, всегда имеется вступление и заключение (интродукция — кода), а сценическое действие спектакля подчинено законам нарастания и чередования, столь характерным почти для всякой музыкальной формы. Вряд ли может успешно работать режиссер, не обладающий способностью воспринимать ритм в музыке и не добывающийся ритма в сценическом действии. И хотя мы не требуем от режиссера специального музыкального образования, но музыкальность его творческой природы несомненно благотворно отразится на его постановках.

Станиславский утверждал, что нужные на сцене темп и ритм режиссер находит через те реальные действия-задачи, которые режиссер предлагает исполнять актерам.

Предположим, что актер должен по ходу пьесы ис-жать какую-то потерянную вещь, окажем, письмо. Он заглядывает для этого под стол, под диван и останавливается в раздумье. Режиссер чувствует, что это не тот ритм и темп, в которых должна идти данная сцена. И вот тогда Станиславский советовал не говорить актерам, как это обычно делают многие режиссеры: «Ищите быстрее, нервнее, энергичнее!» — а предложить им в тот же промежуток времени, который затрачивался на поиски письма, проделать дополнительно ряд

199

действий — заглянуть ее только, окажем, под стол и диван, а и за шторы окна, за дверь комнаты, за этажерку, под каждую подушку дивана и т. д., то есть увеличить тем самым количество задач-действий для актора.

В своей практике я много раз убеждался -в том, как помогает этот совет Станиславского найти нужный темп и ритм на сцене, не прибегая к неопределенным требованиям: «быстрее», «медленнее», «темпераментнее» и т. д. Из всей логики психофизического действия (когда актеру стали совершенно понятны и идея пьесы, и сквозное действие, и характер героя, и его поведение) у актера постепенно возникает верный ритм роли, точно так же как верный ритм всего спектакля складывается у режиссера по мере того, как точно и верно определены им основные события пьесы.

Чередование главных и второстепенных событий пьесы, режиссерских акцентов и пауз; чередование актерских интонаций, то ярких, то приглушенных; физических действий исполнителя, то бросающихся в глаза, то почти незаметных; чередование перемен в освещении сцены, тревожного шума за сценой или опоконного тиканья часов в комнате, бурного аккорда музыки или лирической песни — из всех этих сценических средств рождается темп и ритм спектакля '.

В процессе работы над практическим претворением режиссерского замысла, созданием композиции будущего спектакля в воображении режиссера нередко встает и зрительно-пластическое видение отдельных событий или моментов сюжета пьесы. Тогда режиссер отмечает себе, что ему необходимо будет подчеркнуть этот эпизод соответствующей мизансценой.

Окончательное решение всех мизансцен, составляющих зрительно-пластический образ спектакля, режиссер ищет всегда вместе со всем коллективом участников постановки, так как в основе любой мизансцены лежит прежде всего твердо осознанная актерами задача,

1 Для наиболее полного понимания сценического ритма режиссерам можно всячески рекомендовать главу «Темпо-ритм» из второй части книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой».200

которую они должны выполнить в данном событии пьесы через простые и сложные психофизические действия. Действия эти, как мы уже говорили, определяются мыслями и чувствами героев пьесы, которые актер должен правдиво и убедительно передать зрителю.

Мизансцена поэтому должна всегда подчеркивать верно найденное идейное содержание, а не представлять собой красивую отвлеченную форму — скульптурную позу. Это бывает в тех случаях, когда режиссер решает отдельные моменты сценической жизни образа изолированно, вне зависимости от сквозного действия и «сверхзадачи» пьесы.

Наряду со словом мизансцена является одним из самых важных средств выражения идейного содержания спектакля.

Так как поиски мизансцен — зрительного образа спектакля — неразрывно связаны у режиссера с работой художника, с актерами, исполнителями ролей, нам представляется более правильным подробно и полно говорить о принципах мизансценирования в последующих главах книги.

В режиссерский замысел неизменно входит и такое художественное понятие, как сценическая атмосфера.

Мы знаем, что ни один час нашей жизни не похож на предыдущий. Уже не тот свет, не тот воздух; очень часто нас волнуют уже не те люди, не те события, которые волновали нас еще совсем недавно. Сами мы живем, думаем и чувствуем во многом по-другому; может быть, мы уже на новом месте, в других обстоятельствах. И очень прав поэтому народный артист СССР А. Д. Попов, когда говорит, что атмосфера — «это воздух времени и места действия, в котором живут люди»¹.

Что же создает сценическую атмосферу? Из истории постановок Московского Художественного театра мы знаем, как настойчиво и долго порой'

1 А. Д. Попов. Опыт режиссерского построения народных сцен, сб. «Вопросы режиссуры», «Искусство», 1954, стр. 52.

201

Искали сценическую атмосферу для своих спектаклей К.С.Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

Традиции Художественного театра в творческом процессе поисков сценической атмосферы стали ныне -живой потребностью советских театров в их работе над своими лучшими спектаклями.

Советский театр продолжал творчески развивать понятие «сценическая атмосфера». Если в первые годы своего существования МХТ ищет средства выражения сценической атмосферы, вводя в действие различные типичные для данного момента пьесы детали, вроде тиканья часов, соловьиного пения, скрипа ржавых дверных петель и пр., то позднее, не отвергая эти подробности, советский театр более широко обосновывает принцип жизненной и сценической атмосферы.

«Характер сценического действия,— пишет А. Д. Попов, — оценка событий и предлагаемых обстоятельств являются той основой, на которой только и может возникнуть верная атмосфера, присущая данному действию, именно этим предлагаемым обстоятельствам и этим людям»¹.

Художественное понятие сценической атмосферы — это сложный и часто неповторимый комплекс, включающий, как и в жизни, «воздух тл. место действия», поведение человека, свет и звук.

Чем глубже, чем шире будет изучать режиссер опыт передовых деятелей театра, отдельных ведущих театральных коллективов, решающих в своих спектаклях проблему создания сценической атмосферы, тем ближе он подойдет в своей практике к наилучшему проникновению в эту область режиссерского мастерства.

Во время одной из репетиций «Любови Яровой» К.А.Тренева Вл.И.Немирович-Данченко вместе с режиссером спектакля И.Я.Судаковым долго искали сценическую атмосферу штаба красных войск перед их эвакуацией из Приморска.

Было придумано и использовано множество различных средств для того, чтобы передать деловую обста-

Сб. «Вопросы режиссуры», стр. 52.

:202

яовку штаба: звонили в разных концах сцены и в соседних помещениях (за сценой) телефонные звонки разных тонов, сидел за полевым телефоном специальный связист (прямой провод с фронтом!); приходили и уходили сотрудники штаба с папками бумаг, с донесениями и сводками военных операций. Все сцены и главных действующих лиц и вводных, безмолвных персонажей были тщательно разработаны и шли в строго логической последовательности.

Но Владимир Иванович был недоволен...

— Это не то! — говорил он сидевшим рядом с ним режиссерам. — Чего-то не хватает... Все слишком организовано...

— Но ведь это штаб фронта, Владимир Иванович, — убеждали его. — Красные покидают город временно, без всякой паники.

— Все это так, а чего-то не хватает, чтобы я, зритель, поверил в реальность происходящих событий...

Не чувствую духа времени... Знаете что, — неожиданно предложил Владимир Иванович, — попросите двух-трех «аших молодых артистов одеться в солдатские шинели и расположиться спать как можно уютнее на полу... на самом ходу в кабинет комиссара Кошкина...

— Но ведь они всем будут мешать, — возразил кто-то из исполнителей.

— А может быть, помогать, — неопределенно ответил Владимир Иванович. — А еще одному артисту, то же солдату, забинтуйте, пожалуйста, голову бинтом и посадите на ящики с патронами. Пусть тоже дремлет...

Все указания Владимира Ивановича были выполнены, и акт начали играть по установленной ранее схеме.

Почти на первых же репликах Владимир Иванович остановил репетицию.

— Почему вы не обращаете внимания на спящих?

Это же ваши товарищи, только что сменившиеся после тяжелого боевого дня, может быть, пришедшие сюда в штаб с передовой линии, — обратился он к исполнителям ролей. — Нельзя так громко говорить... Старайтесь скорее снять трубку с телефона, быстро притворить дверь в соседнюю комнату, где особенно громко

разговаривают, и боже сохрани, не наступите, не заденьте их! Не играйте в нарочитую тишину. Говорите то громко, то тихо, ошибайтесь и поправляйтесь, но все время помните о тех, кто только что вышел из боя...

— Но как же их пропустили в штаб, в приемную Кошкина?—сказал кто-то.

— Они пришли в штаб, к Кошкину, потому что это их штаб, штаб народной армии, а не военное учреждение,— очень точно и твердо отвечал Владимир Иванович. Интонация, с которой он произнес последние слова, полная глубокого, серьезного человеческого от ношения к товарищу, усталому, изнемогшему в боях и пришедшему в штаб, к комиссару, как в свой дом, — интонация Владимира Ивановича раскрыла исполнителям смысл его поисков сценической атмосферы штаба Кошкина.

Акт пошел, как говорится, совсем в другом тоне и ритме. Все совершалось по прежней схеме, и ни одного слова не прибавилось к тексту исполнителей ролей. Но три спящие на виду у всех фигуры (и раненый у ящиков с патронами) заставили актеров начать совершать свои действия не только от обычной штабной «деловитости», но и от большого, согретого теплым товарищеским чувством внимания к спящим бойцам.

Картина приобрела новую, верную жизненную и сценическую атмосферу.

Важным моментом в постановочном плане режиссера является выбор художника, которому поручается оформление спектакля.

Мысли об оформлении спектакля, зрительное ощущение его почти всегда возникают у режиссера вместе с идейно-художественным замыслом постановки. Образное видение пьесы как сценического произведения заставляет режиссера остановить свой выбор на определенном художнике для оформления спектакля. Однако обычно работа режиссера с художником протекает параллельно работе режиссера с актерами, репетициями пьесы и продолжается до дня выпуска спектакля, поэтому она выходит за пределы темы данной главы,

и мы считаем правильным посвятить ей отдельный раздел в нашей книге.

К следующему этапу режиссерского замысла и постановочного плана относится ряд вопросов организационного порядка. Излишне говорить, насколько важно, чтобы режиссер соединил в себе качества талантливого художника с организаторскими способностями.

В настоящем режиссере эти две стороны его деятельности неотделимы, тем более, что почти все организационные вопросы обычно неразрывно связаны с творческими замыслами режиссера. Например, назначение актеров на роли. На первый взгляд это относится к моменту организационного порядка. На самом деле это один из решающих, важнейших вопросов художественного порядка, и нужно с исключительным вниманием относиться к этому моменту режиссерского замысла и не торопиться с распределением ролей. Принцип назначения актеров на роли сложен и разнообразен. Можно назначать на роль по совпадению качеств исполнителя с требованием роли. Можно назначать на роль по опыту уже сыгранных данным исполнителем ролей или по признаку высокой техники актера, считая, что хотя он и не до конца подходит к роли, но, как говорится, «сделает» роль. Наконец, могут быть назначения в порядке опыта работы с актером: в благоприятном случае актер создаст свой особый образ, который будет не совсем обычен и не исказит идеи произведения.

Мысли режиссера об образе того или иного действующего лица пьесы почти всегда связаны с определенными исполнителями из среды того коллектива, с которым он работает или собирается работать. Хорошо зная, что может и что привык играть каждый из актеров, постановщик сообразно этому и распределяет роли. Зная свою труппу не только по сцене, но и в бытовой обстановке, в жизни, режиссер может искать при распределении ролей известного совпадения характера действующего лица пьесы с некоторыми личными чертами жизненного поведения того или другого члена труппы и намечать исполнителя по совпадению таких сценических и жизненных признаков. Этот

принцип распределения ролей часто дает в результате очень живой, жизненный тон спектаклю. Актер остается в основном как бы самим собой, таким, каким он привык быть в жизни, и для того, чтобы хорошо сыграть такую «подходящую» к нему роль, ему нужно-только поверить, что при известном стечении обстоятельств с ним могут случиться те же самые события, что и с действующим лицом.

Однако распределение ролей по «подходящее™» является далеко не наилучшим способом. Чрезмерное увлечение им может повести к обеднению актерских возможностей в том театре, где при распределении ролей будут пользоваться только этими соображениями. Подлинное искусство актера всегда предполагает создание нового, оригинального сценического образа и поэтому неразрывно связано с моментом творческого перевоплощения. Режиссер должен всемерно способствовать развитию различных сторон дарования актера, не довольствоваться его природными данными, всячески их направлять, совершенствовать. Кроме того, он должен всемерно развивать в самом себе способность угадывать актерские-возможности, особенно те, которые еще не проявились в сыгранных ранее актером ролях.

Режиссеру необходимо точно себе представить, из каких элементов складывается сценическая индивидуальность каждого актера. Общеизвестно, что актер должен обладать хорошей, четкой дикцией, быть пластичным в движениях, иметь достаточно сильный и разнообразный по тембру голос, выразительные черты

лица, подвижную мимику, развитый музыкальный слух. К этим требованиям следует прибавить такие актерские качества, которые составляют внутренний мир всякого художника: темперамент, способность глубоко понимать и искренне выражать важнейшие проявления человеческих чувств — любви, радости, ненависти, гнева, самолюбия, а главное — способность мыслить и действовать на сцене в предлагаемых пьесой обстоятельствах.

С помощью этих внешних и внутренних данных актер воплощает характеры персонажей драматического произведения, создает сценические образы, которые воздействуют на зрителя и доставляют ему эстетическое удовольствие.

В течение своей творческой жизни режиссер постоянно встречается с индивидуальными особенностями того или иного актера. Участвует ли режиссер в приемных экзаменах в театральную школу, приезжает ли он в незнакомый ему до тех пор театр ставить пьесу, встречается ли через перерыв в несколько лет с хорошо известным ему актером, — для него всегда встают одни и те же вопросы: угадать артистическую индивидуальность юноши или девушки, желающих вступить на путь театрального искусства, изучить и определить для себя, как режиссера, состав незнакомой ему труппы, как совокупность актерских индивидуальностей, угадать, что нового раскрылось в творческой природе хорошо знакомого ему несколько лет назад актера.

Величайшим заблуждением было бы считать индивидуальность актера за неизменяющуюся в своем качестве и творческом росте величину.

Мы знаем примеры того, как люди, не отличавшиеся яркостью актерского дарования в молодости, с годами становились хорошими характерными актерами, как неожиданно другой актер, считавшийся до того человеком средних способностей, заменив заболевшего товарища, проявлял своеобразную и иногда незаурядную творческую индивидуальность, чему во-многом способствовал новый для него сценический материал и повысившееся чувство ответственности за работу.

В наши дни мы предъявляем к актеру особенные требования. Советский актер выполняет функции общественного значения, он является художником, призванным способствовать воспитанию нового человека, человека коммунистического мировоззрения.

В русской школе реалистического актерского мастерства всегда жили великие традиции демократического и высокоидейного искусства. Не только на творчестве Щепкина, Ермоловой, да и всей прекрасной плеяды актеров Художественного и Малого театров, но и на ряде актерских индивидуальностей среднего дарования мы можем проследить влияние этих традиций. Эти традиции учили русского актера прежде всего вниманию к жизни, пристальному ее изучению. Они учили актера глубоко проникать в психологию человека, в коренные истоки народного быта, в жизнь народа. Эти традиции призывали актера отбирать в жизни типические явления, глубоко раскрывать социальный и психологический характер каждого создаваемого на сцене образа. Они требовали искренности и художественной достоверности в воспроизведении на сцене того, что видел и слышал актер в окружающей его действительности.

Советская школа актерского мастерства основана на строгом следовании этим лучшим передовым традициям, на дальнейшем творческом их развитии и совершенствовании. Мы знаем, что замечательные актеры нашей современности — В. Качалов, И. Москвин, Б. Щукин, Н. Баталов, Н. Хмелев, Б. Добронравов, А. Бучма, Г. Юра, А. Хорава, Н. Черкасов и многие другие — открылись перед нами как талантливые творческие индивидуальности потому, что они постоянно предъявляли к себе, к своему творчеству самые высокие требования.

Развивать в актере постоянное стремление к совершенствованию, чувство скромности, непримиримость к художественному компромиссу — одна из важнейших задач режиссера по воспитанию коллектива. Неверно сводить всю воспитательную работу только к тому, чтобы во-время «угадать», установить, развивается или затормаживается та или иная сторона актерской индивидуальности.

Мы остановились здесь на основных моментах работы режиссера над постановочным планом в процессе создания спектакля.

Громадное значение для подготовки спектакля имеет и способность режиссера организовать свою работу, как и работу всего актерского коллектива, в о времени. Любую задачу в театре нельзя решать без известного прицела на ее окончание, на тот день и час, когда работа должна увидеть свет ramпы.

208

Вредно утверждение, что нельзя указать сроков, когда будет закончена та или иная режиссерская и актерская работа. Организационное чутье режиссера должно подсказать ему правильные сроки распределения рабочего времени по подготовке спектакля. Особенно важно точно, по календарю спланировать работу для режиссера самодеятельного коллектива, участники которого обычно имеют ограниченное время для репетиций.

Важную роль в общем ходе создания спектакля играют доклады и лекции специалистов об эпохе, в которой происходит действие пьесы, взятой к постановке. От умелого подбора режиссером таких лекций, докладов, от верно угаданного режиссером момента, в который надо дать такую лекцию или устроить доклад для труппы, зависит иногда новый сдвиг в репетициях, в работе актеров и режиссера. Сюда же надо отнести посещение

выставок, музеев и работу над иконографическим материалом. Большую пользу обычно приносит и знакомство участников спектакля с подлинными местами действия или подлинными героями пьесы.

Итак, к чему же сводится работа режиссера в период возникновения замысла постановки?

Во-первых, к изучению пьесы; определению идеи ее. Важно, чтобы идея пьесы была определена не случайно, не по первому, пусть яркому, но часто поверхностному впечатлению, а после глубокого, внимательного изучения драматургического произведения.

Во-вторых, к изучению автора, пониманию его индивидуальных особенностей, языка, художественного метода. Усилия режиссера должны быть направлены и к тому, чтобы найти, изучить и практически применить материалы, расширяющие понимание пьесы, драматурга, характера эпохи, в которой происходят события, изображенные в данном произведении.

И, наконец, в-третьих, к составлению постановочного плана спектакля на основе своего режиссерского замысла.

Тщательная проработка режиссером всех составных частей постановочного плана исключительно важна.

Глубокое изучение и верное понимание режиссером пьесы, правильное распределение ролей, определение точной композиции будущего спектакля, его ритма, принципов оформления — на все эти крупнейшие разделы режиссерской работы над пьесой лучше затратить лишнее время в период возникновения режиссерского замысла и разработки постановочного плана, чем впоследствии на ходу, в процессе созидательной работы над спектаклем менять текст, заменять актеров, художника и отказываться от собственных режиссерских убеждений.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Работа режиссера с актерами

Приближается день первой репетиции, и, естественно, все внимание режиссера, все его мысли направлены к предстоящей ему работе с актерами.

«Если артист вникает в мечты художника, режиссера или поэта, а художник и режиссер в желания артиста, — все идет прекрасно. Люди, любящие и понимающие то, что они вместе создают, должны уметь столкнуться. Стыд тем из них, кто не умеет этого добиться, кто начинает преследовать не основную, общую, а личную, частную цель, которую он любит больше, чем самое коллективное творчество. Тут смерть искусству, и надо прекращать разговор о нем»⁷.

Трудно что-либо прибавить к этой верной характеристике взаимоотношений актера, режиссера и художника в творческом процессе создания спектакля, данной К.С.Станиславским.

Актер — основное звено спектакля; через него главным образом реализуется идея пьесы, замысел режиссера — творческого руководителя актерского коллектива.

Советский театр — это целостный художественный коллектив, работающий на основе общих идейных и творческих установок. Успех работы театра во многом зависит от того, насколько режиссер правильно организует работу как руководитель коллектива. Авторитет режиссера завоевывается умением объединить коллектив, его способностью придать работе театра творческое своеобразие, его вниманием к воспитанию молодых актерских кадров. Режиссер, умеющий возглавить идейно-художественные устремления коллектива, не только отдает ему свои знания и способности, но и учится у него, растет вместе с ним.

