

Г.ТОВСТОНОГОВ

**БЕСЕДЫ
С КОЛЛЕГАМИ**

**(Попытка осмысления
режиссерского опыта)**

Москва,
СТД РСФСР,
1988



*Для меня процесс перевоплощения главное чудо и магия театра.
Момент волшебного превращения
одного человека в другого мне
представляется венцом
драматического искусства.
Вопрос в том, как это делается.*



*Я исповедую учение
Станиславского,
потому что оно дает
нам в руки метод,
с помощью которого
мы можем
анализировать и
ставить любую пьесу.
Любую!*



*В каждом спектакле мы как бы
встаем перед новой стеной. Если
стены не возникает, это плохо.
Когда все ясно — плохо, потому
что в таком случае вы берете в
спектакле уже взятый барьер, не
поднимаете планку на новую
высоту и вам нечего преодолевать.*



Редакторы:

Ю. С. РЫБАКОВ
В. Ф. РЫЖОВА
Д. М. ШВАРЦ

Вступительная статья

К. Л. РУДНИПКОГО

СЕКРЕТЫ И УРОКИ Г. А. ТОВСТОНОГОВА

Искусство Товстоногова уже более тридцати лет привлекает к себе самое напряженное и сильно заинтригованное внимание людей театра. Всем нужно знать, над чем сейчас работает Товстоногов. Всем интересно: вот он ставит «На дне», а как распределил роли? Какое избрал пространственное решение? Каким образом связал старую пьесу с нынешней общественной жизнью? Почему из Большого драматического ушел Олег Борисов? Какие роли будут предложены зачисленной в труппу БДТ Алисе Фрейндлих? И так далее, и тому подобное. Это — не праздное любопытство. По меньшей мере две проблемы, непосредственно связанные с деятельностью Товстоногова, имеют для всех, кто посвятил свою жизнь сцене, наущно важное практическое значение.

Проблема первая: поразительная жизнеспособность ведомого Товстоноговым коллектива. Три с лишним десятилетия Большой драматический театр, который он возглавляет, в сущности, не знает периодов заметного спада, понижения творческого тонуса. Станиславский считал, что средняя продолжительность жизни театрального организма — 15—18 лет. Вникая в прошлое нашего сценического искусства, приходишь к выводу, что Станиславский, пожалуй, высказал даже чересчур оптимистический взгляд. Во всяком случае, история МХТ неопровержимо свидетельствует о том, что уже в 1905 году, т. е. на седьмом году своего существования, прославленный театр переживал тяжелый кризис. Настолько тяжелый, что Станиславский, по его собственным словам, начал искать «новое ради нового» и вместе с Мейерхольдом создал первый «театр исканий» — Студию на Поварской.

Следующий кризис, еще не изученный как следует историками МХТ, падает, видимо, на 1916 год, когда Станиславский, круто меняя репертуарный курс театра, сворачивает от Чехова, Тургенева, Островского на иные пути, намеревается ставить «Розу и Крест» Блока, «Прометея» Эсхила, «Короля темного чертотла» Тагора, «Каина» Байрона. Еще через десять лет в Художественный театр победоносно вступает так называемое «второе поколение», и снова весь облик театра — репертуар, пространственные решения, манера игры — полностью преобразуется.

В театре Мейерхольда смена идей и форм происходит еще быстрее. Аскетический агитационный театр «Зорь», «Мистерии-буфф», «Смерти

Тарелкина», «Великодушного рогоносца» работает всего пять лет, а начиная с «Мандата», «Бубуса», «Ревизора» возникает совсем другая образная система, которая, кажется, не имеет ничего общего с «театром социальной маски».

Но история Большого драматического театра с момента, когда театр этот повел Товстоногов, выглядит иначе. В ней нет ни столь резких поворотов, ни разрывов: движение плавное, уверенно прорезающее десятилетия. Если труппу БДТ и сотрясали порой внутренние конфликты, то в искусстве БДТ они не обнаруживались. А. Смелянский с понятным изумлением пишет: «Театр Товстоногова опроверг все мыслимые и немыслимые сроки творческого долголетия. Он опрокинул прогнозы истощенных безвременьем людей: его искусство не испарилось, его труппа не раскололась, его авторитет не упал. Очевидное — невероятное. Уходили из жизни крупнейшие актеры БДТ, но театр оставался. Уходили из театра выдающиеся мастера БДТ, но товстоноговская сцена была все такой же притягательной и манящей для зрителей.