Авторитет режиссера создается не одними удачными постановками. Режиссер не может ограничиваться лишь постановочными замыслами. Воспитание актера в процессе работы над спектаклем и над ролью важнейшая задача советского режиссера.

При этом необходимо помнить, что воспитание артиста не заключается в том только, чтобы привить ему чисто профессиональные навыки. Прежде всего важно воспитать в нем высокое общественное сознание, морально-этические принципы советского художника, сознающего свою ответственность перед народом.

Но для того чтобы вести воспитательную работу в театре, чтобы участвовать в идейном и художественном формировании артиста, режиссеру, прежде всего, необходимо великолепно и исчерпывающе *знать своих актеров*. Особенно ценные наблюдения над их творчеством режиссер может сделать на спектакле. Каждый новый спектакль в театре не похож на вчерашний и не будет похож на завтрашний, хотя бы шла одна и та же пьеса и в ней были заняты те же актеры. В неповторимости совершающегося на глазах у зрителя творческого процесса — каждый вечер заново рождающегося спектакля — замечательная специфика театра. Режиссер, который не поленится и найдет возможность регулярно смотреть все спектакли своего театра, всегда подметит новые, до этого неизвестные ему качества своих актеров. Из истории Московского Художественного театра известно, что Станиславский и Немирович-Данченко не пропустили ни одного представления «Царя Федора Иоанновича» в первые десять лет после премьеры.

Большой материал для изучения актера дает режиссеру повседневная жизнь коллектива театра. В актерском фойе в разговоре с товарищами выявляются часто такие свойства его индивидуальности, которые режиссер может подметить и использовать для сценической работы; знакомая ему индивидуальность вдруг блеснет новой, до сих пор неизвестной чертой характера.

— Вспомните, — говорит режиссер актеру, — как весело, свободно вы вчера рассказывали о том, как встретили на улице свою знакомую, с которой давно не видались. Вот так же вы должны говорить этот монолог в пьесе, а вы почему-то зажаты, напряжены, невеселы. Или: о чем вы вчера так глубоко задумались, когда вам передали в конторе театра какую-то записку? На вашем лице можно было прочесть очень серьезную заботу, почти тревогу. Не говорите мне, что было в записке, не объясняйте, почему вы вдруг так задумались над ней, но вспомните ваше вчерашнее состояние. Мне кажется, что тот момент в пьесе, который вам никак не удастся на сегодняшней репетиции, очень близок к вашему вчерашнему состоянию...

И как часто простое напоминание о вчерашнем дне или мысли, мечты о будущем дают актеру важный дополнительный материал к роли.

⁷ К.С.Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, Собр. соч., т. I, стр. 332.

Режиссер должен найти время и тему для дружеского разговора с каждым членом своего коллектива. Ему должен быть хорошо известен культурный уровень актеров; он обязан знать, как живут, о чем думают и мечтают его товарищи по работе. Жизнь и творчество в искусстве так тесно переплетаются, так многообразно воздействуют друг на друга, что было бы неразумно со стороны режиссера, желающего узнать природу своих актеров, полагаться только на часы репетиций, отведенные ему в расписании текущих работ театра.

«Изучайте актера на сцене в уже идущих спектаклях и на репетициях незаметно для него самого, — часто говорил нам К. С. Станиславский, — изучайте его в жизни, подмечайте его привычки, особенности его характера.

Изучайте его смех, слезы, радость. Помогайте ему преодолевать трудности работы, беседуйте с ним почаще об искусстве, о театре. Не впадайте в фамильярный тон и панибратство, но и не изображайте из себя недоступного гения театрального искусства. Старайтесь не поучать актера, а увлекать его пьесой, ролью, своими режиссерскими мыслями и фантазиями. Добивайтесь того, чтобы он сам был заинтересован, увлечен работой над ролью, спектаклем. В искренней заинтересованности, в увлечении актера своим делом — залог будущего успеха спектакля...»

Конечно, для таких жизненных наблюдений над своими товарищами требуются большая чуткость, осторожность, абсолютный такт. Режиссер, который поймет наш совет как необходимость вмешиваться в интимную, личную жизнь актера, окажется просто назойливым, неприятным субъектом. Нужно уметь собирать свои наблюдения настолько доброжелательно и тактично, чтобы актер чувствовал в этом наблюдении только товарищескую заботу и помощь.

«...Есть люди, которые от природы обладают наблюдательностью, — говорил К.С.Станиславский. — Они, помимо воли, подмечают и крепко запечатлевают в памяти все, что происходит вокруг. При этом они умеют выбирать из наблюдаемого наиболее важное, интересное, типичное и красочное. Слушая таких людей, видишь и понимаешь то, что ускользает от внимания людей малонаблюдательных, которые не умеют в жизни смотреть, видеть и образно говорить о воспринятом.

К сожалению, далеко не все обладают таким необходимым для артиста вниманием, находящим в жизни существенное и характерное...

Как же научить малонаблюдательных замечать и видеть то, что дает им природа и жизнь? Прежде всего им надо объяснить, как смотреть и видеть, слушать и слышать не только плохое, по главным образом — прекрасное. Прекрасное возвышает душу, вызывает в ней самые лучшие чувствования, оставляющие неизгладимые, глубокие следы в эмоциональной и другой памяти. Прекраснее всего сама природа. В нее-то и вглядывайтесь как можно пристальнее...

Потом обращайтесь к такому же исследованию

214

произведений искусства—литературы, музыки, музейных предметов, красивых вещей и прочего, — к исследованию всего, что попадаете вам на глаза и что помогает вырабатывать хороший вкус и любовь к красивому...

После того как вы научитесь приглядываться к окружающей вас жизни и искать в ней творческий материал, вам надо обратиться к изучению наиболее нам нужного материала, на котором главным образом основано наше творчество. Я говорю о тех эмоциях, которые мы получаем от личного, непосредственного общения — из души в душу — с живыми объектами, то есть с людьми... Добыча этого материала трудна потому, что он невидим, неуловим, неопределен и лишь внутренне ощутим...

...Когда внутренний мир наблюдаемого вами человека вскрывается через его поступки, мысли, порывы, под влиянием предлагаемых жизнью обстоятельств,— следите внимательно за этими поступками и изучайте обстоятельства, сопоставляйте те и другие, спрашивайте себя: «Почему человек поступил так или иначе, что у него было в мыслях?» Выводите из всего этого соответствующие заключения, определяйте ваше отношение к наблюдаемому объекту и с помощью всей этой работы старайтесь понять склад его души.

Когда после длительного, проникновенного наблюдения и исследования это удастся, тогда артист получает хороший творческий материал»⁸.

Помочь актеру разобраться во всем том, о чем говорил здесь Станиславский, помочь применить это в практике работы над ролью — такова задача режиссера в его занятиях с участниками спектакля.

Не все актеры одинаково восприимчивы. Нельзя поручиться, что ряд общих репетиций окажется для каждого из исполнителей достаточным, чтобы овладеть сложной, большой ролью. К тому же каждый актер обладает своими навыками, привычками, индивидуальными особенностями внутренней техники: один стесняется на общих репетициях если не до конца уверен в своих сценических задачах; другой самолюбив; если ему режиссер делает при всех замечание, он его не слушает, потому что его внимание поглощено тем, как

⁸ К.С.Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», М., 1951, стр. 133—139.

воспринимают товарищи полученное им замечание; третий, наоборот, с первой же репетиции «заиграл» в полный голос, и, чтобы объяснить ему, почему это преждевременно, надо потратить всю репетицию на беседу с ним и т.д.

Эти индивидуальные особенности актеров, трудно поддающиеся исправлению на общих репетициях, легко устраняются, переводятся на верный метод работы в те часы, когда режиссер и артист встречаются «с глазу на глаз», без свидетелей. Вот почему индивидуальные занятия с актером так же нужны и важны, как и общие репетиции.

В некоторых случаях индивидуальные занятия режиссера с актером будут всегда совпадать с той работой, которую постановщик проводит со всей группой участников спектакля. В других случаях они будут нужны только при работе над определенным моментом роли или событием пьесы.

Когда режиссер задает себе вопрос, как работать с актерами, его обычно волнует не только в целом процесс работы над спектаклем и над каждой ролью, но и отдельные его этапы.

Представим же себе, как протекает этот сложный творческий процесс — репетиции с актерами на различных его этапах.

Работа за столом

На первой репетиции вы прочитаете участникам спектакля пьесу и начнете ее обсуждение.

Если это возможно, читать пьесу должен сам автор. Бывает, что автор читает свою пьесу не очень хорошо, но почти всегда он читает ее верно, ибо знает и стремится передать при чтении, что в этом произведении, в характерах действующих лиц *главное*, а что *второстепенное*; он безошибочно знает подтекст (то есть скрытые за текстом мысли), чувствует нарастание действия в пьесе и ритм его. Все эти чрезы-

216

чайно ценные качества он невольно окрашивает своеобразием своей индивидуальности, своим отношением к написанному им произведению. И режиссер и актеры при такой авторской читке легче улавливают те особенности художественного стиля автора, которые должны отличать их будущий спектакль от подобных ему по теме и содержанию.

Если автор не может быть привлечен к первой читке, то читать пьесу должен режиссер. Ни в коем случае он не должен стремиться «сыграть» пьесу или, читая, стараться «играть» за действующих лиц. Но если режиссер чувствует, что даже при отличном понимании внутренней сущности пьесы он не в состоянии передать ее в чтении, пусть позовет к себе (за два-три дня до читки пьесы труппе) актера с хорошей дикцией и объяснит ему свои мысли о пьесе, о характерах действующих лиц, попросит прочесть ему, режиссеру, вслух пьесу, с тем чтобы этот же актер заменил его при первой читке пьесы труппе⁹. Следует очень твердо и ясно объяснить актеру, что от него требуется *прочесть* пьесу, а не *сыграть* ее. Не надо устраивать из первой читки представление или «художественное чтение», но надо помнить, что первое впечатление актера о пьесе очень важно. Оно должно возникнуть в серьезной, деловой атмосфере.

Итак, пьеса прочтена. Если пьеса небольшая, то под свежим впечатлением можно приступить к ее обсуждению. Если день уже кончился, предложите всем подумать о прочитанном произведении до завтра.

Дальнейшие занятия с актерами за столом мы предлагаем начинать с изложения постановщиком своего замысла, его видения спектакля, плана его постановки. Режиссер, проработав пьесу, знает ее, разумеется, лучше, глубже, чем актеры, которые только один раз прослушали ее. Поэтому очень важно, чтобы его суждение о пьесе, да еще подкрепленное режиссерским замыслом, было высказано первым. План постановки часто вносит целый ряд коррективов в пьесу, раскрывает,

217

дополняет ее сценический образ. Многое слушателям делается понятней, после того как режиссер рассказал, как он собирается ставить пьесу, как он видит ее осуществленной на сцене.

Поэтому мы считаем правильным, чтобы непосредственно за читкой следовал доклад о постановочном плане, а затем всестороннее обсуждение пьесы труппой. Увлечение автором, пьесой, ее образами, хорошо выписанными характерами действующих лиц — самый ценный элемент в работе коллектива над спектаклем. Увлеченность создает замечательную атмосферу вокруг работы над спектаклем, и режиссер должен уметь сохранить это состояние, оградить его от придирок тех, кто часто по личным, эгоистическим соображениям (мала роль, невыигрышный образ) вносит разлад и мешает общей успешной работе.

Обсуждение коллективом театра пьесы нужно для того, чтобы правильно оценить ее достоинства, установить общее к ней отношение в труппе, выявить недостатки и, используя опыт актеров, режиссеров, помочь автору улучшить свое произведение.

⁹ Если режиссер решает сам прочесть труппе пьесу, он должен к этому тщательно подготовиться и обязательно два-три раза прочесть пьесу, вслух самому себе.

Обсуждение пьесы труппой нужно еще и потому, что оно помогает режиссеру проверить свой замысел постановки и сложившееся у него впечатление о драматургическом произведении автора, сюжет пьесы, характеры действующих лиц.

В результате обсуждения должно стать совершенно ясным:

содержание произведения по линии становления идеи — «сверхзадачи» и событий сюжета;

предлагаемые обстоятельства, то есть в каких условиях, в какое время, эпоху, при каких внешних обстоятельствах происходит действие пьесы;

характеры действующих лиц;

сквозное, то есть главное действие пьесы;

действия и задачи каждой роли, в каждом событии пьесы.

Многие из этих определений у режиссера сложатся в результате его собственной работы над пьесой. Но то, что он нашел и определил для себя, он должен еще раз обсудить вместе с исполнителями ролей. Совместно

Разбор пьесы очень важен и для самого режиссера. От нового, свежего восприятия пьесы товарищей по работе, от яркой актерской фантазии по поводу какой-нибудь сцены, характера события в пьесе у постановщика, естественно, может измениться и его взгляд на данное событие. Но эти изменения не коснутся основных положений, на которых зиждется идея пьесы и режиссерский замысел постановки.

При разборе и обсуждении пьесы необходимо всегда и прежде всего опираться на текст, на слово автора. Режиссеру необходимо сосредоточить внимание исполнителей на том, что в пьесе происходит, о чем в пьесе говорится, а не на том, как мы эту пьесу поставим, как мы ее сыграем. Следует придерживаться как можно ближе авторского текста, а не общих (пусть часто и ярких) фантазий по поводу пьесы. Для этого мы советуем обсуждать пьесу в процессе разбора ее событий и их выражения в действии. Но и перечитывать вслух пьесу, конечно, не запрещается.

Например, возник разговор о содержании пьесы и при этом все забыли какую-то сцену, которую помнит один режиссер. Воспользуйтесь случаем и предложите прочесть ее, чтобы возобновить в памяти.

Другой пример. Заговорили об эпохе. Вы задали вопрос: какие наиболее характерные места в пьесе, мысли и отношения действующих лиц непосредственно связаны с эпохой? Многие на это сразу не могут ответить. Предложите перечитать эти места.

Дальше. Обсуждается тот или иной образ. Вы утверждаете, что характерная черта образа такая-то. Актеры спорят, не соглашаются. Предложите прочесть подряд всю роль вслух. Или при обсуждении событий пьесы режиссер говорит: «Давайте прочтем все эпизоды, создающие это событие».

Таким образом, вы сумеете обсудить с исполнителями весь сюжет пьесы, и, быть может, даже не один раз.

Вы убедитесь, какую большую пользу приносит это исследование сюжета пьесы в тот день, когда скажете исполнителям: «Ну, а теперь на основе того, о чем мы

219

с вами беседовали, давайте проговорим (а не прочитаем) всю пьесу подряд».

Мы нарочно подчеркиваем слово «проговорим», потому что к самому процессу чтения пьесы по ролям режиссер должен предъявлять совершенно точное требование. Оно заключается в том, чтобы актер с первых дней работы над ролью не читал ее, а говорил бы, действовал текстом роли, то есть чтобы у исполнителей происходил процесс не считывания пьесы, а разбор действия, заключенного в каждом эпизоде, в каждом характере.

Процесс чтения роли вслух никогда актеру в дальнейшем не пригодится (кроме чтения писем, книг, бумаг по ходу действия пьесы). Зачем же к нему привыкать, тратить на него хотя бы час времени? Конечно, во многих театрах актеры привыкли на первых репетициях именно читать роль. Но, чем раньше и лучше вы сумеете им объяснить всю бесполезность такого занятия и даже показать: «вот я читаю эту строчку, а вот я произношу, действую этой фразой», — тем скорее у актеров выработается живая естественная речь.

Что значит сказать, а не прочесть фразу? Это значит сообщить ей необходимую по смыслу действительность. Если в фразе вопрос, то спросить ею; если в ней описание какого-то события или факта, то представить себе это событие и именно о нем рассказать; если отрицание, то с этой задачей и сказать ее; если в фразе просьба, попросить этой фразой.

«Я просто читаю, — обычно отвечает актер на замечание режиссера, — и поэтому не обращаю внимания на то-то и то-то». «Я еще только читаю роль», — говорит другой.

«Пожалуйста, читайте, — может ответить режиссер, — но тогда уж читайте про себя. Прочитайте сначала глазами фразу, а потом произносите ее вслух, потому что в пьесе мы будем разговаривать текстом, а не читать его, и работать над чтением ролей и всей пьесы нам ни к чему».

Конечно, не всегда удастся сразу, в первый же день репетиции, перевести актеров с читки на разго-

220

ворный тон. В практике работы режиссера с актёрами мы к этому еще не привыкли. Поэтому не надо быть в этом новом деле резким и непримиримым. Но если вы сумеете достаточно настойчиво, тактично это осуществить, то увидите, что с каждым днем будет все меньше чтения и все больше живого разговора между актерами.

Порядок обсуждения пьесы, как уже говорилось, мы предлагаем такой.

Прежде всего участникам спектакля необходимо наилучшим образом усвоить содержание пьесы по линии непосредственного развития сюжета. Часто нам только кажется, что мы помним содержание данного произведения после того, как мы его недавно слышали. На самом деле мы пропускаем обычно в таком пересказе ряд очень существенных деталей. Поэтому работа над содержанием пьесы является очень важной и необходимой.

Когда актерами усвоено содержание пьесы, дальнейшее изучение ее должно быть связано с эпохой, в которой происходило действие пьесы. Обычно главным источником знакомства с эпохой является творчество самого автора. Если мы возьмем, например, «Ревизора» Гоголя и захотим в связи с этим познакомиться с эпохой 30—40-х годов прошлого века, в ее бытовых и социально-политических особенностях, то очень ценный материал мы прежде всего найдем в произведениях самого Гоголя. С громадным мастерством показаны характернейшие черты действительности того времени в его повестях «Шинель», «Нос», «Портрет», «Невский проспект». Такие его драматические наброски, как «Утро чиновника», «Отрывок», «Лакейская», «Тяжба», его маленький шедевр — комедия «Игроки», создают замечательную галерею типических образов николаевской эпохи. В журнальной статье Гоголя 1836 года «Петербургские записки» дана подлинная живая история Петербурга того времени.

В произведениях Пушкина и Лермонтова мы тоже найдем ярчайшие социальные и бытовые характеристики людей и событий тех лет.

221

Статьи В.Г.Белинского, интереснейшие «Записки» М.С.Щепкина дополняют с разных точек зрения наши впечатления о России 30—40-х годов XIX столетия.

Как должен работать с актерами над этим материалом режиссер? Изучать эпоху, в которую возникло данное художественное произведение, мы считаем полезным не только при первом обсуждении пьесы, но и в течение всей работы над спектаклем. Живое, постоянно возобновляемое ощущение эпохи оказывает громадное влияние на создание образа в работе актера над ролью. Поэтому нельзя, прослушав в начале репетиций одну-две лекции о Гоголе и эпохе Николая I, считать, что труппа театра достаточно' познакомилась с Россией периода 30—40-х годов.

Часто анекдот, мелкий факт из прочитанного когда-то исторического романа, неожиданно пришедший на память рассказ, слышанный когда-то, вызывают новую мысль, служат отличным толчком к дальнейшему стремлению изучать необходимый материал. Мы часто многое забываем и о многом не помним только потому, что оно нам бывает сегодня не нужно. Стоит только возбудить у актеров сознание необходимости глубокого проникновения в эпоху Гоголя, активный интерес к ней — и, наверное, каждый обнаружит у себя достаточное количество нужных и ценных сведений на эту тему.

Разумеется, режиссер должен уметь это общее понятие «эпоха 30—40-х годов XIX столетия» конкретизировать, подробно рассказать об исторических событиях, важнейших жизненных фактах, характерных бытовых особенностях изучаемого времени.

Следует добиваться, чтобы никто из актеров — участников вашего спектакля не стоял в стороне от этой предварительной, но чрезвычайно важной работы. Очень важно убедить их в том, что работа над ролью начинается не с заучивания текста, а с большого предварительного изучения той среды, в которой живут и действуют герои произведения.

Как бы талантлив ни был тот или иной из актеров, он окажется беспомощным при встрече с таким

222

гигантом русской драматургии, как. Гоголь, если он не укрепит себя глубоким знанием тех событий, о которых ему придется говорить со сцены словами персонажей пьесы.

Следующий этап совместного анализа пьесы — это разбор характеров действующих лиц. Что же входит, с нашей точки зрения, в понятие действующего лица?