Сколько исторических эпох сменилось с 1956 года, когда Товстоногов возглавил БДТ, сколько причудливых поворотов знала наша театральная политика, сколько ленинградских руководителей пытались воспитывать Товстоногова, а его театр жив, и сам он «не отступил от лица».

Да, так оно и было, так оно и есть. И, конечно, всем причастным к сцене важно понять, в чем же секрет столь удивительной жизненной силы, столь несгибаемой твердости. Хотя бы приблизиться к тайне феноменального долголетия театра Товстоногова.

Как увидит читатель, когда он углубится в только что раскрытую книгу, эта проблема самым тесным образом смыкается с другой — не менее существенной проблемой, тоже волнующей практических работников театра, а особенно — театральную молодежь. Всем важно понять, каким способом Товстоногов извлекает новые и новые импульсы к творчеству из опыта Станиславского.

Взаимоотношения нашей сегодняшней сцены с наследием и с идеями Станиславского далеко не так идилличны, как кажется. Напротив, дает себя знать, и сильно, и повсеместно, скептическое отношение к Станиславскому, почти нескрываемое недоверие к нему. Оно, это недоверие, не беспрчинно. В сталинские годы, помимо всеохватывающего культа самого «вождя и учителя», возникло множество локальных «культиков», предназначенных для отдельных отраслей науки или искусства.

Биология была «мичуринская», физиологи клялись именем Ивана Павлова, в прозе непрекаемым авторитетом обладал Горький, в поэзии — Маяковский, которого, заметил Б. Пастернак, насаждали принудительно, «как картофель при Екатерине». Точно так же обраща-

лись и со Станиславским, чья «система» была объявлена единственно верной и для всех обязательной, будь ты узбекский комик или латышский трагик или хоть артист японского театра Кабуки.

Насильственное внедрение «системы» ничего, кроме вреда, идеям, наследию и авторитету Станиславского не принесло. Из-за того, что Станиславский вкупе с Немировичем-Данченко был надменно противопоставлен «формалистам» Мейерхольду и Таирову, из-за того, что «с позиций Станиславского» умаляли значение Крэга, Вахтангова, Брехта, подвергали сомнению поиски А. Дикого, Н. Акимова, Р. Симонова, Н. Охлопкова, а позднее — А. Эфроса, О. Ефремова, Ю. Любимова и других новаторов, наше искусство ничего не выиграло, напротив, оно оскудело и обесцвело: это стало совершенно очевидно уже в первые послевоенные годы.

Всякие попытки расширить диапазон, выйти за рамки одной официально признанной школы, не замыкаться в пределах одного учения, обратить внимание и на другие театральные идеи, встречали раздраженный отпор. Унылым памятником этой поры осталась книга В. Н. Прокофьева «В спорах о Станиславском». Характерно: и самим названием, и содержанием книжка эта как будто приглашает к полемике, она вся состоит из упреков в адрес режиссеров или критиков, якобы недопонимающих, недооценивающих и извращающих Станиславского. Но, хотя книга издавалась дважды, никто в полемику с автором не вступил, никто ни одного его тезиса не оспорил. Не потому, что доводы Прокофьева были неопровергимы, напротив, они опровергались легко, более того, при первой же проверке критерием практики теоретические построения Прокофьева рассыпались, как карточные домики. Однако каждый, кто решился бы возразить Прокофьеву (у которого на все случаи жизни были припасены цитаты из Станиславского), тем самым поставил бы под вопрос непогрешимость учения, универсальность «системы», ее пригодность всем, на все времена и на все вкусы — короче говоря, оказался бы еретиком по отношению к господствующей религии.

Церковь, где исповедовали веру в Станиславского, всячески оберегала его престиж. На протяжении двух десятилетий я тщетно пытался полностью опубликовать давнишний текст «Всехсвятских записей» Евг. Вахтангова. Мне удалось осуществить это намерение только в декабре 1987 г. (см. журнал «Театр», 1987, № 12) — через шестьдесят шесть лет после того, как Вахтангов доверил бумаге свои сомнения и раздумья. Тем, кто канонизировал Станиславского, сомнения Вахтангова казались кощунственным святотатством.