Действия, которые совершает данный персонаж;

отношения данного действующего лица ко всем остальным персонажам пьесы;

отношение действующего лица к событиям, в которых он принимает участие;

биография действующего лица.

Для того чтобы все это определить, нужно взять текст пьесы и выбрать из него:

- а) все, что говорит о себе, например, Карандышев в пьесе А.Н.Островского «Бесприданница»;
- б) все, что говорится о Карандышеве в тексте партнеров и в ремарках автора;
- в) все, что делает Карандышев, его психофизические действия;
- г) все, что с ним делается, то есть те события, в которых он участвует наравне с другими персонажами.

Кроме того, пользуясь всем материалом пьесы, актер должен суметь представить себе прошлое каждого образа, или, как мы говорим, создать биографию действующего лица, представить себе как можно реальнее и его будущее.

К этой же части работы актера над ролью следует отнести и определение действий актера-исполнителя в каждом эпизоде роли.

Какие же основные события и вытекающие из них действия исполнителя можно наметить, если взять, например, роль Карандышева?

Карандышев-жених, гордый, уверенный в себе. Он считает, что победил всех окружающих, и демонстрирует свою победу перед всем городом (в первом и во втором актах).

Карандышев узнает в третьем акте, что Лариса уехала с Паратовым, и понимает, что над ним по-
223

смеялись; он решает, что должен заступиться за Ларису, отомстить за нее оскорбителям ее чести.

Карандышев решил удержать Ларису около себя. Он «прощает» ее.

Конечно, правильность определения событий и действий роли режиссер будет проверять по отношению к сквозному действию пьесы и к «сверхзадаче» спектакля, актер же их будет искать и проверять по отношению к тому образу действующего лица, который постепенно возникает в его творческом воображении. Во взаимных спорах и доказательствах всегда в конце концов найдется наиболее верное определение события, наиболее точное сценическое поведение, чтобы выявить сквозное действие пьесы, так же как и сквозное действие роли.

Занимаясь с актером на общих репетициях, а если <нужно>, то и индивидуально, режиссер должен прежде всего добиться, чтобы исполнителю все было понятно в роли.

Индивидуальные занятия режиссера с актером важны при определении характера действующего лица. Та общая характеристика образа, о которой режиссер и исполнитель условливаются при обсуждении пьесы, служит лишь отправной точкой при дальнейшем разборе текста и действий образа. Будучи вполне верной и вытекающая из идеи пьесы, эта характеристика, однако, сплошь и рядом не рождает в актере конкретного представления о тех особенностях и тех чертах характера действующего лица, о которых так ясно как будто бы договорились друг с другом актер и постановщик. Здесь исполнителю могут практически помочь индивидуальные занятия с режиссером, где будут продолжены совместные поиски характера действующего лица, которое предстоит актеру воплотить на сцене.

В чем проявляется характер человека в жизни, как сказывается он на всем его поведении?

Прежде всего в том, как этот человек в соответствии со своими убеждениями воспринимает окружающий его мир, какие мысли, чувства, поступки вызывает в нем современная ему жизнь, как реагирует

224

Он на то или иное жизненное событие. Надо при этом иметь в виду -и природный темперамент человека.

Здесь важно и то, что думает человек сам о себе, как он сам себя видит. Один уверен в своих силах, другой просто самоуверен, третий постоянно сомневается в себе, четвертый очень скромен.

Когда режиссер начинает требовать от актера воплощения в роли определенных свойств характера человека, он часто говорит исполнителю: «Работайте над образом от себя, ищите его от себя». На это актер ему нередко возражает: «Как я могу идти в работе над этим образом от себя, когда лично мне совсем несвойственно то отношение, которое проявляет мой герой? Например, я никогда бы не мог убить любимую женщину, как убивает Карандышев Ларису».

В этом случае режиссер может посоветовать исполнителю: подумайте, пофантазируйте, при каких обстоятельствах в человеке может сложиться такая «карандышевская» точка зрения на жизнь, на людей. Давайте вместе начнем искать ту точку зрения на все окружающее, которая присуща данному герою пьесы. Давайте упражняться на репетиции, дома в том, чтобы относиться ко всему, что мы будем видеть, говорить, слушать, с мироощущением персонажа пьесы. Давайте придумаем ряд упражнений для того, чтобы понять и «привить» себе (как художнику) черты характера Карандышева: его самолюбие, педантичность, самомнение, своеобразный эгоизм.

Если мы будем терпеливы и настойчивы, то сами не заметим, как через некоторое время нам станет легко на репетициях действовать в характере Карандышева, как постепенно, в процессе воплощения роли все чаще и чаще будем ловить себя на том, что поступаем «по-карандышевски».

«Перед тем как начать работу над новой ролью, — говорил К.С.Станиславский, — настоящий артист продлевает то же в своей психотехнике, что совершает художник-живописец, приступая к написанию новой картины.

225

Прежде всего он наводит порядок в своем ящике -с красками. Использованные тюбики он выбрасывает, наполовину полные краской поджигает. Весь набор красок раскладывает по тонам. Моет в керосине все кисти и начисто соскребывает с палитры старые, присохшие к ней краски. Он грунтует холст и надевает чистый халат.

Переведите все эти действия на язык актерской техники. Очистите палитру вашей души от старых штампов, выбросьте из своей памяти использованные приспособления и краски, а раз найденные отношения и действия, вызывающие в вас определенные чувства и проявления тех черт характера, которые вы воспитали в себе для нужной вам роли, отложите спокойно на те полочки «подсознания», про которые я вам постоянно твержу. Вы достанете их оттуда, когда они вам понадобятся, как достает художник тот же кармин, которым он писал предыдущую картину, но который в сочетании с идеей, замыслом, тонами, красками, светом и композицией новой картины по-новому заиграет в ней.

Подлинный артист владеет всегда огромным багажом прошлого, и в то же время, всегда в чистой, незапятнанной одежде подходит к своему новому творению».

Чтобы тщательно разработать образ по внутренней линии, разумеется, одних общих репетиций с исполнителем всегда будет мало. Нужны дополнительные часы работы, иногда долгие беседы для того, чтобы помочь актеру глубоко «вжиться» в создаваемый им образ.

Образ складывается не только из внутренних — духовных, психологических черт характера, но также из целого ряда внешних признаков, составляя так называемую внешнюю характерность. Часто внешняя характерность указана автором как необходимая черта выразительности образа.

К внешней характерности можно отнести, например, все особенности речи, какие только существуют и могут быть придуманы: напевность, грассирование, подчеркнуто ясная дикция или, наоборот, косноязычие и т. д.; все особенности внешнего облика человека: красота или уродство, походка, физические недостатки, манера держаться, жестикуляция.

226

Вряд ли можно указать или просто перечислить все признаки внешней характерности: их бесчисленное множество. Мы должны лишь предупредить и режиссера и актера, что нельзя сказать себе: он хромым (предположим, Ричард III из одноименной трагедии Шекспира), и мгновенно захромать, хотя в большинстве случаев именно так и поступают актеры. Как любая внутренняя черта характера складывается в результате того или иного жизненного обстоятельства, события, отношения, так и внешняя характерность часто не является присущей персонажу от рождения. Поэтому прежде всего надо узнать, как возникла у человека та или иная особенность его внешности, то, что мы называем на театральном языке характерностью. Уже одно это даст внутреннее, логичное, а не внешнее, механическое обоснование ее.

Частоте, что мы называем внешней характерностью, является результатом несчастного случая в жизни и поэтому неразрывно связано с внутренним состоянием человека.

Но, если даже внешняя характерность родилась вместе с героем на свет, и тогда ее нельзя применять моментально и автоматически. Хромота, заикание, недостаточность зрения, любое неверное движение настолько по-разному проявляются, обусловлены настолько разными причинами, что актер должен, почти как врач, знать причину появления того или иного физического недостатка у того персонажа, которого он будет играть, знать до того, как он начнет работать над ролью. Только тогда он уйдет от обычных штампов, от механического воспроизведения на сцене людей с присущей им той или иной характерностью.

Необходимо долго упражнять, тренировать внешний признак характерности, чтобы сделать ее привычной, органически присущей данному образу. Не нужно поминутно показывать зрителю: смотрите, мол, какой и придумал себе глаз, нос, губу, руку, звук речи, но нужно, чтобы характерность была неотъемлемой частью всего образа в целом.

Внешняя характерность — сильное средство сцени-

227

ческой выразительности. Однако мы не советуем злоупотреблять этим средством без крайней нужды или прямого указания автора. Надо всегда помнить, что даже обычная полнота (технически легко достигаемая так называемой «толщиной»), и та требует от актера и режиссера большой добавочной работы для своего оправдания. Толстый человек и ходит, и сидит, и говорит иначе, чем худой.

Только проделав большую и разностороннюю работу над образом, раскрыв для себя все особенности характера действующего лица, актер может добиться четкой социальной характеристики изображаемого персонажа, точно воспроизвести те индивидуальные черты, которые и создают неповторимость данного художественного образа.

В пьесе Б.Чиркова «Победители» автор представил нам довольно острую борьбу характеров. Но эта борьба происходит не для того, чтобы показать победу одного человеческого характера (более совершенного) над другим (менее совершенным).

Герои пьесы раскрываются не в момент их личных, сугубо интимных переживаний, а тогда, когда на фронтах Великой Отечественной войны решалась жизненно важная для всей страны задача — ускорить победу над врагом.

Персонажи пьесы Б.Чиркова эмоциональные и всесторонне развитые человеческие индивидуальности. Происходящие между ними столкновения, это не только столкновения между людьми с разными характерами. То, что отстаивает каждый из героев, является для него результатом накопленного им

жизненного опыта, приобретенных знаний в области военного дела и глубокого убеждения, что следует в интересах дела поступить именно так, как он считает, а не иначе.

Мы берем в этой главе столь далеко отстоящие друг от друга по образам примеры из пьес «Бесприданница» и «Победители», чтобы, употребляя термин «пьеса характеров», поставить сразу резкую грань между тем, что иногда актеры (да и многие режиссеры) понимают под этим термином, и теми требова-

228

ниями, которые предъявляет это определение («пьеса характеров») к работе над образом.

Вполне естественно, что актера всегда привлекает роль, в которой есть глубокие человеческие переживания, есть яркое проявление различных свойств человеческого характера, в общем, если в ней выражены то ли в отдельности, то ли в любом сочетании такие человеческие эмоции, как любовь, ревность, самолюбие, благородство, вспыльчивость, зависть, добродушие, гордость.

Но, к сожалению, актеры часто не задумываются над тем, как же проявляются эти чувства, эти различные стороны человеческого характера у людей различных профессий? Работая над образом, они нередко рассматривают человека вне тех особенностей, какие накладывает на него профессия. Иным актерам представляется излишним соединять, скажем условно, «человеческое» и «профессиональное» в одно целое, в один глубокий, иногда противоречивый, а иногда и весьма монолитный характер. Между тем это неверно, особенно тогда, когда мы работаем над современной пьесой. Мы знаем, какой многосторонней жизнью живет советский человек. Интересы его уходят далеко за стены его квартиры, за пределы семьи. Общественные цели занимают в его жизни очень большое место и оказываются сильнее его личных переживаний, привычек, склонностей характера. Его гражданские обязательства заставляют ломать собственный характер, подчинять его интересам той деятельности, которую он ведет в обществе, подчинять особенностям своей профессии. Если профессия избрана сознательно, если изучению ее посвящена вся жизнь, то эта профессия становится вторым «я» человека и ведет в нем борьбу с его же характером, если последний не соответствует ее задачам.

Мы останавливаемся так подробно на значении профессии для человека потому, что, с нашей точки зрения, это обстоятельство является ключом к характерам персонажей пьесы «Победители», а следовательно, и отправной точкой в работе актеров над ними.

Актеры, которые захотят глубоко раскрыть образы

229

героев пьесы «Победители», будут изучать, пристально вглядываться в черты характера советских военных людей, будут стремиться понять особенности их психологии, восприятия ими жизненных явлений. И прежде всего они должны будут задуматься над тем, что же составляет сущность военной профессии в нашей стране.

Мы говорим об этом потому, что в практике многих наших театров еще не изжиты, к сожалению, сценические штампы в показе военной среды. Нередко в современных «военных» постановках (мы исключаем спектакли Центрального театра Советской Армии, где достигнуто глубокое гармоничное сочетание в раскрытии психологии и профессиональных особенностей советского военного человека) можно увидеть прежде всего отличную выправку, ловкие повороты на каблуках, лихо заломленные папахи, украшенную орденами и медалями «грудь колесом», зычный голос и грубоватые интонации. Схематически обрисованные характеры заменяют подчас глубоко человеческие образы советских воинов.

Может быть, поэтому в годы войны на нашей сцене было показано много хорошо сыгранных Горловых в пьесе А.Корнейчука «Фронт» и очень мало столь же хорошо сыгранных Огневых. Может быть, поэтому так трудно далась многим нашим артистам роль капитана Горбунова в пьесе «Офицер флота» А.Крона.

И сейчас, когда есть большая необходимость в том, чтобы вернуть на сцену многие хорошие советские пьесы, дать им в своем роде «вторую жизнь», мне представляется, что следует говорить и о пьесе «Победители» Б.Чирскова. Подходя к работе над этой пьесой, нужно прежде всего ответить на вопрос, в чем же коренное отличие воина Советской Армии от военнослужащего современной армии империалистических государств?

Это отличие состоит прежде всего в сознании воином Советской Армии своего долга перед народом, безграничной любви и преданности его социалистической Родине, в понимании им своей роли защитника великих завоеваний пролетарской революции. Без

230

этого признака высокого сознания не сияла бы немеркнущей славой звезда побед Советских Вооруженных Сил.

Любовь к Родине побуждает и побуждала десятки тысяч наших юношей избирать в дни мира военную профессию. В тяжелые дни испытаний для нашей Родины миллионы людей становились в ряды Советской Армии, прилагали все свои усилия к тому, чтобы в кратчайший срок освоить военную профессию, стать мастерами военного дела.

Любовь к Родине! Но, скажут мне актеры, разве мы, работники театра, не любим нашу страну, разве мы не так же горячо стали на защиту нашего отечества и оружием искусства не помогали общему делу? Все

это так. Любовь к Родине проявилась у работников искусств с той же силой в дни войны, как и у всего нашего народа. И поля сражений стали свидетелями многих подвигов честного военного труда актеров, художников, писателей. Многие из них погибли, как герои, за Родину, не будучи профессионалами-военными. Вечная им память и слава!

Но я имею в виду другое. Чтобы сыграть хорошо роль Муравьева, Виноградова, Кривенко, Федорова, да и всех остальных представителей военной группы персонажей пьесы Б. Чирскова, актеру надо прожить с ними всю их жизнь, до тех дней, в которые их застает действие пьесы.

Надо прожить и тот не показанный в пьесе день, когда каждый из них стоял на одном из важнейших рубежей для человека, когда решался вопрос выбора профессии на всю жизнь.

Приступая к работе с актерами над пьесой Б.Чирскова, я попросил бы их, для того чтобы глубже влезть «в кожу действующего лица», как говорил М.С.Щепкин, как можно непосредственнее, а не в порядке «литературных воспоминаний» вспомнить тот день, когда они решали для себя вопрос о выборе профессии.

— Думали ли вы в тот час, когда шли на экзамен в театральную школу, о Родине, о том дне, когда придется может быть и с оружием в руках защи-

231

щать ее границы? Думали ли вы об этом так, как это делает молодой человек, решивший сделать своей профессией военное дело?

Я не хочу сказать, что, выбирая нашу профессию, мы недостаточно любили свое отечество. Готовясь работать в театре, мы посвящаем свой труд, свое искусство народу, интересам Родины. И те чувства, которые мы испытываем, ту ответственность за свое искусство перед народом, которую мы осознаем, — все это, безусловно, является проявлением советского патриотизма.

Но эти ощущения, эти чувства отличны от тех, которые испытывает человек, на всю жизнь ставший солдатом Советской Армии. Мне всегда казалось, что когда наш армеец произносит торжественные слова воинской присяги, перед ним в эти мгновения проносится прекрасным видением вся наша страна — ее бескрайние луга и черноземы, леса и перелески, величественные горы Кавказа и поэтические заводы старого Днепра и Дона. В его памяти встают города, овеянные славой — Киев и Москва, город Ленина, колыбель пролетарской революции, и город-герой Севастополь, перед ним проходят его родные, друзья, все советские люди, занятые мирным созидательным трудом, люди, строящие самое совершенное человеческое общество — коммунистическое. Мне всегда казалось, что когда воин произносит слова присяги, то весь народ стоит перед его глазами, стоит весь народ, а впереди стоит он — воин и страж — и клянется всю свою жизнь посвятить священному служению, охране мира и спокойствия, величию и процветанию социалистической Родины. И он принимает на себя священные обязательства.

Таков этот знаменательный день в жизни нашего советского воина. Я все-таки думаю, что он не похож ни на какой день из нашей с вами артистической биографии, а потому актеру, который хочет хорошо понять и передать самое важное, самое глубокое в образе советского офицера и солдата, необходимо силой творческого воображения пережить этот день в своем сознании. Наверно, много раз в самые критические

232

моменты жизни и работы приходит этот день присяги на память героям чирсковской пьесы — Муравьеву и Виноградову, Федорову и Кривенко и другим.

Мне представляется очень важным, чтобы актер в процессе работы над образом в данной пьесе «прошел» в своем воображении шаг за шагом и всю воинскую учебу. Это нелегкое дело. Я даже не сумею назвать литературное произведение, в котором хорошо была бы описана эта часть жизни советского военного. Частично вы найдете ее описание в воспоминаниях Сабурова, героя романа К.Симонова «Дни и ночи». Еще лучше, если вы изучите ее по военной литературе.

В 1905 году в статье «Падение Порт-Артура» В.И.Ленин сделал важнейший вывод о том, что «без инициативного, сознательного солдата и матроса невозможен успех в современной войне»¹⁰.

Эти слова Ленина легли в основу воспитания советского воина, и их должен знать актер, участвующий в пьесе, которая посвящена Советской Армии.

«Воинское воспитание не является простым продолжением гражданского воспитания, — писал один из военных журналов в 1946 году. — Оно имеет свою специфику, свои особые задачи. Только в армии до конца решается задача формирования воина со всеми присущими ему качествами. Здесь — своя, особая, строгая дисциплина, свой воинский суровый режим службы и быта, свои специфические нормы взаимоотношений между начальниками и подчиненными, изложенные в уставах и приказах командиров и начальников. Здесь — особые задачи, в силу которых воин должен быть готов в любую минуту пойти в бой во имя долга, во имя своей Родины...»

¹⁰ В.И.Ленин, Соч., т. 8, стр. 35.

За этими словами, очень четко формулирующими задачи советской системы воинского воспитания, актер должен представить себе картины учебной жизни, программу занятий, разговоры с товарищами, беседы с имеющими боевой опыт специалистами военного дела, практические занятия по вопросам тактики, стратегии и др. Когда актер силой своего творческого

233

воображения конкретно представит себе жизненный путь советского офицера — его повседневную жизнь в годы учебы, — тогда будет создана верная предпосылка к правильному воспитанию в себе образов Муравьева, Пантелеева, Виноградова, Кривенко и других персонажей.

В работе актера над ролью К.С.Станиславский придавал основное значение воспитанию в себе того образа, который написан драматургом. Он говорил, что перед встречей с каждой новой ролью актер должен очищать себя от всех наслоений прежних ролей, должен свою актерскую душу, свое творческое восприятие сделать открытым для новых свойств человеческого характера, новой точки зрения на мир, на людей, на окружающую героя пьесы действительность.

Начиная работать над новой ответственной, серьезной ролью, актер должен представлять собой как бы лист белой чистой бумаги. Подобно писателю, который, положив перед собой стопу бумаги, медлит взять в руки перо, актер не должен торопиться и фиксировать свои первые впечатления от текста пьесы.

Но когда освободится сердце и разум писателя от прежних его творений, когда перед ним предстанут новые герои со своими мыслями и чувствами, пусть смело ложится рука с пером на бумагу. Творческое вдохновение, укрепленное знанием жизни, создаст новое произведение искусства... Так понимал К.С.Станиславский работу актера над ролью.

Воспитать в себе образ другого человека — это значит прежде всего изучить его, знать его так же, как знаешь самого себя. Это единственный путь к органическому воплощению на сцене подлинно живых людей нашего времени. Поэтому мы и советуем актерам, которые будут работать над образами героев пьесы «Победители», не поверхностно знать «литературные» биографии Муравьева, Кривенко, Виноградова, а видеть точный жизненный путь каждого из них.

За годы войны мы многое узнали о нашей армии, и это, конечно, тоже великолепный материал для работы над образом человека военной профессии.

Но война — это особо ответственный момент в жизни

234

ни военного человека, в жизни героев пьесы Б. Чир-скова. Трудно представить себе, что даже самый одаренный актер может блестяще сыграть роль, исходя лишь из знания одного, хотя и важного момента в биографии героя. Между тем Муравьева, Пантелеева, Федорова, Кривенко, Виноградова, да и всех остальных персонажей пьесы автор нам показывает именно в решительные, переломные дни их жизни.

(Конечно, у каждого опытного актера имеется в запасе достаточно актерских приемов игры для изображения решительных минут в жизни человека. Актер чутьем, даже без ремарки автора, угадает, где надо сделать «игровую» паузу, «сдвинуть» брови, эффектно пожать плечами, подать «рокошущим» баском реплику и даже, говоря образно, «сверкнуть очами». Все это в его власти, но надо сказать, что все это слишком хорошо известно зрителю! Ведь это все те же актерские штампы изображения «больших» людей, командиров производства и «сложных» характеров.

Мы зовем актеров к другому. Возможно, что в их игре на этот раз не будет всех этих эффектов актерской техники. Но взамен их они услышат реплику зрителя: «Как раз такими я представлял себе наших генералов, героев Сталинграда, Минска, Варшавы...» И это, пожалуй, высшая оценка. Для того чтобы так было, актеру надо «пройти» не только дни учебы действующего лица пьесы, но и последующие годы его жизни, которые приведут исполнителя непосредственно к течению событий в пьесе.

Что делали, как жили, о чем думали Муравьев, Пантелеев, Кривенко, Виноградов в 1925 году, в 1935, в 1940? Мы наудачу называли годы. Мы не будем фантазировать на предложенную нами тему. Каждый актер по своему ответит на нее. Один пошлет Кривенко на Халхин-Гол, другой направит на несколько месяцев Муравьева в Испанию, а третий, быть может, заставит в этих местах побывать Виноградова или Пантелеева. Важно, чтобы каждый актер заполнил весь отрезок времени с момента окончания учебы своего героя до 22 июня 1941 года живыми эпизодами,

235

мыслями, бытовыми деталями. Нашел бы города, в которых они живут, определил бы круг их товарищей, создал бы «правду» их жизни, интересной, полноценной жизни советского военного человека последних десятилетий.

Конечно, для этого нужно прежде всего хорошо знать быт, жизнь этой группы людей. Как мы ее себе представляем? Очевидно, в такой семье день начинается обычно очень рано: в восемь часов утра командир части должен быть на своем посту, а для этого встать он должен значительно раньше. Его домашние, если хотят проводить его, должны встать вместе с ним, вместе выпить «по-семейному» стакан чая. Мы знаем, что командир части у себя в роте, батальоне, полку — это и командир в строю и на учениях, это и воспитатель

личного состава, это и преподаватель, это и хозяин части. Многие вопросы составляют предмет забот и внимания командира.

«Все то, чему учишь других, нужно хорошо знать самому, — пишет подполковник Костров в статье «Ротный командир» в одном из журналов. — Знания — главное условие в работе, но сами по себе они еще не решают дела: результаты боевой подготовки бывают весьма различными даже и у равных в знаниях командиров. В чем же здесь дело? Очевидно, в том, что одни и те же задачи решаются командирами по-разному: у каждого командира *свой образ действий, свой стиль работы*, ибо нет и не может быть наставления о том, *как командовать*. Это — дело опыта, практики, умения воспитывать людей...» (разрядка наша. — Н.Г.)

Как видите, у каждого командира свой образ действий, свой стиль. И здесь встает наиболее важная задача для актера. Найти это свое, индивидуальное, только ему свойственное, в этих как будто бы столь схожих героях пьесы.

Актерам, работающим над ролями пьесы «Победители», придется изучать и военную литературу. Кому из актеров она покажется скучной или ненужной для работы над ролью, тот никогда не сумеет собрать

236

свое внимание на глубоком Изучении психологии Человека военной профессии.

Сколько терпения, сколько выдержки, непрерывной работы над собой требуется здесь .от человека, а нередко и самоограничений личной жизни.

Это мы пока представили себе своих героев в мирной обстановке.

Но вот неожиданно наступают грозные дни. Война! Новые чувства, новые задачи, новый строй жизни у персонажей нашей пьесы. Снова, очевидно, как в день торжественной клятвы, встает перед глазами командира его Родина. Но она уже не та. Пожары и огни сражений опоясали ее рубежи. Предательское нападение заставляет временно отступить силы Красной Армии. На громадном фронте второй год разворачивается ожесточенный бой за села и города Советской страны. Тысячи верных командиров отдали уже свою жизнь за Родину. Жестоким боевым опытом проверены полученные знания. В боях, на полях сражений, тактических маневрах выковывается полководческое мастерство командного состава нашей армии.

Как живут в эти дни наши командиры, что занимает их мысли, как проявляются в эти грозные дни их человеческие свойства, их характеры?

Быть может, вы упрекнете нас, что мы не говорили о характере человека, когда рассказывали вам о том пути, который прошел советский командир до 41-го года?

Проявлялся ли, складывался ли характер Кривенко, Муравьева, Пантелеева, Виноградова, Федорова, когда они были в военных училищах, в академиях, когда они затем занимали посты строевых командиров, руководителей военных кафедр и войсковых соединений? Конечно, проявлялся, складывался, видоизменялся.

Возможно только, что не с той остротой, с какой он проявляется в суровые дни, показанные в пьесе. Это вполне понятно. Такие дни не повторяются дважды ц жизни. Я не буду останавливаться на определении характеров героев пьесы. Эти характеры отлично обри-

237

совайи автором. Я скажу только несколько слов об особенностях психологии, которые, по-моему, свойственны советским людям военной профессии.

Советский воин и командир мечтает видеть свою Родину в мирном, созидающем труде. Всей своей жизнью человека военной профессии он стремится обеспечить мир и не только на родной земле, он хочет мира для всех народов. Он понимает, что, желая мира, ему необходимо всегда быть готовым к отпору врага. Враг, противник — это та сила, с которой имеет дело боец и командир Советской Армии и в своих занятиях, и в тактических упражнениях. Поэтому, вероятно, мысли командира, когда он думает о наилучшем выполнении задачи своей жизни — защите Родины от врага, — большей частью сосредоточены на тех рубежах, через которые не должен проникнуть к нам враг.

Умение ориентироваться в обстановке, составлять планы военных операций — это тот творческий процесс, к которому командир подготовлен еще с дней учебы, когда ему приходилось разбирать десятки известных исторических операций, начиная, вероятно, от греческих войн, походов Цезаря и кончая знаменитыми военными кампаниями Суворова, Кутузова, Брусилова и Красной Армии в годы гражданской войны. Таким образом, мы могли бы посоветовать актеру, который хочет воспитать в себе характерные особенности военного человека, привить себе одну из существенных его черт — ощущение военной операции как интереснейшего творческого процесса мышления.

Для того чтобы воспитать в себе это ощущение, актеру практически может помочь ознакомление с материалами выдающихся военных операций в годы Великой Отечественной войны.

Если вы возьмете материалы любого сражения и начнете думать, как бы вы поступили на месте командующего в часы этой битвы, то вам сейчас же понадобится план местности, то есть карта, а следовательно, и умение ее «читать». Придется, товарищи актеры, поучиться этому! Муравьев, Пантелеев, Виноградов, Кривенко в совершенстве владеют работой над

картой, и вы Не обманете зрителя, делая фальшивые «росчерки» над военной картой, как это мы не раз видели в «военных пьесах».

Понаблюдайте, как военные «читают» карту. За теми значками, которые нанесены на бумагу и полотно, они видят своим внутренним взором реальные леса, овраги, селения и холмы. Этот своеобразный процесс видения составляет также одну из особенностей военного. Овладейте им, наблюдая на занятиях офицера, подготовляющего операцию или разбирающего результат операции со слушателями. Но если вы попросите какого-нибудь знакомого офицера «показать» вам этот процесс, то он, вероятно, посмеется над вами и скажет, что ничего подобного не существует. Для него этот процесс стал настолько органичным, что он его не замечает. Вам же необходимо его в себе воспитать. Разбирая любую военную операцию, к примеру, битву при Ватерлоо, вы увидите, каким важным фактором станет для вас время. «Если бы Блюхер опоздал! Если бы эта часть успела переместиться сюда, а эта сюда! Если бы «подтянуть», как выражаются военные, еще несколько батарей!»

Все эти «если бы» — это обращение ко времени. Время — важнейший фактор военной операции. Может быть, поэтому вы не встретите ни одного военного, у которого часы на руке шли бы кое-как, то спешили, то отставали. Мы подметили у военных словечко «точно» и часто зря пользуемся им. Думаю, что в обиходе военных операций оно имеет глубокий смысл и входит как очень существенная особенность в психологию военного человека.

Чувство времени, чувство пространства необходимо и для бережного, любовного отношения советского командира к человеку. Сколько драгоценных жизней бойцов и офицеров может погибнуть, если командир, не обладает умением ориентироваться во времени и пространстве! Личное внимание и любовь к подчиненным не подлежат сомнению в командире. Воспитывая своих бойцов и офицеров еще в период мирной жизни, нельзя не полюбить их, не жить их жизнью, не болеть

239

Их интересами. Но в ходе военных операций сколько раз приходится оценивать и переоценивать моральные качества, стойкость и инициативу той или иной воинской части. Отлично зная солдата, воинскую часть, каждый командир при решении важнейших стратегических задач обязательно исходит при этом из своего ощущения человека-солдата. Это ощущение свойственно только ему, командиру, и составляет существенную черту психологии военного человека.

К ней, вероятно, близко примыкает и то чувство товарищества и дружбы, которое характерно не только для двух товарищей по службе, по полку, но и для целых войсковых соединений. Для старой русской армии традиционной была дружба пехоты и артиллерии. Современная Советская Армия скрепила воинской дружбой все виды оружия, объединила в единую могучую воинскую семью всех советских воинов. Танкист, и летчик, сапер и кавалерист, связист и пехотинец, артиллеристы—представители всех родов войска связаны великим чувством братства. Это чувство дружбы в армии одинаково сильно и в траншее первой линии между двумя бойцами, и в штабе фронта между Муравьевым и Кривенко. Противопоставляется ли чувство дружбы чувству законного здорового соревнования между генералами, офицерами или бойцами за лучшее выполнение задания, за свой план операции, за решение местного задания, частного эпизода в бою? Конечно, нет. Если же актеры, играющие роль Кривенко и Муравьева, на секунду подумают, что в действиях и мыслях того и другого есть хоть малейшая враждебность или эгоистическое стремление к самовыявлению, то эти актеры, значит, недостаточно поняли и воспитали в себе то чувство воинской дружбы во всех обстоятельствах военной жизни, которое составляет в Советской Армии еще одну особенность ее солдат и офицеров.

Чувству дружбы противопоставлено чувство ненависти к врагу. Оно свойственно всем нам. Но у военных это чувство, «чувство противника», развито особо. Оно определяется его профессией. К тому, что по этому поводу уже сказано многими, сказано интересно, хочет-

240

ся лишь добавить, что во всякой игре, в спорте мы зный-ем это чувство — стремление к победе над противником. Но советский человек, посвятивший себя военной профессии, за понятием «противник» видит уже ту конкретную силу, которая угрожает благополучию его народа, силу, к борьбе с которой он профессионально готовился. И потому все знания в области военной техники, талант полководца, волю к победе, любовь к Родине — все человеческие качества его характера подчиняются единой цели — защите своего социалистического Отечества, победе над врагом. Военному человеку свойственно свое, специфическое понимание врага, умение разгадывать его планы, предвидеть его расчеты, побеждать его коварство и хитрость.

И, наконец, чувство воинской дисциплины. Им пронизана вся Советская Армия, оно подобно крепчайшему цементу, сковывающему все отдельные и внешние и внутренние части прекрасного здания. В Советской Армии оно не похоже ничем на то механическое подчинение младшего по чину старшему, которое мы наблюдаем в армиях капиталистических государств. У нас оно основано на глубокой сознательности того, кто подчиняется дисциплине, и на громадном чувстве ответственности командира, отдающего приказание.

Я не могу не посоветовать товарищам актерам просмотреть и воинские уставы Советской Армии. Нельзя говорить о советской воинской дисциплине как об особенности психологии военной профессии, не ознакомившись хотя бы в общих чертах с уставами Советской Армии.

Как видите, круг занятий по воспитанию в себе военного человека получается довольно значительным. Но он зато гарантирует актеру глубокое проникновение в область человеческой психологии, помогает ему, как

художнику, узнать более широкий круг людей, проследить за тем, как особенности профессии, в данном случае — военной, накладывают свой отпечаток на характер человека. Разложены ли в этом характере, как говорится, «по полочкам» все те свойства, о которых мы только что упоминали? Не сталкиваются ли друг с другом личная инициатива командира с необходимостью подчиниться приказу, не позволяющему ему единолично эту инициативу проявить? Какими силами души и характера сдерживает в себе иногда командир жажду личного подвига, чтобы не нарушить согласованного действия частей, не переступить через те правила устава, по которому точно определено его место в бою!

В испытаниях, связанных с решением этих вопросов, и выковывается характер. Представьте себе, что значат все сложнейшие события Отечественной войны для формирования характера таких людей, как Муравьев, Кривенко и Виноградов, и перед вами раскроются все тайники и пружины сюжета пьесы Б.Чирскова.

Да, воинский устав требует, чтобы и боец, и командир всегда точно соблюдали все, что касается внешнего облика военного человека: аккуратность и подтянутость костюма, четкость и лаконичность движений, речи, выдержанность и другое. Однако не примите эту обязательную и необходимую форму военной профессии за ее сущность.

Здесь было указано лишь на некоторые стороны военной профессии.

Мы сделали это потому, что наша задача — подчеркнуть важность воспитания в себе качеств, необходимых для героев нашей пьесы.

— Придумайте себе упражнения на эти качества, — говорим мы актерам, — составляйте «стратегические планы» и восстанавливайте в своей памяти знакомые вам по описаниям военные кампании. Не поленитесь сыграть побольше этюдов по темам того военного специалиста, которого, разумеется, каждый театр пригласит в качестве консультанта данной пьесы. По-моему, это необходимо.

Вспомните и перечитайте из художественной литературы все, что подходит к теме пьесы. Убежден, что без всякого напоминания с нашей стороны вы изучите и летопись Великой Отечественной войны.

Осваивайте предметы военной профессии: планшет, карту, бинокль, карандаш, линейку, и пусть эти про-

242

стые предметы не «Играют» в ваших руках (как ска^зано в реплике автора: «Виноградов, вздохнув, поиграл карандашом», — этого жеста мы актеру не советуем делать), а живут и работают вместе с мыслью и характером вашего персонажа.

Вспомните карту Пантелеева, она «старая и потрепанная», но какой великолепный эпизод строит на ней автор! Вспомните «изорванную» карту немца-майора и связанный с ней яркий диалог; четкую, аккуратную, «строгую» карту Виноградова и, вероятно, испещренную «кавалерийскими» стрелами карту Кривенко. По-моему, карты будут играть большую роль в пьесе как ориентир для зрителя, помимо того, что личная карта несет на себя черты ее владельца, а большие карты в штабе фронта всегда подчеркивают грандиозность плана Ставки. Карты-занавесы, введенные автором, органичны и абсолютно необходимы, и их «открытие» очень эффектно в сценическом отношении.

Таковы наши мысли о том, что представляет «работа актера над собой» применительно к ролям пьесы «Победители». Не смущайтесь тем, что с того дня, когда актеры начнут так работать над собой и над ролью, пройдет полтора — два месяца, прежде чем начнут органически сказываться плоды освоения нового материала пьесы. И зерно, посеянное в хорошо подготовленную почву, не в первый день дает ростки.

Когда исполнители хорошо поработали с вами над содержанием пьесы, представили себе, в какую эпоху, в какой среде, при каких обстоятельствах развивается ее действие, составили биографию персонажей, которые им предстоит воплотить на сцене, необходимо вместе с актерами определить *сквозное действие* пьесы. Это один из важнейших моментов и в работе самого режиссера над пьесой, и в его работе с актерами.

Сейчас, кажется, ни у кого не вызывает возражений то утверждение, что идея пьесы, ее «сверхзадача» должна быть выявлена на сцене в действии, в борьбе сложных взаимоотношений героев пьесы, в столкновении событий. В этой борьбе идея пьесы должна най-

243

ти свое становление, свое развитие, свое торжество.

Передовая, прогрессивная идея, овладев мыслями и чувствами человека, заставляет его действовать, бороться за ее осуществление. Верно понятая, глубоко осознанная актером идея пьесы заставляет его искать и находить ряд последовательных действий на сцене. Действие актера на сцене должно быть органичным, целесообразным человеческим действием, в нем должны выявляться все черты характера действующего лица пьесы, все особенности данной конкретной человеческой личности.

Ни актеру, ни режиссеру не следует, разумеется, эти действия специально придумывать. Они определяются самой логикой событий, заключенных в сюжете пьесы, в поступках действующих лиц.

В пьесе А.Корнейчука «Калиновая Роща» писатель Батура приезжает в колхоз, чтобы написать о нем книгу. Живя в колхозе, он наблюдает за работой последнего, знакомится с колхозниками, с их бытом, ищет причины отставания колхоза «Калиновая Роща» от соседних колхозов. Естественно, что Батура оказывается на

стороне передовых людей колхоза «Калиновая Роща», которые ведут борьбу со своими отсталыми руководителями.

Что приходится конкретно делать актеру, чтобы идти по этой логике событий? Прежде всего внимательно изучать тех руководителей колхоза, которых он застает в день своего приезда. Автор дает для этого и текст и целые сцены-события в распоряжение актера — исполнителя роли Батуры. В первом действии — это встреча Батуры с Романиюком, Вакуленко, Наталией Ковшик. Кто из них прав, должен решить Батура, изучая эти персонажи. Автор осложнил еще для Батуры положение тем, что председатель колхоза Романюк — отец Надежды, которая сразу привлекла к себе сердце Батуры. И вот актер начинает действовать: он отвергает предложение Вакуленко писать книгу о соседнем, более передовом колхозе, он прямо ставит вопрос о причинах отставания колхоза «Калиновая Роща», он хочет позна-

244

комиться матросом Ветровым, который идет «против течения» нынешнего правления колхоза, он осуждает вредную практику курских колхозников с их системой дробления колхозных массивов зерновых культур на маленькие участки звеньев. Все перечисленное (выделенное шрифтом) — это ряд действий актера, которому поручена роль Батуры.

Во втором действии актер (Батура) должен узнать, кого же любит Надежда: его, как Батуру, или тот образ литературного героя — матроса Горо-вого, который он создал в своем романе. В общем, он должен узнать, любит ли она Ветрового.

И эти действия данного персонажа пьесы автор облек в интересные сценические события, наделил выразительным текстом. Актеру необходимо научиться действовать этим текстом. Вспомним, К.С.Станиславский называл целеустремленную сценическую речь актера «словесным действием».

В третьем действии Батура отказывается от поездки с Надеждой в рощу по грибы, так как предстоит важное партийное собрание колхозников. Он настойчиво выясняет, почему заросли сорняком поля колхоза. Он поддерживает целиком Ветрового, Наталию Ковшик, Крылатую в их борьбе с Романюком и Вакуленко. Он уезжает из колхоза, когда убеждается, что колхоз стал на новый, верный путь в своей жизни, что Ветровой взялся снова за работу с присущей ему энергией, что Романюк глубоко осознал свои ошибки. Он уезжает из колхоза еще и потому, что понял: Надежда любит в нем образ матроса Горового, героя его романа, а не его самого. Все эти действия Батуры опять-таки воплощены автором в конкретные события пьесы, в текст роли самого Батуры, а также его партнеров по пьесе.