Армия начетчиков, которые божились именем Станиславского и усердно манипулировали цитатами из Станиславского, толкуя их так и этак, росла на глазах. Но эти патриоты и «пропагандисты» его учения,

в сущности, «систему» не понимали. Соблюдение обряда не равнозначно вере. Наследием Станиславского кормились люди, Станиславскому чуждые, равнодушные к его идеям.

Особенно наглядно продемонстрировал полное безразличие к заветам и к творчеству своего основателя Московский Художественный театр 1940-х— 1960-х годов, кичившийся верностью «великому К. С.». В этом театре, на этой сцене выступали прямые ученики Станиславского. Все они были знамениты, увенчаны высшими почестями, и все они по-минутно на Станиславского ссылались. Но спектакли МХАТ, за единичными исключениями, только подтверждавшими общее правило, были удручающе скучны, анемичны, мертвены. Зрительный зал «лучшего театра мира» (по инерции его еще продолжали так называть) все чаще пустовал. На подготовку спектакля «За власть Советов» по В. Катаеву режиссеру М. Н. Кедрову потребовалось 237 репетиций. Спектакль прошел 25 раз. Прежде, чем показать пьесу Вс. Иванова «Ломоносов», провели 395 репетиций. Пьеса выдержала 36 представлений. Оба эти «события» произошли в 1953—1954 годах. В 1954 году поставили «Сердце не прощает» А. Софронова — сыграли 51 раз, «Лермонтова» Б. Лавренева — 70 раз, в 1955 году выпустили «Двенадцатую ночь» Шекспира и сыграли ее 52 раза. Репутация МХАТ пошатнулась. Самое имя Станиславского, повторяемое как заклинание, уже вызывало оскошму.

В это самое время, в 1956 году, как мы уже знаем, Г. А. Товstonогов пришел в БДТ. Пришел с твердым намерением ориентироваться по компасу Станиславского.

Однако что это значит — не на словах, а на практике? Ведь многие рабочие термины, некогда введенные в обиход Станиславским, давно уже вышли из употребления. Даже те режиссеры, которые по-видимому всерьез стараются следовать Станиславскому, все же не говорят ни об «освобождении мышц», ни об «эмоциональной памяти», ни о «внутреннем темпо-ритме» и т. д., и т. п. Три тома собрания сочинений Станиславского (второй, третий, четвертый), где будто бы изложена его «система», у кого ни посмотришь, стоят чистенькие, нетронутые. К ним не обращаются, по ним не учатся, не работают. Договорим до конца: это вполне закономерно, опыт Станиславского не в них сконденсирован. Изучая «Работу актера над собой» или черновые варианты незаконченной «Работы актера над ролью», истинную сущность идей Станиславского не поймешь, его методологию не освоишь. И сколько бы ни ссылались так называемые «пропагандисты «системы» на эти труды, факт остается фактом: в книгах Станиславского его идеи и методы выражены недостаточно ясно. Не говорю уже о том, что такие понятия, как действенный анализ пьесы и роли и метод физических действий, не охарактеризованы вообще, а ведь известно, что в последние годы Станислав-

ский именно эти понятия выдвигал на первый план, как главнейшие, на пути к созданию «жизни человеческого духа» на сцене.

По-настоящему постичь наследие Станиславского можно, только изучая его собственное режиссерское искусство в развитии, в движении сквозь время, опираясь не только на его книги, но и на некоторые книги его ближайших учеников. Лучшие из таких книг были написаны, я считаю, В. О. Топорковым, А. Д. Поповым, М. О. Кнебель. Сейчас к этому перечню прибавляется и достойно его продолжает книга Г. А. Товстоногова «Беседы с коллегами», причем особая ее ценность состоит в том, что она дает читателю уникальную возможность увидеть, как — и с каким коэффициентом полезного действия — применяется методология Станиславского сегодня.