Таким же образом можно определить и все действия других персонажей комедии А. Корнейчука «Калиновая Роща».

Линия поведения действующего лица рассматривается в пьесе во взаимосвязи с окружающей средой, а на сцене это значит — в тесном общении со своими партнерами по спектаклю. Непосредственная связь со

245

всеми событиями пьесы, с другими персонажами является тем сквозным действием роли, которое в процессе работы актера будет постепенно наполняться богатством внутренней, психической жизни человека и составит сущность данного образа. Ведь и у Батуры перечисленные нами действия осложнены многими параллельными линиями его роли-образа. Он влюбился в Надежду, но в нем в то же время необычайно сильно чувство «солдатской дружбы» к Ветровому, и ничто в жизни не может ее заменить. Он приехал написать книгу о колхозе, и на самом деле — и это закономерно — принял прежде всего горячее участие в повседневной жизни колхоза, во всех столкновениях, событиях, которые возникли как следствие неверного руководства колхозом «Калиновая Роща». Батура много пережил за те летние месяцы, что пробыл в колхозе. Он многое понял как писатель, черпающий из самой жизни темы и материал для своих произведений.

Для актера эти линии в роли Батуры, разумеется, очень важны, важны мысли Батуры, его чувства, но не менее важно актеру определить и научиться выполнять действия героя пьесы.

Через логику психофизических действий, подсказанных драматургом, оценку предлагаемых обстоятельств актер проникает во внутренний мир образа и конкретно воплощает на сцене идею произведения.

Задача режиссера — найти такие действия, такую логику событий в пьесе, которые помогли бы актеру наиболее глубоко и сценически выразительно воплотить ее идею. Эту цепь важнейших действий в пьесе мы называем сквозным действием, которое должно с наибольшей силой выявить идею — сверхзадачу пьесы и спектакля, то есть то, ради чего автор написал свое произведение, а театр поставил свой спектакль.

«Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля, — говорит К.С.Станиславский. — Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе

246

все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, *сверхзадачей произведения писателя*»¹¹.

¹¹ К.С.Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», М., 1951, стр. 352—353.

Таким образом, репетируя пьесу, режиссер и актеры стремятся к наилучшему выявлению идеи драматического произведения. Этой цели и служит сценическое действие, этой цели подчинена и работа над всеми элементами спектакля.

Одним из важнейших разделов работы режиссера с актерами является, как мы уже говорили, умение создать активное целеустремленное «словесное действие», то есть наиболее совершенное владение мыслями, языком автора.

Поэтому изучение и освоение языка автора, выяснение и установление отношений действующих лиц между собой и к событиям пьесы на основе текста пьесы, построение сценического действия, определяемого словом, важнейшая задача в работе режиссера с актерами.

Исполнители ролей должны как можно лучше понять, изучить язык автора, пьесу которого они собираются играть. Актер должен на сцене владеть, то есть говорить, языком автора так, как если бы, это были его собственные мысли, слова, его собственная речь.

Язык лучших наших советских писателей и драматургов чрезвычайно богат и интересен.

Если мы возьмем для примера одну из любимых советским зрителем пьес — «Любовь Яровую» и попробуем проанализировать язык К.Тренева, то увидим, что речь персонажей этого произведения особая по ритму, по построению фразы и заключенной в ней мысли.

В первом же крохотном диалоге между Хрущом, Мазухиным и Вихорем возникают перед режиссером и актерами громадные трудности. Необходимо в семи коротких строках выразить свое отношение к событию

247

большой важности — захвату белыми Жегловского моста. Вихорь должен при этом еще оставить у зри|теля странное, непонятное ощущение своей скрытой радостью, быстрым уходом.

Как актерски и режиссерски этого достигнуть?

Прежде всего надо работать над тем, чтобы этот короткий текст не сделался «проходным», не пропал и был хорошо услышан зрителем. Затем вокруг этого события режиссером должна быть создана целая картина, то есть надо, чтобы актеры, занятые в ней, находились в самой выгодной мизансцене: нужно к словам, к речи персонажа прибавить и средства внешней выразительности: движение, мимику, которые должны наглядно дополнять авторский текст. Между отдельными фразами должны быть те секундные паузы, которые создают впечатление обдумывания последующих слов, должен быть точно установлен подтекст Вихоря, соблюдены ремарки автора.

Такой кропотливой работы над текстом требует вся пьеса «Любовь Яровая» и особенно некоторые места ее, например: сцена Елисамова и Пановой в первом действии («ЕЛИСАТОВ. Сию минуту получены сведения...» и дальше) или знаменитые две строчки, а фактически блестящая сцена Шванди из второго действия («ОФИЦЕР. Кто такие?» «ШВАНДЯ. Это мы... Пленный тут») и много других, до предела сжатых, но исключительно важных и выразительных сцен-диалогов, разбросанных по всей пьесе. Метод работы над ними, как мне это представляется, должен быть таким, как мы указывали выше: надо считать эти короткие строчки, сжатые диалоги большими самостоятельными сценами-событиями.

Другой особенностью языка пьесы Тренева являются необычайно яркие по форме и насыщенные глубоким содержанием выражения, заключающие в себе иногда то целую биографию, то философское обобщение, такие, например, как: «Новый мир кровью покупаем» (Любовь Яровая); «Чужая кровь — дешевая плата» (Колосов); «Бывает кровь чистая, а бывает гнилая; ее выпустить надо» (Кошкин); «Без наганов революции не сделаешь» (Кошкин); «Я и во сне не

248

забываю, что я полковник — и жандармский» (Малинин).

Наконец, еще одна особенность языка Тренева — великолепное, сочное остроумие, не поверхностное, а взятое из глубин русской народной мудрости; оно сообщает остроту мысли, вызывает у зрителя то ироническую улыбку, то взрыв саркастического смеха. «Пустите Дуньку в Европу»; «Ныне «боже, царя храни», а завтра «спаси, господи, люди твоя»; «Хороших начальников черти с квасом съели» — десятки подобных слов, фраз и выражений делают язык «Любови Яровой» живым, ярким и необычайно богатым.

Но, разумеется, режиссер и актер не должны пользоваться этой особенностью языка Тренева только для комической акцентировки пьесы. Ни одна острота, ни одно веселое слово у автора «Любови Яровой» не могут быть исключены из общего смысла того или иного события, не могут быть поданы отдельно, с задачей посмешить зрителя. Режиссер должен внимательно следить, чтобы этого не случилось.

Тщательное изучение языка пьесы — это верный путь к обогащению роли-образа. Но исполнителю надо не только понять, почувствовать и полюбить язык автора — ему надо еще уметь правильно сказать фразу, донести до зрителя мысль автора. Для этого, помимо общего знания законов речи, нужен так называемый логический и психологический разбор текста. Для этого режиссер и актер должны знать те законы речи, которые помогают вскрывать логический смысл текста, то есть выделять ударением, паузой или интонацией те основные мысли, которые содержатся в диалогах, репликах и монологах действующих лиц.

Нужно добиться, чтобы актер, говоря фразу автора, прежде всего доносил заключенную в ней мысль. Ни одна мысль не раскрывается в художественном произведении вне зависимости от того, кто и с какой целью

ее высказывает; поэтому прежде всего режиссеру необходимо разобрать с исполнителем, что является поводом для данной мысли, фразы. Правильно определенная мысль продиктует актеру верное дей-

249

ствие. Актер должен знать, для кого он сказал эту! мысль и почему он ею так действует. В то же время и его партнер, к которому обращена данная реплика, тоже по-своему воспринимает ту мысль, которую ему только что высказал его собеседник. Следовательно, и у него возникает свое действие. Из сочетаний этих двух действий (которые получаются в результате логического и психологического разбора текста) возникает действие и контрдействие в пьесе.

Занимаясь с участниками спектакля текстом, режиссер нередко говорит с ними о подтексте того или иного события в пьесе. Понятие подтекста определяет собой те мысли, которыми живет каждый персонаж. Как каждый из нас в жизни, так и действующие лица в пьесе не только говорят, но и думают, причем далеко не всегда и не все свои мысли высказывают вслух, до конца. Когда режиссер говорит актеру о подтексте, он хочет обратить его внимание на то, как действует, о чем говорит персонаж пьесы в зависимости от этих своих невысказанных вслух мыслей, скрытых за произносимым текстом роли.

Подтекст роли должен быть разобран так же тщательно, как и текст роли, потому что он определяет часто важные смысловые акценты пьесы. При этом режиссер должен следить, чтобы актер не только говорил для своего партнера по пьесе, но и воздействовал на партнера.

Но кроме подтекста роли в том или ином событии, который очень часто совпадает с внутренним действием исполнителей, бывает подтекст той или иной фразы.

В каком взаимоотношении находится такой подтекст с самым текстом? Дело в том, что актер, произнося на сцене ту или иную фразу своей роли, иногда не ограничивается прямым смыслом, который заключен в этих словах. В жизни человек тоже нередко говорит не то, что хочет сказать. Так и актер на сцене, говоря текст роли, на самом деле иногда хочет сказать почти противоположное. Особенно часто это бывает, когда персонаж пьесы взволнован, не находит нужных

250

слов, или хочет скрыть свои мысли, или стесняется, или хочет заставить высказаться другого. Тогда зритель понимает, что хочет на самом деле сказать действующее лицо, то тому, к а к он произносит эту фразу, по его интонации, иногда даже и по жестам. И действительно, каждая фраза, даже слово, могут быть произнесены в совершенно различных смыслах в зависимости от тех обстоятельств, при которых они будут сказаны.

Тот смысл, который хочет вложить в ту или иную фразу или слово актер, помимо его прямого значения, мы называем подтекстом.

Иногда подтекст найти легко, иногда трудно. Но этим элементом актерского мастерства режиссеру и актеру необходимо владеть.

В пьесе «Бесприданница» особенно много сцен построено на подтексте. Вот, например, сидят, мирно попивая холодный «чай» — шампанское, Кнуров и Вожеватов; они разговаривают о любви, о женитьбе, а на самом деле стараются выяснить, насколько серьезные планы имеет каждый из них на Ларису.

Кнуров и Огудалова разговаривают о том, как будет жить Лариса за Карандашевым, не будет ли она в чем нуждаться. Оба как будто полны искренней заботы о- Ларисе. На самом деле подтекст каждой фразы и всего куска у Кнурова: «Вы можете мне поскорей овладеть Ларисой?» А у Хариты Игнатьевны во всем куске: «Ох, уж и не знаю, как мне быть, Мокей Парменych».

Во всех сценах Ларисы с Паратовым (кроме последней), что бы ни говорила Лариса Паратову, у нее за каждой фразой один вопрос (подтекст): «Любишь ли ты меня?»

А вот ряд отдельных фраз из той же «Бесприданницы» с ясным подтекстом:

«Вожеватов. Уж чего другого, а шикую довольно». (Подтекст: «А денег нет».)

«Кнуров. Вы можете мне сказать, что она еще и замуж-то не вышла, что еще очень далеко то время, когда она может разойтись с мужем. Да, пожалуй, может быть, что и очень далеко, а ведь может быть, что и очень близко». (Подтекст: «Сделайте так, чтобы Лариса уехала от Карандышева».)

Таких фраз можно найти в «Бесприданнице» очень много.

Мысль — слово — образность видений — подтекст — вот те основные вехи, по которым должна протекать работа режиссера с актерами над языком пьесы.

Выше мы говорили, что после всестороннего обсуждения идеи и сюжета пьесы, сквозного действия ее, характеров действующих лиц режиссеру необходимо репетитировать пьесу за столом еще по двум важнейшим линиям: во-первых, по линии освоения актерами языка драматурга и, во-вторых, по линии выяснения и установления отношений действующих лиц между собой и к событиям пьесы.

Отношение действующих лиц друг к другу и к событиям пьесы играет исключительно важную роль в создании живого, правдивого спектакля. От того, какие отношения вы установите с актерами к каждому факту, событию и действующему лицу, зависит смысл и действие спектакля. Например, в «Ревизоре» сообщение городничего о приезде ревизора из Петербурга для чиновников равно взрыву бомбы или землетрясению. Поэтому их прежде всего охватывает паника, желание спастись от постигшего их бедствия.

Каждый из исполнителей, участвующих в этой сцене, должен найти в своих воспоминаниях или фантазии ощущение, близкое данному событию, и действовать, играть с ним всю сцену. Пусть для одного это будет его собственное воспоминание о грохоте разорвавшегося снаряда, для другого — укус ядовитой змеи, для третьего — трагическое известие о смерти близкого лица.

То же самое ощущение испуга, непреодолимого страха должно быть, конечно, и у городничего, с той только разницей, что он, первый узнав страшную новость, первый же начинает с ней бороться, готовиться к столкновению с «инкогнито».

Как важно установить правильное отношение действующих лиц друг к другу, можно проследить на примере комедии Мольера «Тартюф». Если у Оргона не будет к Тартюфу отношения влюбленного человека, который не видит, не слышит, не думает ни о ком другом, кроме него, сюжет пьесы повиснет в воздухе, идея автора будет искажена.

Если у актера, играющего Яго, не будет к Отелло отношения, как к своему злейшему врагу, и, наоборот, если у актера, играющего Отелло, не будет к Яго полного доверия, любви, то из столкновения этих двух отношений не родится трагический конфликт Яго и Отелло.

Таких примеров можно привести множество. Как в жизни нет ни одной секунды, когда мы не были бы наполнены тем или другим отношением к тому, что мы в данную секунду делаем, думаем, видим, чувствуем, так нет и не должно быть в спектакле у действующих лиц ни одной пустой секунды.

Когда актер не знает или не понимает своего отношения к происходящему по пьесе действию, звучащему слову, совершающемуся событию, у него прерывается так называемое «течение дня» и во внутренней жизни его роли образуется провал, разрыв.

Поэтому режиссер должен установить для актеров последовательную цепь отношений, связывающих их друг с другом и с событиями пьесы, начиная с первой фразы, произнесенной по пьесе, и кончая заключительной сценой.

Но одно дело — установить отношения между исполнителями, то есть, например, решить, как мы уже говорили, что Оргон влюблен в Тартюфа, а другое дело — добиться, чтобы такое отношение действительно возникло у исполнителя роли Оргона, чтобы исполнители, как говорится, вжились в свои отношения друг к другу.

Вот сидят перед вами актеры, исполнители ролей Оргона и Тартюфа. Они произносят текст, обращенный друг к другу (предположим, акт третий, сцена шестая); они согласились с вами, что Оргон готов сейчас на все, чтобы Тартюф простил его за подозрение; они согласились с вами, что... Словом, у вас, режиссера, и у актеров, играющих эту сцену, полная догово-

253

ренность во всем, а сцена как HSBecfHое внутреннее действие Оргона и контрдействие Тартюфа не получается. Актеры холодны, текст звучит сухо; отношения ясны, но не возникают, не переходят в действие.

Чем помочь в таком случае исполнителям, как добиться чтобы эти отношения возникли? Рассказать об эпохе Мольера? Говорить о важности этой сцены для всей пьесы? Еще раз пересказать особенности образов Оргона и Тартюфа? Показать ритм сцены? Показать ту или другую роль в этой сцене? Прочесть, сыграть эту сцену за каждого исполнителя? Да, быть может, надо все это сделать до режиссерского показа и подсказа задач, текста и подтекста роли включительно; быть может, что-то из перечисленного зажжет актеров, и между ними родятся нужные на сцене отношения, возникнет взаимодействие. Но может случиться, что после всех таких разговоров и упражнений результат все же будет недостаточен, отношения будут неярки и действие — вялым, незначительным. Тогда режиссер и актеры должны вспомнить о самом сильном средстве для возбуждения подлинного отношения у актера к событию и партнеру. К. С. Станиславский советовал всегда пользоваться им: он любил называть его «магическим» и рекомендовал и при разборе взаимоотношений актеров — действующих лиц по пьесе, и при переходе к действиям, к воплощению образа начинать работу над ролью именно с него.

Предложите участникам сцены представить себе, как протекала бы она, «если б ы» на самом деле на месте исполнителя Тартюфа для актера, играющего роль Оргона, находился бесконечно дорогой ему человек. Пусть актер, играющий Оргона, вспомнит такого дорогого ему человека и, быть может, даже припомнит похожий случай из своей жизни и поверит, что перед ним сейчас находится его друг.

— Позвольте, — ответит вам актер, — как я могу в это поверить, когда передо мной сидит мой товарищ по театру, всем нам известный Михаил Михайлович, а никак не мой друг такой-то?

— А если бы это был не Михаил Михайлович, а

254

ваш друг, тогда как бы вы смотрели на него, чтобы вы сделали сейчас для него?

— Ну, во-первых, я бы ему не позволил сидеть на этом кресле. Видите, оно того гляди подломится.

— Почему же вы не можете и Михаила Михайловича пересадить на другое место?

— Нет, это я, конечно, могу сделать.

— Сделайте это и постарайтесь сделать со всем вниманием, с любовью, с какой бы это делали по отношению к вашему другу.

— Пожалуйста.

Обычно актер действительно с полным вниманием и с самым хорошим отношением пересаживает своего товарища в другое, более удобное кресло, и таким образом у него возникает та первая крупница веры в то, что его товарищ по театру Михаил Михайлович является в эти секунды близким и дорогим ему человеком.

— Ну, а что бы вы еще сделали, — продолжаете

вы, — если бы это был не Михаил Михайлович, а ваш друг?

— Да, право, не знаю.

— Подумайте, посмотрите повнимательнее на Михаила Михайловича, сравните его с вашим другом.

— Пожалуй, я бы ему поправил галстук... Михаил Михайлович, у тебя он совсем развязался.

— Поправьте ему галстук, даже лучше — сами возьмите и перевяжите его, опять со всем тем отношением, какое бы у вас могло быть, если бы это был ваш друг. Кроме того, представьте, что вы виноваты в том, что вашего друга только что очень больно оскорбили.

Что бы вы сделали с таким обидчиком?

— Да я даже не знаю, что бы я сделал. Я человек горячий; может быть, просто бы... ударил обидчика. Во всяком случае, я бы, наверное, накричал на него, и не знаю, что бы еще сделал.

— Ну вот, скажите теперь слова Оргона. Помните:

Молчи...

Если ты хоть слово

Произнесешь еще, я задушю тебя...

Молчать!

255

Все для меня теперь понятным стало,

Он ненавистен вам. Вы все до одного

Озлоблены против него.

Ко всякой глупости спешите вы придаться,

Чтоб как-нибудь поссорить нас...¹²

— Вот с таким же отношением заступитесь за своего друга, дорогого вам человека.

— Пожалуйста.

И актер, подготовленный двумя-тремя предварительными упражнениями, вероятно, легко произнесет на этот раз текст Оргона с нужным вам отношением.

— Повторите этот текст еще раз.

— Зачем?

— Для того чтобы хорошо запомнить найденное вами отношение, развить его, вжиться в него, нужно его тренировать так же, как вы тренируете утром гимнастикой свое тело.

Раз найденное отношение необходимо уметь закрепить, сделать привычным, легко возникающим в данной сцене, в данном акте. Все мы знаем, как трудно начинать делать гимнастику после вынужденного перерыва и как легко и приятно она проходит, когда вы тренируетесь аккуратно каждый день.

Теперь если исполнитель роли Тартюфа спросит в свою очередь, как ему найти свое отношение к Оргону, предложите ему представить себе, что бы он делал, если бы в жизни попал в положение, аналогичное тартюфскому, если бы его застали соблазняющим жену своего друга-покровителя. Пусть он подумает, как бы он стал изворачиваться, чтобы и не потерять расположения нужного ему человека, и остаться жить в доме, рядом с той, в кого он влюблен, и, наконец, как бы отнесся к тому человеку (к Дамису), который мог бы лишить вас и любви и уважения хозяина дома.

Такое предложение режиссера вызывает в актере обычно следующий ответ:

— По-моему, я несколько не похож на Тартюфа, и ничего подобного со мной никогда не может про-
256

изойти. Я никогда не заставлю человека, который принял меня в свою семью, выгнать из дома родного сына и уж, конечно, никогда не стану соблазнять его жену.

— Вы сами, конечно, не станете делать всего, что делает Тартюф, но вы *пофантазируйте*, представьте себе обстоятельства, при которых человек действует, как Тартюф.

Если режиссер сумеет заставить актера найти обстоятельства, объясняющие ему, как действует и чувствует герой пьесы, у актера всегда рождаются необходимые для роли отношения. Остается развить эти отношения, поупражняться в них на репетициях, сделать их привычными, легко возникающими, сценически выразительными.

Мы привели пример того, как можно установить и перевести в действие отношения между Оргоном и Тартюфом в одной из сцен мольеровской комедии. Это пример отношения партнера к партнеру, к событиям в данной сцене, в данном эпизоде.

¹² Выдержки из текста комедии Мольера «Тартюф» даны в переводе В.С.Лихачева.

Но бывают и более трудные случаи, когда актер не может найти и достаточно ярко выразить отношения действующего лица к дайной автором мысли, к известному внутреннему образному видению автора. Иногда такое затруднение возникает не в первой и не в тридцатой строчке текста роли, а в кульминационном пункте пьесы или образа.

Вы репетируете с исполнительницей роли Ларисы четвертое действие «Бесприданницы». Вы прошли с ней предыдущие акты; у актрисы уже существует яркое, верное отношение и к себе как к девушке-бесприданнице, и к Карандышеву, и к Паратову, и ко всем окружающим. Она хорошо чувствует все свои сцены, и даже труднейший монолог Ларисы из четвертого действия, у решетки бульвара над обрывом Волги, звучит у нее верно. Словом, роль почти готова. И вот в следующей за монологом сцене Ларисы с Карандышевым актриса и режиссер неожиданно попадают в затруднительное положение.

257

«Вещь... да, вещь!... Наконец слово для меня найдено...» — говорит по пьесе в этой сцене у Островского Лариса. А актриса, с которой вы проходите эту роль (притом, напоминаем, что роль у нее почти готова), вдруг оказывается в тупике.

— Почему Лариса говорит это слово? — спрашивает она у вас, режиссера, — почему Лариса — «вещь»? Мне это слово ничего не говорит.

Вы объясняете ей, что хотел этим сказать Островский, вы просите Кнурова и Вожеватова проиграть еще раз сцену с монетой-жребием, вы приводите примеры из литературы, из своих личных наблюдений. Словом, вы делаете все, что может сделать в таком случае хороший, способный, культурный режиссер. Однако, понимая все умом, актриса остается холодна к этому образу Островского сердцем, и слова кульминационной мысли роли Ларисы у нее звучат холодно, сухо.

Что делать? Вычеркнуть эти строки, чтобы не портить остальную работу актрисы? Нельзя.

Нужно снова звать на помощь все то же «если бы»¹³.

— Если бы вы сами были в таком положении, Вера Ивановна, что бы вы сказали, каким словом вы бы себя назвали в таком положении?

— Я не знаю, но я назвала бы себя как-нибудь иначе.

— Забудем на несколько дней в этом эпизоде об Островском. Скажите эту мысль, передайте это образное сравнение Островского своими словами.

Актриса, вероятно, выполнит эту задачу, пользуясь своими словами, со всем тем отношением, темпераментом, какие необходимы для данного момента в роли Ларисы. Пройдет три-четыре дня, несколько репетиций — отношение ее к этому моменту в роли сделается правильным. Предложите теперь ей попробовать все, о чем она думает и говорит своими словами, вложить снова в слова Островского, в его текст. И можно поручиться, что если не через два-три, то

258

через пять-шесть дней текст Островского прозвучит у актрисы так же убедительно в этом месте, как убедительно звучали ее собственные слова. *Было бы глубоко ошибочно думать, что можно и нужно в течение всего периода подготовки спектакля заменять текст автора своими словами, переводить на свой язык.* Но несомненно, что верное отношение неизменно возникает у актера тогда, когда он знает и чувствует, что сказал бы, что сделал бы он сам, «если бы» находился в тех обстоятельствах, в которых находится действующее лицо пьесы.

Многообразие человеческих отношений в самой жизни находит свое отражение в драматическом произведении. Поэтому нельзя дать режиссеру готовый на все случаи жизни «рецепт», как же он должен поступить в каждом отдельном случае, чтобы воспитать в актере нужные ему по спектаклю отношения. Об этом нельзя говорить вообще. Каждый конкретный случай, то есть каждое произведение, подскажет режиссеру пути к установлению нормальных, соответствующих замыслу и особенностям актера отношений между действующими лицами.

Умение строить взаимоотношения по пьесе, развивать эти отношения на репетициях между исполнителями, доводить их до нужной степени яркости и сценической выразительности, закреплять их в определенную сценическую форму (и в рисунке интонаций, и в ритме физических действий, и в мизансцене) — одна из основных обязанностей постановщика спектакля.

Чем более развит режиссер, чем глубже его знание жизни, тем разнообразнее и глубже в его спектакле выражены взаимоотношения между действующими лицами, тем ярче раскрыты столкновения между ними.

Если вы хорошо разобрали за столом всю систему отношений в пьесе и установили, от каких задач действующих лиц рождаются эти отношения, вы создали прочное основание для дальнейшей работы режиссера с актерами.

¹³ Здесь необходимо подчеркнуть, что магическое «если бы» К.С.Станиславского — это самый верный путь в творчестве актера, а не прием на «крайний случай» в работе актера над образом-ролью.

По завету Станиславского, «понять — это значит действовать». Поэтому уже за столом актеры должны

259

начать действовать — воздействовать друг на друга текстом пьесы, своим отношением к партнеру по сцене. Тогда в конце застольного периода пьеса прозвучит, как «словесное действие», а частично может вылиться и в ряд психофизических действий. К этому должен стремиться режиссер в своей работе с актерами за столом.

Работа в выгородке

Но вот вы удовлетворены своей работой с актерами за столом. Все отношения друг к другу и к событиям пьесы настолько ясны актерам, что хотя исполнители и сидят еще за столом, но когда они обмениваются текстом, то между ними происходит подлинное взаимодействие. Они спрашивают, отвечают, упрекают друг друга (конечно, если такие действия есть в пьесе), думают, доказывают, опровергают, выявляют свое отношение к горестным и радостным, событиям, наконец (опять-таки, если это есть в пьесе), любят, ненавидят, презирают и уважают друг друга. Словом, они нашли все те внутренние действия, которые рождаются у актера в результате правильно найденных отношений образа действующего лица ко всему окружающему его в пьесе.

Однако, помимо внутреннего действия, актеру приходится выполнять и ряд внешних, физических действий, простых и сложных. Он должен уметь ходить, сидеть, пить, есть, приходить, уходить, одеваться так, как это делало бы то лицо, которое ему предстоит воплотить на сцене. Нет ни одного сценического положения, в котором линия внутреннего действия не была бы связана с рядом физических действий. Найти, установить их по всей пьесе для каждого действующего лица в отдельности и для всех персонажей вместе (в том числе и для участников массовых сцен) — очень важная режиссерская задача. Мало на словах определить, что делает в данной сцене такой-то персонаж или группа действующих лиц; нужно прорепетировать эти физические действия с актерами, добиться, чтобы эти физические действия стали для них необ-

260

ходимыми, привычными. Тогда зритель поверит в них, поверит в течение жизни на сцене. Поэтому основное требование к физическим действиям актеров — не показывать, не изображать, не представлять на сцене данное действие, а действительно его совершать, точно так же, как если бы актер совершал его в жизни.

Когда вы видите, что актер ходит по сцене, нарочито «играя», как бы демонстрируя вам, а следовательно, и зрителю, свою походку, вы должны сказать ему: «А как бы вы ходили (сидели, стояли), если бы это было в жизни? И если актер не будет упрячиться и сейчас же проверит через «если бы» свое физическое действие, вы увидите всю разницу между естественным, вызванным требованием жизни действием и нарочито показным, специально изображаемым — на сцене.

Станиславский называл это «если бы», которым и режиссер и актер могут проверить свои сценические поступки, как мы уже говорили, магическим, сильно действующим 'средством самопроверки и нахождения подлинного сценического действия.

«...Через «если бы», — писал Станиславский, — нормально, естественно, органически, сами собой создаются внутреннее и внешнее действия...

Прежде всего оно замечательно тем, что начинает всякое творчество... «Если бы» является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество...

...Существуют, так сказать, одноэтажные и многоэтажные «если бы»...

Но в сложных пьесах сплетается большое количество авторских и других всевозможных «если бы», оправдывающих то или другое поведение, те или другие поступки героев. Там мы имеем дело не с одноэтажным, а с многоэтажным «если бы», то есть с большим количеством предположений и дополняющих их вымыслов, хитро сплетающихся между собой. Там автор, создавая пьесу, говорит: «Если бы действие происходило в такую-то эпоху, в таком-то государстве, в таком-то месте или в доме; если бы там жили такие-то люди, с таким-то складом души, с такими-то мыслями и чув-

261

ствами, если бы они сталкивались между собой при таких-то обстоятельствах» и так далее.

Режиссер, ставящий пьесу, дополняет правдоподобный вымысел автора своими «если бы» и говорит: если бы между действующими лицами были такие-то взаимоотношения, если бы у них была такая-то типичная повадка, если бы они жили в такой-то обстановке и так далее, как бы при всех этих условиях действовал ставший на их место артист?

...Секрет силы воздействия «если бы» еще и в том, что оно не говорит о реальном факте, о том, что есть, а только о том, что могло бы быть... «если бы»... Это слово ничего не утверждает. Оно лишь предполагает, оно ставит вопрос на разрешение. На него актер и старается ответить... Оно вызывает в артисте внутреннюю и внешнюю активность и тоже добивается этого без насилия, естественным путем. Слова «если бы» — толкач, возбудитель нашей внутренней творческой активности. В самом деле, стоило вам сказать себе: «Что бы я стал делать и как поступать, если бы вымысел с сумасшедшим оказался действительностью?» — и

тотчас же в вас зародилась активность. Вместо простого ответа «а заданный вопрос, по свойству вашей актерской природы, в вас явился позыв на действие.

...Это чрезвычайно важное свойство слова «если бы» роднит его с одной из основ нашего направления, которое заключается в активности и действенности творчества и искусства... Оно дает первый толчок для дальнейшего развития созидательного процесса роли»¹⁴.

В практической работе режиссера с актерами, в поисках психофизического действия эти советы Станиславского несомненно окажутся полезными.

В фойе, перед столом режиссера, в этот период его работы с актерами должна возникнуть психофизическая жизнь всей пьесы в целом и каждого действующего лица в отдельности. К этому времени постановщик, конечно, должен знать ту выгородку, по которой будут

262

сделаны художником декорации — оформление спектакля. Он должен рассказать исполнителям точно, что будут представлять собой декорации — место действия той сцены, которую он собирается сейчас репетировать, где будут окна, двери (кулисы), как примерно будет расположена мебель или отдельные части того или иного пейзажа.

Представим себе, что та же самая пьеса «Тартюф» Мольера, о которой мы уже говорили, разобрана вами за столом и вам сегодня нужно начать репетировать ее по линии психофизических действий. Накануне вы дали помощнику режиссера план выгородки комнаты в доме Оргона, в которой вместе с художником решено нести первое действие пьесы. Вы пришли раньше актеров на репетицию, проверили, так ли поставлена мебель, ширмы или стулья, обозначающие входы, проверили, заготовлена ли бутафория, необходимая для первого действия (чемоданы, одежда и т. п.); наконец, быть может, вы для самого себя искали в течение десяти-пятнадцати минут те действия, которые вы собираетесь предложить актерам на репетиции.

Приходят актеры. Вы рассказываете им обстановку дома Оргона, описываете как можно лучше данную комнату, объясняете, как она связана с остальным домом, где главный вход в дом, где живут в этом доме остальные члены семьи Оргона, где кухня, где комната г-жи Пернель и так далее. Вы уславливаетесь с исполнителями, в какое время дня и время года может вероятнее всего происходить отъезд г-жи Пернель. Целым рядом дополнительных деталей вашей режиссерской фантазии комната или фойе, в которых вы репетировали за столом вчера, сегодня должна превратиться в комнату в доме Оргона. Привычно и правдиво должны себя чувствовать в ней исполнители, если вы для них создадите то, что мы называем «предлагаемыми обстоятельствами».

«Предлагаемые обстоятельства» широко вошли в обиход работы режиссера и актера над пьесой и ролью. «Предлагаемые обстоятельства» — важнейший элемент воздействия на творчество актера, на его сценическое

263

поведение в определенных, данных автором по сюжету пьесы, условиях.

Поэтому и мы советуем вам не жалеть времени и фантазии на расширение и уточнение с актерами предлагаемых обстоятельств пьесы. Предложите актерам для начала репетиции ряд простейших действий-задач, связанных с жизнью действующих лиц пьесы «Тартюф». Дорине предложите заняться уборкой комнаты, Флипоте — укладывать вещи г-жи Пернель в чемодан и баулы, Тартюфу (в его комнате) укажите аналой для молитвы и в этом же аналое спрячьте бутылку хорошего вина, чтобы «святой» мог молиться и подкрепиться вином; Валер может ходить под окнами дома в ожидании появления Марианны на балконе; Эльмира может сидеть и писать письмо мужу, чтобы он возвращался скорее из деревни; у г-жи Пернель масса своего дела — нужно следить за всем, что происходит в доме: как молится Тартюф, как ведет себя Марианна, чем занята Эльмира.

Если вам удастся расшевелить фантазию ваших актеров вокруг таких действий, у вас получится кусок правдоподобной жизни в доме Оргона. После этого вам нетрудно будет решить с исполнителями, что делает каждый из них в тот момент, когда начинается действие пьесы, то есть когда г-жа Пернель уезжает. Вероятно, кто-то будет помогать ей одеваться, кто-то держать наготове ее тальму, «то-то считать ее вещи, и в то же время все будут уговаривать ее сменить гнев на милость.

Вот таким поискам психофизических действий должны быть посвящены последующие дни работы режиссера с актерами в выгородке.

Но, конечно, работая над тем, как перевести пьесу и исполнителей из-за стола в действие, режиссер не останавливается в своих требованиях и замечаниях к актерам на одной только физической основе действия. Одновременно он ищет с актерами соответствия психофизического действия тексту пьесы; ищет полного совпадения психологического и словесного действия с характером персонажа: ищет органического дей-

264

ствия актера на сцене; ищет дальнейшего развития роли, образа, характера в действии.

¹⁴ К.С.Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», М., 1951, стр. 60—65.

В этот период режиссер должен заставить пьесу жить в движении. Иногда рисунок психофизических действий бывает очень богат; иногда действие является поводом к событиям целой пьесы или картины (например, убийство Цезаря в «Юлии Цезаре» Шекспира). В пьесах Мольера, комедиях Шекспира, драмах Шиллера найти действие сравнительно нетрудно, но сделать его разнообразным, оправданным и привычным, соединить его с текстом пьесы нелегко. И нужно затратить на эту работу значительное время.

Первое действие «Бесприданницы» Островского происходит в кофейне на городском бульваре над Волгой. Каковы физические действия исполнителей этой картины? Большинство из них указывает сам автор. Иван и Гаврила заняты своими делами по кофейной; остальные персонажи в этом действии приходят погулять на бульваре, посидеть над Волгой. На первый взгляд это очень ограниченный круг действий. Однако режиссер и актеры должны именно в кругу этих действий прожить довольно продолжительное время (первое действие «Бесприданницы» обычно идет около сорока минут). Много ли дадут актеру прямые указания автора и постановщика на физические действия в этой пьесе? .

— Что я делаю в этой сцене? — спрашивает актер перед началом репетиции.

— Гуляете, — отвечает режиссер.

Проходит несколько фраз, и актер, разумеется, опять спрашивает:

— Ну, а теперь что я делаю?

— То же самое, — отвечает режиссер, — продолжаете гулять.

— Где же тут гулять? Я уже во все стороны нагулялся.

Если постановщик неопытен, он отвечает:

— Не спорьте с режиссером, — гуляйте!

На это актер обычно пожимает иронически плечами, как бы говоря этим жестом: «Небогатое воображение у вас, товарищ режиссер! Другой бы тут и карусель и

265

качели поставил. Вот это была бы мизансцена!» А через несколько фраз (предположим, что это Кнуров) бросает реплику:

— Вы не забыли, что я все еще гуляю, товарищ режиссер?

Эта ирония часто находит веселый и дружный отклик у остальных актеров, а режиссер бледнеет и краснеет.

Что же делать такому режиссеру? Придумывать, действительно, качели и карусели? В них нет нужды. Надо уметь объяснить актерам, что нельзя понимать действие «гулять» упрощенно, то есть просто несколько раз пройти по сцене взад и вперед. Можно объяснить исполнителям, что целый ряд простых физических действий неразрывно связан с сложным психофизическим действием. Если актер найдет для себя такое психофизическое действие, то он уже сколько угодно сможет его совершать на сцене. Иногда задают вопрос: можно ли на сцене бесконечно скучать, отдыхать, слушать, ждать и т.д.? Безусловно, можно, если исполнитель решит для себя, какие сложные психофизические действия характерны для человека скучающего, отдыхающего. Для примера вернемся к действию «гулять». С каким психофизическим действием связано оно у персонажей первой сцены «Бесприданницы»?

Для чего, скажем, «гуляет» Кнуров?

Мы знаем, что ему прописан моцион, он бывает на курортах за границей, где широко применяют лечение воздухом, движением, прогулкой. Возможно, что у Кнурова с собой фляжка с минеральной водой, которую ему прописано пить во время прогулки. Для Кнурова «гулять» — это значит лечиться, ходить по часам (десять минут ходить, пять минут сидеть), и вот он выполняет серьезно, четко это предписание.

Для Вожеватова, быть может, это случайная, но нужная встреча. Кнуров — богатый, уважаемый человек в городе. Вожеватов шел с пристани, увидел Кнурова, решил посидеть с ним, то есть тоже в своем роде «погулять». Это место бульвара, как мы узнаем с первых слов Ивана и Гаврилы, — вообще 266 своеобразный клуб, где встречаются разные представители общества этого волжского городка.

Огудаловы гуляют с Карандышевым. Для Карандышева гуляние — это возможность показать себя в семье Огудаловых, возможность пройти «женихом» с такой девушкой, как Лариса.

Для Ларисы «гулять» — это вырваться на воздух из надоевших стен дома, помечтать на скамье, вспомнить прошлое лето.

Из перечисленных действий ясно, как далеко действие «гулять» от механического хождения актера взад и вперед по сцене.

Кроме того, как мы уже говорили, ряд простых физических действий всегда связан и с психологическим состоянием человека.

Как вообще можно раскрыть на сцене психологическое состояние человека в момент утренней прогулки над Волгой? Чем заняты мысли его, что привлекает его внимание? Чтобы подойти к правильному раскрытию этого на сцене, следует сначала актеру и режиссеру вспомнить самих себя в такой же обстановке, в такие же часы дня. Кто из нас не испытывал свежести раннего утра, не видел прозрачной дымки последнего тумана над водой, не прислушивался к озабоченному, деловитому щебетанию птиц? Наконец, кто из нас не читал прекрасного описания утреннего часа в «Войне и мире» Толстого и в «Записках охотника» Тургенева?

Самый распространенный сценический штамп — это штамп физических действий: гулять — значит передвигать ногами, искать какую-то походку; скучать — значит сидеть, зевать, тянуться; отдыхать — значит валяться на диване или на кровати с книгой в руках; слушать — значит стеклянными глазами смотреть в переносицу партнеру.

Между тем если вы (режиссер или актер) вспомните себя скучающим, вы увидите, что скука — это не апатия и не зевотка, а непрерывная смена занятий, когда человек за все берется и ничего не доканчивает; что отдыхает человек не только тогда, когда он валяется на диване, но и когда он полу-

267

чает громадное удовольствие от какого-нибудь дела; что слушать можно и не смотря на того, кто говорит, слушать человека — это значит наблюдать его.

Актеру нередко кажется, что все это неяркие физические действия, что гораздо выигрышнее для актера совершать на сцене что-то очень заметное, скажем, бегать, драться, с кем-то бороться, давать пощечины, убивать. Поверьте, что и эти «крупные» и «яркие» действия становятся скучными и тоже быстро надоедают актерам, зрителям, если не вскрыта их жизненная природа.