Ибо в лице Г. А. Товстоногова перед нами предстает не смиренный ревнитель и не кропотливый толкователь «системы», но внутренне свободный и духовно самостоятельный художник. Его отношение к Станиславскому лишено благоговейного пистета, религиозного раболепия, того мистического трепета, который превращает Станиславского в оракула, а учение Станиславского — в мертвую догму. Товстоногов обращается к Станиславскому, движимый насущно необходимой современному мастеру потребностью с максимальной полнотой выразить в своем сценическом творении то, что Станиславский называл «жизнью человеческого духа». А потому опыт Станиславского Товстоногов смело дополняет собственным опытом — и жизненным, и творческим — применительно к духовным запросам сегодняшней аудитории, совсем не похожей ни на аудиторию раннего МХТ, ни на зрительный зал Московского Художественного театра 20-х — 30-х годов. При этом Товстоногов безбоязненно опирается и на традиции Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Брехта, а в то же время внимательно учитывает, берет на вооружение и по-своему применяет новые идеи, выдвигаемые молодой режиссурой.

Искусство Товстоногова подобно полноводной реке, которую питают многие притоки. Но основное течение берет начало из животворного источника, который развел и открыл Станиславский.

«Беседы с коллегами» знакомят читателя с режиссерской «кухней» Товстоногова. В этой книге, простой и понятной каждому, начисто лишенной малейшего налета высокопарности, Товстоногов предстает перед нами как скромный мастеровой, который, однако, знает свое дело в совершенстве. Записи его бесед с учениками, участниками режиссерской лаборатории и записи его репетиций с актерами БДТ без утайки раскрывают перед нами самые сокровенные секреты работы режиссера. И кажется, что эта работа совсем проста, что перенять его методы может любой — было бы желание. В каком-то смысле так оно и есть, действительно, усвоить уроки Товстоногова нетрудно. Но каждый человек театра,

каждый режиссер или актер, когда-либо участвовавший в процессе репетиций, понимает: сама по себе методология или, если угодно, технология, почти ничего не дает. Она только тогда становится эффективной, когда ее полностью себе подчиняет и сознательно пользуется ею художник, чья энергия устремлена к заранее предчувствуемой цели, чья творческая индивидуальность чутко улавливает и конденсирует в себе веления времени, другим невнятные, другим неведомые.

В 1959 году Товстоногов поставил на сцене БДТ пьесу Александра Володина «Пять вечеров». Это был важный момент в творческой биографии режиссера, ибо володинский спектакль позволил Товстоногову сблизить свое искусство с реальной доподлинной жизнью, окружавшей театр. Напомню: первые пьесы Володина были встречены враждебно. Молодой драматург отклонился от шаблона, и критики сразу же разнервничались. «Мещанская драма», «мелкие идеи» — страдал один. Другого повсюду в уныние «отсутствие дыхания коллективов, где работают или учатся герои». Третьего огорчали «ущербинки в характеристиках». Весь этот переполох произошел потому, что Володин впервые вывел на сцену людей, которых драматургия в те времена замечать не хотела, в лучшем случае отводила им проходные роли где-нибудь на обочине сюжета. А он привлек внимание к мужчинам и женщинам, не обладающим железной волей, не занимающим видные посты, не претендующим реорганизовать производство, что-то такое внедрить, что-то этакое искоренить, кого-то там разоблачить или посрамить. Эпизодические роли Володин превращал в главные, а главные — в эпизодические. Заурядные, вчера еще затертые в массовках персонажи вместе с их житейскими невзгодами и неустроенным судьбами очутились теперь на первом плане.

«Связь с жизнью?» На словах мы постоянно за это ратуем. Святое дело! Принято единогласно, воздержавшихся нет. Драматурги, режиссеры, актеры — они ведь только об этом и мечтают: связаться и сблизиться! Но одно дело мечты и слова, другое дело — театральная практика, которая боится новизны, инертна, склонна к повторению пройденного. А критики, умеющие находить «ущербинки в характеристиках» — они тут как тут, всегда наготове.

Население володинских пьес заинтересовало Товстоногова. Он с волнением узнавал знакомые лица, какие встречаешь то в магазине, то на троллейбусной остановке, а то и в театральном фойе, но только не на сцене. Он понимал, что эти примелькавшиеся облики лишь на первый взгляд кажутся ординарными. Там, где другим мерещились «мелкие идеи», он увидел сложные характеры, нетронутую натуру, подлинную театральную целину.