В качестве примера можно привести несколько выдержек из описания спектакля той же «Бесприданницы», когда режиссеру и актерам действие, указанное Островским, показалось явно мало выразительным.

Вот что писал один из этих постановщиков в своей экспозиции о «Бесприданнице»:

«Текст Островского малодейственен и носит преимущественно в своей архитектонике характер диалога. Желание придать действенный характер экспозиционному построению привело режиссуру к сценическому развертыванию отдельных моментов».

И это о тексте Островского, насыщенном до предела, в котором нет ни одной строчки, не относящейся к сюжету пьесы!

Из такой предпосылки, конечно, становятся понятными все дальнейшие ошибки режиссера в спектакле. У Островского, например, идет в первом действии следующая ремарка: «Входят Паратов, Робинзон, Кнуров, Вожеватов; Иван выбегает из кофейни с веничком и бросается обметать Паратова». Не доверяя, очевидно, выразительности такой ремарки Островского, режиссер «раскрывает» ее следующим образом:

«Сцена встречи Паратова должна быть выделена в самостоятельную сцену. Цель этой сцены — поднять масштаб выхода Паратова до сцены появления Фор-тинбраса в последнем акте трагедии «Гамлет». (Бедный Островский! А он-то не догадался так сделать! — Н. Г.) Потоки солнца заливают сцену; слышен коло-

268

кольный звон; за сценой поют «Многая лета»; из всей окон кофейни, с лестниц появляются цыгане обоего пола, различных возрастов. Лицом к публике выстраивается небольшой оркестр вольной пожарной дружины. Появляется Робинзон с тросточкой в руке, берет тросточку «на караул...», и оркестр начинает играть «встречу» (старый егерский марш). Толпа цыган напряженно ждет появления Паратова. Усиливается колокольный звон, переходящий в перезвон и перекликающийся с фортиссимо пожарного оркестра. На этом шуме появляется Паратов. Необычайный энтузиазм цыган и цыганок... Гаврила, вскочил на стул, дирижирует раскатами «ура».

И, наконец, самый яркий пример своеобразного «богатства фантазии» этого режиссера — момент, когда Карандышев в третьем действии снимает со стены пистолет. Этот момент режиссер поставил так: «Сообщение Ивана: «Лариса Дмитриевна, надо полагать, с господами вместе уехали» — выводит Карандышева из состояния сладкой мечтательности и приводит к осознанию жестокой действительности. Следует припадок ярости. Карандышев подбегает к своей коллекции оружия, разряжает всю коллекцию пистолетов, стреляя в воздух, схватывает винтовку, подбегает к столу и расстреливает все находящиеся на нем бокалы и бутылки; обессиленный, почти, ползая по полу, он достигает ковра с коллекцией, на котором остался только один заряженный пистолет, целует его с необычайной любовью, кладет за фалду фрака и со словами: «Здравствуй, черная гибель, я навстречу тебе ухажу» (текст постановщика, а не Островского. — Н. Г.) — выбегает в поисках Ларисы».

Не ясно ли из этих примеров, какими скучными показались режиссеру ремарки Островского и как постарался он «оживить» их? Не такую ли фантазию режиссера Станиславский называл распушенной, вредной? Не происходит ли эта фантазия от простого неумения проникнуть в мысли и слова автора, в предлагаемые им простые действия? Не есть ли это полное неумение режиссера создавать и воспитывать

269

в актере нужное ему по пьесе естественное психофизическое действие? Неужели искренне выраженная актером горькая обида брошенного, опозоренного жениха, «маленького человека» воздействует на зрителя слабее, чем цирковой номер «расстрела» бутылок? Неужели эта внешняя помпезность сцены — оркестр музыки и хор цыган — передает нам, зрителям, всё ощущения Паратова в связи с его возвращением в город на «мальчишник»?

Наш совет — всячески избегать такого «развертывания сценических моментов».

Если мы проследим по всей пьесе «Бесприданница», какую работу с актерами в период репетиции в выгородке должен проделать режиссер, то увидим, что ее особенно много по линии определения действия. Так, в первом акте режиссеру необходимо:

1. Найти все действия Гавриле и Ивану, то есть определить, что же конкретно они делают, когда готовят столы, приборы для посетителей, когда ждут посетителей и когда «принимают» их (начиная с Кнурова, кончая Паратовым). Как мы знаем из текста, эти действия должны абсолютно совпадать с внутренним отношением Гаврилы и Ивана ко всему, что происходит на их глазах, ко всему, что они слышат и что сами говорят. Актеры, которые репетируют роли Гаврилы и Ивана, должны за время репетиций научиться с определенной профессиональностью накрывать столы скатертями, ставить на них нужные вещи, пододвигать стул посетителю, стоять сколько угодно, ожидая приказаний, уметь слушать, что говорят при них, и делать вид при этом, что они ничего не слышат, быть готовыми каждую минуту ответить на любой вопрос, зажечь спичку, поднять упавшую газету и проделать много других действий, которые подскажет вам и ваша фантазия и фантазия ваших исполнителей. В этом непрерывном действенном желании услужить будет заключаться физическая линия поведения актеров, исполняющих роли Ивана и Гаврилы.

2. Для исполнителей ролей Кнурова, Вожеватова нужно найти действия, связанные с их пребыванием
270

на сцене, то есть когда они гуляют, отдыхают, пьют «чай», встречаются сначала Огудаловых, потом Паратова и т.д.

Выше мы уже говорили, что значит гулять для Кнурова и Вожеватова. Из текста мы знаем, что, отдыхая, Кнуров читает французскую газету, Вожеватов пьет свой «чай» — шампанское. Включает ли их разговор друг с другом за столом и ряд действий? Конечно, включает, может быть, не очень большие, но, вероятно, связанные с темами, которые они затрагивают в этом разговоре. Однако еще до начала разговора Кнурова и Вожеватова все находящиеся на сцене персонажи должны совершить ряд действий, чтобы разглядеть и плывущую по Волге «Ласточку», и извозчика Чиркова, и цыгана на козлах. Эта большая сцена вся целиком построена «а действию», и так как «Ласточка», извозчик — объекты, находящиеся сами в движении, то это движение можно передать только тем, что те, кто его наблюдают, следуют глазами, движениями, жестами за перемещающимся объектом. Для того чтобы зритель поверил и в «Ласточку» и в извозчика, актеры в своем умении якобы «увидеть» их вдаль, должны достигнуть большого мастерства сценического действия.

Из тех небольших действий, которыми сопровождается разговор Кнурова и Вожеватова за столом, можно предположить, что Кнурову захочется *посмотреть вокруг*, когда Вожеватов будет предлагать ему шампанское: дескать, «увидят люди, что мы пьем». Когда Гаврила принесет шампанское в чайном приборе, вероятно, оба с интересом будут смотреть, как он серьезно разливает его по стаканам с блюдами. Посмотрят они и в ту сторону, где гуляют Огудаловы, когда будут говорить о них; посмотрят и в сторону Волги, вспоминая удаль Паратова.

Сидеть, пить шампанское из чайных стаканов, ждать Огудаловых, вспоминать забавные случаи, следить друг за другом, стараться догадаться, кому достанется Лариса, — это ряд физических и психологических действий, тонко, тесно переплетенных друг с другом.

271

На них построена вся сцена разговора Вожеватова и Кнурова. Нужно немало потрудиться и актерам и режиссеру, чтобы она вышла действенной, насыщенной и интересной.

3. Для актёров, играющих Огудалову, Карандышева и Ларису, надо найти все действия, связанные с их приходом на бульвар. Каковы действия Огудаловой и Карандышева в разговоре с Вожеватовым и Кнуровым? Что делает и чем занята Лариса, сидя на скамейке? Что делают Лариса и Карандышев в своей сцене?

Чем занята Лариса, сидя в одиночестве на скамейке? Каковы ее действия, ее психофизическая жизнь в эти моменты? Она думает, мечтает, подставив лицо солнцу, она слушает птиц, повернулась к реке и следит за облачком дыма плывущей «Ласточки», не зная, что ей несет этот дымок. Конечно, эти действия не являются в буквальном смысле физическими, потому что, как мы уже не раз говорили, нет ни одного физического действия ни в жизни, ни на сцене, которое не было бы вызвано и оправдано внутренним поводом, так же как нет такого психологического, внутреннего действия, которое ничем бы не выражалось внешне, физически. Так и эти действия Ларисы отражают ее внутренний мир в те моменты, когда она на первый взгляд просто сидит на скамейке спиной к зрителю и как бы бездействует. Также нелегко найти линию внешней физической жизни в сцене Ларисы с Карандышевым, но она, конечно, есть и протекает у нас на глазах. Она выражается во взглядах, которыми они обмениваются, в незаметном движении рук, движении по площадке сцены, в поворотах головы, во всей линии их отношений друг с другом.

Если вы хорошо разобрали такую сцену за столом, нашли верные отношения обоих исполнителей, нашли верное место всей сцене в вашем режиссерском плане, поводов к внешней, физической линии поведения Карандышева и Ларисы в этом эпизоде будет всегда достаточно.

4. Важно найти все действия, связанные с приездом

Дом Паратова: что он сам делает, чем занят появившийся Робинзон, что делают все встречающие Паратова, наконец, чем заняты все участники до конца акта.

Исходя из предыдущих наших определений природы психофизического действия актера на сцене, мы можем обратить внимание исполнителя роли Паратова на то, что в этой сцене к таким психофизическим действиям он может отнести: желание Паратова осмотреть снова весь открывающийся перед ним с высоты берега пейзаж, который он год не видел, его желание узнать, как изменились люди, с которыми он также давно не виделся, стремление узнать от них о событиях, которые произошли в городе без него. Это его состояние, конечно, не позволит ему спокойно прийти и просидеть аккуратненько вою сцену за столом. Скорее, он ходит, смотрит, пожимает лишний раз друзьям руки, знакомит их с Робинзоном, смотрит с обрыва вдаль, и на город, и на многое другое.

У Робинзона масса своих дел: ему надо узнать людей, обследовать буфет в кофейной, расспросить о городе Ивана и Гаврилу. Вряд ли эти задачи дадут и ему возможность спокойно сидеть: он обязательно будет носиться, осматривать все вокруг.

Да и Кнуров с Вожеватовым, обрадованные приездом свежего для них человека, не могут быть бездейственны; они постараются хорошенько осмотреть Паратова, будут переглядываться, стараясь узнать, с чем он приехал, знает ли он, что Лариса выходит замуж. Громадное удовольствие доставит им появление Робинзона, демонстрация знаний им французского языка, устроенная Паратовым.

Таково действенное построение первого акта пьесы «Бесприданница».

Мы говорили сейчас о действиях актеров, то есть каждого персонажа пьесы в отдельности, но само собой разумеется, что режиссер, репетируя пьесу, не должен упускать логики развития действия всего акта в целом и в его отдельных событиях. Режиссеру особенно важно следить чтобы линия действия — поведение героев пьесы — находилась в полном соот-

ветствии с тем ритмом, в котором он ощущает весь акт и отдельные сцены.

Соединить свои режиссерские требования к выявлению действенной линии всего акта в целом (нарастание событий, подчеркивание важнейших акцентов сюжета) с действиями каждого актера — очень сложная задача. Часто случается, что актеры верно выполняют все свои отдельные действия, но события пьесы не разворачиваются, не нарастают. Это значит, что режиссер, следя за правильностью действий актеров, не сумел с ними найти нужный ритм и так расставить режиссерские акценты, чтобы они придали целостность и сценическую выразительность данному акту пьесы.

Так от сцены к сцене, от события к событию, от акта к акту постановщик должен искать вместе с актерами ту линию их психофизического поведения I на сцене, которая бы целиком совпадала со всей линией внутреннего развития отношений и образов в пьесе.

Во всем процессе создания спектакля очень серьезным является весь период работы режиссера с актерами в выгородке над поисками органического действия.

В последние годы своей жизни К.С.Станиславский, заботясь о дальнейшем развитии и усовершенствовании системы воспитания актера, упорно и постоянно искал такой творческий метод работы актера над ролью и режиссера над пьесой, который позволял бы наиболее полно и сценически убедительно воплотить идею драматургического произведения в спектакле.

В своих поисках Станиславский пришел к выводу, что только действие — органическое действие актера на сцене, построение спектакля режиссером на основе вскрытия действенной линии сюжета пьесы обеспечивают верное и яркое воплощение театром] драматургического произведения.

Станиславский утверждал, что всякое живое существо действует («ориентируется»), исходя из своих связей и отношений с окружающей средой, и

что этот органический закон природы есть та основа, на которой необходимо строить *и сценическое действие*.

Под органическим действием он понимал весь сложный комплекс природы человека: его психику, темперамент, волю, чувства. Органическое действие актера на сцене, говорил Станиславский, составляет единство физической и психической жизни. Оно выражается непосредственно в мыслях и словах, в воздействии на партнера и в восприятии партнера, в оценке фактов — событий пьесы, в чувствах и поступках актера—действующего лица, словом, во всей полноте его взаимоотношений со средой. И это органическое действие должно быть обязательно целеустремленным, точно направленным на выявление идеи пьесы.

Но для того чтобы актеру органично действовать «а сцене, для того чтобы режиссеру строить сюжет пьесы на определенных действиях, необходимо очень точно знать те *события*, которые рождают это действие.

И первое, что требовал Станиславский от актера и режиссера, — это умение определить («отобрать») главные события в пьесе и установить степень участия в них каждого действующего лица. Станиславский задавал актерам и режиссерам, скажем, такой простой вопрос: какое главное событие в первом акте «Горе от

ума» А.Грибоедова?¹⁵ И по установившемуся трафарету разбора и трактовки этой пьесы ему отвечали: приезд Чацкого.

— Позвольте, — обращался К.С.Станиславский к актерам, которые репетировали с ним первый акт «Горе от ума», — кому из вас необходим сегодня, здесь, в доме Фамусова, сейчас, утром, этот приезд Чацкого?

Актеры — а среди них были В.И.Качалов, И.М.Москвин, В.В.Лужский, Л.М.Леонидов, А.О.Степанова, О.Н.Андровская — молчали. Не-

275

ожиданность такого вопроса их явно смущала. Очевидно, эта мысль, что Чацкий, в сущности говоря, никому не нужен в доме Фамусова, до сих пор актерам не приходила в голову.

— Мне-то он, во всяком случае, не нужен, — ответил первым В.В.Лужский, репетировавший роль Фамусова.

А.О.Степанова: — Мне, Софье, тоже.

В.Я.Станицын: — А мне и подавно!¹⁶

О.Н.Андровская: — А я хочу, чтобы Чацкий вернулся.

К.С.Станиславский: — В доме Фамусова, мне кажется, ваше желание не закон.

В.И.Качалов (горячо): — Позвольте, но автору-то, Грибоедову, он нужен!

— Это совсем другое дело! Автор автором, а действие пьесы могло бы действительно развернуться без Чацкого, — с неожиданной горячностью вступил в спор И. М. Москвин.

К.С.: — Совершенно верно! Поэтому я и удивляюсь, что на мой вопрос к вам, персонажам комедии Грибоедова, какое главное происшествие первого акта, вы отвечаете: приезд Чацкого! А он никому из вас не нужен, и этот день в доме Фамусова спокойно прошел бы и без него. Впрочем, вероятно, совсем не спокойно...

А.О.Степанова: — Я догадалась! Главное в первом акте — свидание Софьи с Молчалиным.

В.В.Лужский: — После того как Константин Сергеевич проговорился, что день в доме Фамусова начался совсем «не спокойно», догадаться не трудно, только...

К.С.: — Что вас смущает?

В.В.Лужский: — Свидание-то было или не было?

К.С.: — Вот и решайте, как Фамусов: было свидание или не было. Предпринимайте, как Фамусов, ряд действий, чтобы решить этот вопрос.

276

В.В.Лужский: — Да ведь если оно было... Страшно подумать, что грозит Фамусову: Москва, молва, княгиня Марья Алексеевна! Позвольте, значит, пьеса-то начинается как бы со своего конца?

О.Н.Андровская: — Конечно! «В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов»!.. — если свидание было!

В.В.Лужский: — Да, но было оно или не было? «Вот в чем вопрос», как говорил почтенный принц датский...

К.С.: — Это задача для Фамусова?

— Грандиозная! Что за дело Фамусову до Чацкого, когда в доме пожар. Дочь, честь в опасности! Горят! — опять не удержался И.М.Москвин.

К.С.: — А если и с Чацким Софья начнет тоже «гореть», как вы выражаетесь?

В.В.Лужский (в образе Фамусова): — «Не приведи бог!»

К.С.: — А она горит: «Вот и другой!»

В. В. Лужский (в отчаянии):

«Что за комиссия, создатель, Быть взрослой дочери отцом!»

К.С.: — Видите, совсем необычайная интонация! Драматическая!

В.В.Лужский: — Да, но было свидание или не было?

К.С.: — Решайте этот вопрос мучительно, сложно, предпринимайте все действия, которые мог предпринять Фамусов для того, чтобы убедиться, кто прав, кто виноват.

И.М.Москвин: — Выходит, что Фамусову надо жить, волноваться этим вопросом и второй акт и третий.

К.С.: — Вот именно.

В.В.Лужский: — А второй акт начинается спокойно: «Достань-ка календарь. В портретной».

¹⁵ В начале 30-х годов МХАТ предполагал возобновить спектакль «Горе от ума». Станиславский провел ряд репетиций.

¹⁶ Репетировали: В.В.Лужский — Фамусова, В.И.Качалов — Чацкого, В.Я.Станицын — Молчалива, О.Н.Андровская — Лизу, А.О.Степанова — Софью. На репетиции присутствовал И.М.Москвин.

К.С.: — Портреты здесь ни при чем. Обычное заблуждение режиссера — частность возводить в целое, главное. Портреты могли висеть и в той гостиной, которая расположена перед комнатой Софьи. Надо ре-
277

шить, зачем Грибоедов указал, что все три первых действия происходят в одной и той же комнате, примыкающей непосредственно к спальне Софьи. Зачем Фамусов во втором акте находится не у себя в кабинете, а все — табель-календарь, письменный прибор — перетащил в гостиную, под дверь Софьи?

И.М.Москвин: — А он стережет ее. Как пес на пороге.

В.В.Лужский: — Мне это нравится. Это прямое занятие для Фамусова — сторожить дочь!

К.С.: — Чувствуете силу логики, когда идешь по линии анализа физических действий?

В.В.Лужский: — Чувствую. Значит, вы подвели нас к тому, что главным происшествием первого акта является не приезд Чацкого, а тайное свидание Софьи с Молчалиным.

К.С.: — Я жду ответа от каждого исполнителя. Пусть мысленно все проверяют свои сцены и решат, относятся они к приезду Чацкого или к свиданию.

В.Я.Станицын: — Мне совершенно очевидно, что Молчалина в тысячу раз больше волнует, чтобы не раскрылась тайна свидания, чем приедет или не приедет Чацкий.

А.О.Степанова: — Мне кажется, что тема свидания кончается с уходом Фамусова, после: «Идем бумаги разбирать!»

К.С.: — А Молчалин отказывается бумаги разбирать.

В.Я.Станицын: — Как так?

К.С.: — Проверьте по тексту.

В.Я.Станицын (вспоминает текст): — «Я только нес их для доклада...» Вы правы, Константин Сергеевич, он старается увильнуть от «разбора» бумаг. Почему?

К.С.: — Догадайтесь. (Лужскому.) А что стал делать Фамусов, уйдя с Молчалиным? Притом заметьте: у крайне скупого на ремарки Грибоедова написано: «В дверях пропускает его вперед». Что это обозначает?

В.В.Лужский: — Не верит Молчалину. Не хочет ни на секунду оставить его с Софьей.

2/8

К.С.: — Совершенно верно. Спрашивается, что он будет делать, уйдя с Молчалиным не для того, чтобы разбирать бумагу? А Фамусов был так занят, что даже пропустил приезд Чацкого. И почему так поздно сообщили Фамусову о приезде Чацкого? Чацкий полчаса сидит уже с Софьей, когда к Фамусову прибегают и сообщают, что у барышни кто-то есть. Это один вариант возвращения Фамусова к Софье. А вернее, ему никто ничего не сообщал, а он идет проверить, спит ли Софья, открывает дверь — бац! «Вот и другой!» — дочь опять с мужчиной!