С обычной для Товстоногова неприязнью к игре в сценические поддавки, с характерной для него антипатией к мнимым проблемам,

решение которых заранее предуказано, со свойственным ему жгучим интересом к жизненным коллизиям, не сразу поддающимся разгадке, к узлам противоречий, какие и не развязешь, и не разрубишь, режиссер, встретившись с Володиным, почувствовал в нем единомышленника и единоверца. Режиссера возбуждала манящая возможность демократизации театра, приближения к внутреннему миру самого обыкновенного человека наших дней — того, которого не знала, да и знать не желала привередливая номенклатура лакировочных пьес.

В «Пяти вечерах» Товстоногов впервые применил простой, но выразительный прием: он читал авторские ремарки, и его записанный на пленку интимно-доверительный голос приглашал зрителей сочувственно и серьезно взглянуться — вот сейчас, как только свет вырвет из темноты уголок ничем не приукрашенного быта — в будничные перипетии будничной драмы. На авансцену выплывали тесные и безликие интерьеры. Стандартная мебель, скучный, до боли знакомый антураж: покрытый клеенкой стол, видавший виды шкаф, кушетка, застланная темным одеялом, корыто, которое висит возле двери — все необходимое, ничего лишнего. Ничего своего, такого, что говорило бы о индивидуальных вкусах или интересах обитателей. Уюта нет, но все как у людей. Все, как в миллионах точно таких же комнатушек таких же коммунальных квартир.

Действие происходило в Ленинграде, и если бы художник В. Степанов прорезал в стенах окна («в которых,— услужливо подсказывала одна из газет,— так легко развернуть традиционные виды Ленинграда»), тогда, конечно, интерьеры выглядели бы поэтичнее, романтичнее. Но режиссер не этого хотел. У него была совсем иная цель, достижимая только актерскими усилиями. И актеры его не подвели, актеры играли с бенефисным пылом.

Самые трудные задачи решали Е. Копелян и З. Шарко. Сложность состояла в том, что в **театральных ролях** Ильина и Тамары сквозь всю пьесу шла полемика против **социальных ролей**, ранее, в молодости, ими себе назначенных. Назначенных, но не исполненных. Студент Ильин надеялся стать главным инженером химического комбината. Фабричная девчонка, Тамара, верила, что будет если не директором, то по меньшей мере парторгом завода.

То есть оба в юношеских мечтах видели себя «большими людьми», такими, каких показывают в кино и в театре. Теперь же Ильин — всего лишь шофер, Тамара — всего лишь мастер, оба они — люди «маленькие», которых ни театр, ни кино в упор не видят. И вся драма возникает из-за того, что нынешние свои социальные роли Ильин и Тамара воспринимают по-разному.

Ильин успел узнать, почем фунт военного лиха, да и после войны многое претерпел, но не жалуется и сегодняшней своей участью сполна

удовлетворен. По его, быть шофером ничуть не хуже, чем главным инженером. Тамара же втайне страдает, что мечты не сбылись, поэтому внушиает себе: «Живу полной жизнью, не жалуюсь...».

Он — в ладу, она — в разладе с действительностью.

Нет, Зинаида Шарко не понуждала Тамару ни лицемерить, ни фальшивить. Худенькая большеглазая женщина в наглоухо застегнутом коричневом халате, в теплых домашних тапочках, застигнутая Ильиным врасплох — с нелепыми бумажными папильотками в волосах — держалась независимо, гордо. Ее мажорность была неподдельная, чистой пробы. Слабость жизненной позиции выдавала себя только и единственно заученностью оптимистических интонаций, которыми Шарко как бы нечаянно, слегка, чуть-чуть оттеняла газетную фразеологию, то и дело проскальзывавшую в Тамариных речах. Поразительно утонченная игра Шарко ловко лавировала между импульсивным и машинальным, природным и вымуштрованным. Раз и навсегда усвоенный наставительно уверенный тон шел, что называется, из самой глубины души. Стертые, казенные слова произносились как свои. Лирическое, сокровенно-личное выражало себя в форме сознательно обобщенной — до усредненности, до обедненности, до трафарета. И даже внезапное смятение чувств выказывало себя все тем же нищенски-бодряческим лексиконом.