В.В.Лужский: — Да, но чем он был занят действительно все это время между вторым и третьим явлениями в гостиной Софьи, если не «разбирал» бумаги?

К.С.: — Думайте, думайте, ищите, что делал Фамусов, чтобы проверить, было тайное свидание или не было.

И.М.Москвин: — Я бы кинулся допрашивать всех слуг в доме: кто, когда из живущих в доме лег спать?! Где спала, например, Лиза: в девичьей или на пороге барышниной комнаты? Швейцар должен знать, провел ли Молчалин ночь у себя, — их каморки рядом. В котором часу Молчалин вышел из дому сегодня и когда вернулся: «Сейчас с прогулки...» и так далее.

К.С.: — Верно! Блестяще, Иван Михайлович! По всему дому, по всем комнатам, в которых «стук, ходьба, метут и убирают...», гремит голос Фамусова, который ведет дознание о поведении обитателей дома прошедшей ночью...

Так подводил Станиславский на практике репетиций сознание актеров и режиссеров к тому, чтобы искать в пьесе и в своих ролях не первое попавшееся, ставшее за много лет привычным, событие, как, например, «приезд Чацкого», а то объективное, но точно указанное всегда у автора событие, которое, как скрытая в механизме часов пружина, заставляет все большие и маленькие колесики-шестеренки двигаться, входить в соприкосновение друг с другом для того, чтобы в конечном итоге стрелки на циферблате показывали *верное* время.

Конечно, процесс определения событий в пьесе давался не легко, для этого актерам надо было пересмотреть свое сложившееся профессиональное отношение к роли. «Большая роль», «эпизодическая», «яркая», «проходная» — все эти определения Станиславский опротестовывал, отбрасывал, уничтожал.

— Вы играете не роль, а пьесу, — говорил он. — Пьеса состоит из событий и эпизодов. Определите, что вы, должны сделать, как действовать, чтобы событие, в котором вы участвуете, зазвучало с максимальной силой и убедительностью по отношению к идее — «сверхзадаче» спектакля.

И снова тут же, на той же самой репетиции «Горя от ума», возникал горячий спор.

— Хорошо! — говорил В.И.Качалов, обращаясь к Станиславскому. — Я понимаю, что для всех живущих в доме Фамусова основное событие первого акта — «тайное свидание». Одни пытаются его скрыть, другие — выяснить, было оно или не было. Начало своего приезда я понимаю. И я действовал, старался увидеть, понять, что в Софье изменилось за эти три года. Да, она ведет себя не так, как я предполагал, как себе

намечтал в кибитке, подъезжая к Москве, и я выяснял, задавал себе вопрос: что с ней? Почему она такая? Спрашивая ее об этом словами Грибоедова, я подчинял этой задаче свое физическое поведение: старался увидеть ее лицо, брал ее руки в свои, хотел быть ближе к ней... А потом: «Блажен, кто верует...» — и все пропало. Все действия остановились, чувствую, пошла риторика!

К.С.: — Значит, Софья изменила свое отношение к вам перед этим?

В.И.Качалов: — Несколько изменила: «всегда... с вопросом я... Не повстречал ли где в почтовой вас карете?»

К.С.: — Значит, вы убедились, что она вас попрежнему любит? Вы поверили ей...

В.И.Качалов: — Нет, нет, ничуть. Но сколько же можно сомневаться, не верить, подозревать? Особенно того, кого любишь?

К.С.: — А какой смысл сомневаться, не верить, по-
280

дозревать того, кого не любишь, к кому ты равнодушен!

В.И.Качалов: — По-вашему, получается, что любовь — это бесконечная цепь сомнений, колебаний, подозрений?

К.С.: — По Грибоедову, для Чацкого — безусловно!

В.И.Качалов: — А как же... Где же счастливая, взаимная любовь?

К.С.: — Ищите ее, стремитесь к ней, желайте ее всем своим существом, но спросите себя, в чем должна выражаться конкретно такая «счастливая» любовь.

В.И.Качалов: — В том, что любимый человек тебя понимает, разделяет твои взгляды, хочет жить и работать вместе с тобой... позволяет себя приласкать... и сам отвечает тебе лаской.

К.С.: — Отлично! Почему же вам не ждать, не требовать всего этого от Софьи?

В.И.Качалов: — Я требовал...

К.С.: — Мало! Вы требовали только ласки, поцелуя. А всего остального, что вы сами только что перечислили, — и чтобы разделила ваши взгляды, поняла вас, пошла за вами трудиться, жить во имя больших идеалов?

В.И.Качалов: — Пожалуй... я не успел этого потребовать от нее, увлечь ее этим!

К.С.: — Ну, вот видите! А это яркие определенные действия. Они выражаются через слово, через речи Чацкого, через его темперамент публициста, будущего общественного деятеля, каким он себя, несомненно, видит. Я не призываю вас к тому, чтобы все время что-то делать — любоваться Софьей, целовать ей руки. Ничуть! Надо уметь и словами действовать, как действуют публицисты-ораторы, общественные деятели.

В.И.Качалов: — Публицист и общественник я больше во втором акте. А Софьи во время моих монологов нет.

К.С.: — Что вы? Конечно, есть! Она все слышит! Она уже битых два часа подслушивает вместе с Лизой у своих дверей все, что творится в соседней с ее спальней комнате. Вы забыли, что Фамусов перенес туда свою штаб-квартиру, чтобы держать девчонок под домашним арестом. Дверь спальни Софьи все время поскрипывает. Нашкодившая утром пара с ума сходит под дверью! Им обязательно надо выбраться, сговориться с Молчаливым, узнать, кто о чем проговорился в доме. А Фамусов уселся, разложился со своими причандалами и своим (не Лизиним!) Петрушкой!..

Актеры на таких репетициях всегда были искренне взволнованы не только новой трактовкой своих ролей и событий пьесы, но и тем методом работы, который им предлагал Станиславский. Как только он убеждался, что актеры понимают смысл того, чего от них в каждом определенном эпизоде требует автор, какие действия они должны совершить, чтобы этот эпизод произошел на самом деле, — он предлагал им немедленно идти на сцену (или условную выгородку в репетиционном помещении) и сейчас же пытаться совершать эти действия, исходя из текста пьесы в предлагаемых автором обстоятельствах.

— Зачем вам продолжать сидеть за столом, — обращался он к актерам, — и воображать, как Молчалин и Софья проводят последний час очередного ночного свидания, как Лиза их сторожит, как Фамусов просыпается от дуэта флейты и фортепиано.

Текст Грибоедова у вас на слуху. Ошибетесь — не важно, поправим вас. Дело не в том, чтобы знать текст назубок. Надо знать мысли действующего лица. Вы их уже знаете. Идите и совершайте все, о чем мы с вами договорились. Лиза, сторожите барышню, Софья, любезничайте с Молчалиным, Фамусов, спите, чтобы проснуться и идти на поиски тех, кто с утра музицирует в его доме.

О.Н.Андровская: — Но, Константин Сергеевич, мы с вами еще не оговорили, какая должна быть Лиза, веселая, грустная, давно ли в Москве...

К.С.: — На сегодня она такая, как вы. Идите и сторожите барышню, а дома ответьте себе сама на все вопросы, которые вы мне задали. А сейчас действуйте!

Не без известного усилия воли отправлялись актеры на сцену. Софья и Молчалин устраивались за

холщовой ширмой, которая условно отделяла «комнату Софии» от гостиной, Фамусов ложился «спать» на диван в глубине сцены, тоже условно отделенной ширмами — выгородкой от гостиной. Лиза усаживалась в «креслах», по ремарке Грибоедова.

Но удивительно то, что не проходило и нескольких минут, как актеры «пристраивались», приспособлялись к своим действиям и начинали их более или менее органично совершать.

Станиславский считал, что новый метод анализа актером своих поступков и задач в действии обязывает отбор этих действий производить совместно актеру с режиссером.

Он широко пользовался методом режиссерского «подказа» тех действий, которые помогли бы актеру решить, например, такой эпизод, как — «Лиза сторожит тайное свидание».

Видя, как О.Н.Андровская просыпается то сразу, то постепенно, проговаривая про себя, очевидно, текст первого монолога Лизы, Станиславский предложил ей произнести вслух весь монолог, не просыпаясь.

— Так, как говорят во сне, — сказал он, — вам случалось наблюдать такое явление?

О.Н.Андровская: — Моя дочь очень часто говорит во сне. Но ведь первое слово «светает». А как увидеть свет, не просыпаясь?

К.С.: — Это я вам сейчас покажу. Прошу вас, Ольга Николаевна, совсем закрыть глаза. По-честному. Нет, жмуриться не надо! Просто закройте так, как во время она. Держите их закрытыми и отвечайте мне, будете ли вы сквозь опущенные веки замечать перемену света.

О.Н.Андровская: — Я готова, Константин Сергеевич. Даю вам слово не подглядывать. Я сплю сейчас, как Лиза, и даже постараюсь видеть какой-нибудь сон из «ее репертуара».

К.С.: — Великолепно!

Станиславский тут же дает знак потушить в зале свет и закрывает рукой настольную лампу на режиссерском столике.

О.Н.Андровская: — Ох, совсем темно! Ночь!

283

К.С. — А теперь? (Несколько приоткрывает настольную лампу.)

О.Н.Андровская: — Чуть, чуть, чуть светлее... Еле брезжит.

К.С.: — А теперь? (Дает знак зажечь и направить висящий на стене зала фонарь-прожектор в лицо Андровской.) Теперь как!

О.Н.Андровская (в тоне Лизы): — «Светает!»

К.С. (быстро): — Не открывайте глаз! Это луч зимнего, вернее, весеннего солнца — дело ведь происходит в марте, на масленой неделе — проник через неплотно задвинутые гардины окна и ударил Лизе в лицо. Можете стараться «уйти» от луча. Но вы верите теперь, что можно просыпаться и ощущать свет, не открывая глаза?

О.Н.Андровская (не открывая глаз, старается уйти от света прожектора): — Верю! Мне уже не хочется открывать глаза именно потому, что я чувствую на лице свет, не могу уйти от него и знаю, что если открою глаза, то придется встать, расстаться окончательно с креслом, подушкой.

К.С.: — Вот вам и действие. Старайтесь как можно дольше послать, а не просыпаться, как вы раньше делали. И отбивайтесь от необходимости проснуться словами текста. Отталкивайте ими свет, время, Софью, Молчалина. Как человек, который говорит во сне, отбивается от того, что он видит...

И.М.Москвин (тихо): — Замечательно, Константин Сергеевич: отбиваться словами!

О.Н.Андровская (продолжая отворачиваться от луча света, но не раскрывая глаз):

«Светает!.. Ах! как скоро ночь минула!»

На какое-то время ей удается заслоняться от света, и она говорит мягче, спокойнее:

«Вчера просилась спать: — отказ, «Ждем друга». — Нужен глаз да глаз».

К.С. направляет свет настольной лампы в тот уголок, который нашла Андровская, избегая прожектора...

«Не спи, покудова не скатишься со стула», — отбивается Андровская словами от преследующего ее света, ищет местечка потемнее. Но его нет, так как К. С. в эту секунду велит зажечь снова люстру в зале. О.Н.Андровская (открывая глаза):

«Теперь вот только что вздремнула, Уж день!..»

Константин Сергеевич, я не могу больше держать закрытыми глаза! Слишком светло!

К.С.: — И не надо! Вы действовали ровно столько, сколько возможно было в положении Лизы, борющейся со сном.

О.Н.Андровская: — Но я совсем не заметила, как произнесла весь монолог.

К.С.: — А зачем вам замечать, как вы его произнесли? Важно помнить, что вы делали, как вы действовали в этом эпизоде из вашей роли. Помните?

О.Н.Андровская: — Конечно, помню. Я боролась со светом. Я не хотела просыпаться. Я старалась найти потемнее местечко на кресле. Я...

К.С.: — Вполне достаточное количество действий...

О.Н.Андровская: — Но здесь, сейчас, вы меня преследовали светом. А кто же будет это делать на сцене, в спектакле?

К.С.: — Режиссер, осветитель. А, может быть, такого уж точного преследования светом вам и не понадобится. Вы актриса: то, что вы найдете на репетиции, ваша эмоциональная память и память мышц запомнят для спектакля. Важно ведь вскрыть природу эпизода, сценической ситуации через действие...

Разбор роли в действии Станиславский называл в разные периоды различно. Иногда этот творческий процесс, этот метод работы актера над ролью, режиссера над действенным построением события или эпизода назывался «поисками линии физических действий», при чем Станиславский всегда подчеркивал условность этого термина, утверждая, что он называет действия — «физическими», а подразумевает под этим названием органическое сочетание физической и психической природы в организме человека.

Иногда этот процесс он называл «жизнью человеческого тела», опять-таки сейчас же добавляя, что не

285

Может быть только «жизни человеческого тела» без психологического оправдания этой жизни.

Иногда — «партитурой роли» точно установленных и конкретно совершаемых «психофизических действий».

— Я все понимаю, что вы от нас, Константин Сергеевич, требуете, — говорил на одной из репетиций «Горе от ума» В.В.Лужский. — Вы от нас требуете не столько «переживать», как это до сих пор имело место в нашем актерском деле, сколько органически действовать...

К.С.: — А чувства, переживания, — как результат оценки фактов-событий и действий, которые вы начали совершать, сами к вам придут, — прерывал В.В.Лужского Станиславский. — Мне сухих, не согретых эмоций, рассудочных действий не надо.

В.В.Лужский. — А вся ваша система? Она остается в силе?

К.С.: — Все, что мы с вами знаем, усвоили за много лет занятий по системе, все, что может способствовать органическим действиям актера в предлагаемых автором обстоятельствах, разумеется, остается, Я не представляю, как работать по-новому с актерами, не воспитанными в нашей системе, с актерами, не стремящимися к жизненной правде на сцене, к раскрытию всего духовного богатства человека.

В.В.Лужский: — Значит, и сквозное действие и «сверхзадача» остаются?

К.С.: — Без идеи — сверхзадачи и сквозного действия, выявляющего и воплощающего идею в спектакле, нет и не может быть никакого произведения искусства! Какова идея «Горя от ума» и «сверхзадача» автора?

В.И.Качалов:

«Нет, нынче свет уж не таков,

Вольнее всякий дышет

И не торопится вписаться в полк шутов».

Идея «Горя от ума» — это проповедь свободы, освобождения России от самодержавия. «Сверхзадача» автора — доказать, что русский народ — замечательный народ, достойный такой свободы!

286

К.С.: —Предположим. Какими средствами это Доказывает Грибоедов?

О.Н.Андровская: — Разоблачая все фамусовское общество как реакционное, тупое, не годное править народом.

К.С.: — И это верно. А через какие точно факты?

В.Я.Станицын: — Через столкновение Чацкого с представителями того общества, о котором сейчас сказала Андровская.

К.С.: — А еще?

В.В.Лужский: — Кажется, я догадываюсь; показывая внутреннюю гнилость и пустоту этого общества даже в те дни и часы, когда нет прямого «разоблачителя» его пороков — Чацкого.

К.С.: — То есть? Точнее.

В.В.Лужский: — То есть то, о чем я уже говорил. Если бы тайное свидание Софьи с Молчалиным обнаружилось, скандал получился бы на всю Москву!

К.С.: — Совершенно верно! Проведите эту идею в пьесе и через мысли Чацкого о свободе и через факты-события в доме Фамусова. Следите только за тем, чтобы идея пьесы не оторвалась от той почвы, на которой она стоит... Пусть идея пьесы борется со всем окружающим, с людьми, характерами, происшествиями! Пусть за нее борются и *против* нее борются. В жестокой борьбе родится утверждение идеи, ее торжество. Прежде в основу этой борьбы на сцене, в спектакле мы клали борьбу чувств и переживаний. Но их трудно ухватить актеру, удержать, зафиксировать. Я прихожу к убеждению, что эту борьбу за идею художнику-артисту надо воплощать на сцене в действиях, а верные, логические, определяемые сюжетом пьесы действия потянут неизбежно за собой и чувства и переживания. Но начинать надо с действий. Вот единственно новое, что я сегодня проповедую, что считаю необычайно важным для дальнейшего развития нашего искусства.

Повторяю, нельзя действовать «вообще», поэтому, чтобы верно действовать, актеру и режиссеру надо много знать: пьесу, автора, эпоху, быт, характер персонажа, а, главное, идею — «сверхзадачу» пьесы и ее

сквозное действие... Но все это надо изучать не отдельно, не изолированно от репетиционного процесса, а в момент решения того или иного эпизода, события, в *действии*...

Таковы были первые «*т о л ч к и*», которые нам давал К.С.Станиславский для поисков наилучших путей воплощения идеи пьесы в действии.

Органические действия актера на сцене равно необходимы как для решения всего спектакля в целом, так и для подлинного, глубокого раскрытия и выявления характера действующего лица. Станиславский не только не разграничивал поиски органического действия от характера, а искал действия, раскрывающие типические черты характера, выявляющие его мировоззрение, идеи, чувства, мысли. Но опять-таки он предлагал не рассуждать о том, или ином характере действующего лица, а, определив основные черты характера, искать их в действиях и поступках данного персонажа, в логике этих действий и тренировать их в своей творческой, актерской практике.

— В чем состоит «работа над образом»? — задавал он вопрос. И тут же отвечал: в том, чтобы научить себя как художника сцены совершать действия, свойственные логике действий вашего персонажа, и тренировать, воспитывать в себе эти действия.

Вы определили черты характера Тартюфа, поняли логику его поведения, но вы, конечно, не Тартюф. Вот вы идете по улице, посмотрите, какой из домов, мимо которых вы проходите, приглянулся бы Тартюфу? Вот этот большой, трехэтажный? Дом, что и говорить, хорош. Но как его заполучить? А если и получишь, то что станут обо мне говорить: какими путями мог я (если бы был Тартюфом) его заполучить? Не объяснишь. Начнется еще расследование. Нет, не надо мне этого богатого трехэтажного дома. Репутация мой (тартюфина, если бы я был Тартюфом) мне дороже. Иду дальше, иду в театр, на репетицию, а тренирую в себе его, Тартюфа. Вот еще дом, этот будет поскромнее. И построен, видно, раньше: два этажа, но комнат, вероятно, много. Мельком видел двор — хороший, большой, со службами. От улицы дом отделен при-

личным садом. Загородка сейчас прозрачная, бронзб-вая. Ее надо будет прикрыть досками, когда я стану владельцем дома. Но как им стать?

В эту минуту вам попадается навстречу ваш знакомый — полезный, деловой человек. Забыв свое занятие — тренировку основной черты Тартюфа — корыстолюбия (а, кстати, почему-то принято играть его ханжой, когда его религиозное ханжество — это только маскировка, приспособление), забыв, что надо поздороваться с ним от лица Тартюфа, вы пропускаете этот удобный случай и отвечаете на приветствие самым обычным для вас образом.

Через минуту вы вспоминаете, вернувшись в мыслях снова к Тартюфу, что упустили удобный случай проверить, как бы вы поздоровались с таким полезным человеком — он ведь юрист и знает всех владельцев домов по вашей улице, — если бы были Тартюфом. Но что делать, удобный случай пропущен. Ищите другой, ждите, ловите его.

Смотрите, вам навстречу идет хорошенькая женщина.

Что сделает Тартюф, весьма равнодушный к женским прелестям? Прежде всего необходимо привлечь чем-нибудь ее внимание. Кажется, она из простых, платок на ее голове совсем сбил на сторону. У вас есть повод! «Милая, вы простудитесь, сегодня ветрено, а у вас платок слетел с головки».

Сознаюсь, что адски трудно заставить себя, именно себя, а не кого-нибудь, привыкшего останавливать девушек на улице, заговорить с миловидной незнакомкой, остановить ее, не выдать того, что это только «упражнение» для тебя. Но какое огромное удовлетворение вы получите, если заставите себя это сделать. Ведь это конкретнейшее действие.

Знаю, что тартюфы и ханжи от искусства взвывают на дыбы от предложения Станиславского «упражняться» на всех встречаемых и поперечных, ко всем реально существующим вокруг объектам относиться с точки зрения Тартюфа, оценивать их по-тартюфовски.

«Натурализм на практике, — воскликнут эти жрецы