Чуточку смешная Тамара вызывала щемящую жалость. Мы догадывались, что перед нами грустный результат героической работы над собой: «общественное лицо» выстрадано ценой отказа от живых красок бедовой молодости. Навстречу Ильину выходила полная достоинства, но выцветшая, поблекшая особа неопределенного возраста. Ильина обескураживал и этот вид, и этот апломб. Он и узнавал, и не узнавал девушку своей мечты, ту, с которой не виделся целую вечность: восемнадцать лет!

Ефим Копелян начинал свою роль умышленно тускло, скучливо. Ведь в первый раз, в первый из пяти вечеров мы знакомились с Ильиным не у Тамары, а у Зои. В тогдашнем театральном контексте эта дуэтная оценка производила шоковый эффект: пьеса завязывалась в комнате женщины легкого поведения. Женщинам такого поведения вход на целомудренную сцену 50-х — 60-х годов был строго воспрещен. В повседневной жизни они, как всегда и везде, играли заметную роль, но в театре им ролей не давали. Товстоногов же, попирая все приличия, позаботился о том, чтобы ситуация, обозначенная Володиным, выглядела недвусмысленно ясной. Широкая тахта в тихом свете торшера бесстыдно выпирала на авансцену и громко сообщала, для чего она предназначена. Зоя — В. Николаева с первых же слов развязно уведомляла зрителей, что у нее с Ильиным «все быстро произошло». Случайное знакомство, случайная связь. Мурлыкал патефон. Ильин стоял позади тахты,

покутивая и покачиваясь на каблуках, красивый, ленивый, искоса поглядывал на Зою, односложно отвечал на ее вопросы.

Эта прелюдия позволяла понять и грубоватую браваду, с которой Ильин — прямехонько от Зои — явился к Тамаре, и некоторую растерянность Ильина перед лицом несокрушимой Тамариной чопорности. Стародевическая добропорядочность образцовой общественницы, стерильное гостеприимство — словно и не было никогда молодой взаимной любви, — все это сбивало его с толку.

В дуэтах с Шарко Е. Копеляну предстояла сложная и затейливая игра: характер своенравный, независимый, крутой, как бы даже начальственный, а повадки самые простецкие — походка чуть вразвалку, разговор фамильярный, ухмылка широкая. Большие начальники не так улыбаются, не так разговаривают. Однако Тамара верила, что Ильин — не шофер, а главный инженер. Верила точно так же, как верила в свое мнимое счастье, в свою «полную жизнь». Тем более, что Ильин — Копелян сохранил обаяние юношеской беспечности, внутреннюю свободу. Было в нем, в его серьезном, а часто и встревоженном лице, в черной, падающей на лоб пряди непокорных волос, что-то неискоренимом мальчишеское.

В их отношениях медленно и верно изживала себя парадоксальная, вывернутая наизнанку коллизия. Старая любовь, заново разгораясь, постепенно освобождала Тамару из-под гнета насилию себе навязанного социального амплуа. Переоценка ценностей давалась Тамаре с трудом, болезненно, а со стороны — из зрительного зала — часто выглядела смешно, ибо показная жизнерадостность слишком глубоко укоренилась в Тамариной душе, вошла в самый состав ее личности. Расставаясь с иллюзиями, слой за слоем сбрасывая с себя коросту мнимостей, Тамара менялась, становилась совсем другой, не такой, какой мы заставали ее в начале пьесы — веселее, моложе, краше. К ней возвращалось — это Шарко особенно хорошо выразила — чувство юмора, которое раньше было начисто вытравлено.

Именно юмор, добрый и лукавый, окрасил финал товstonоговского спектакля. Тут с вызовом звучала счастливая нота интимного, одомашненного счастья. Ильин сидел, блаженно уткнувшись лицом в колени Тамары. Ее смущенное лицо освещала умиротворенная улыбка.

Бенефисный пыл, с которым в «Пяти вечерах» играли Копелян и Шарко, провоцировало азартное желание режиссера доказать, что Ильин и Тамара далеко не так просты, как кажутся. Что будничность их бытия и видимая малость их жизненной цели обманчивы. Взгляд Товstonогова на володинских персонажей, сочувственный и сердечный, ординарное сделал экстраординарным, заурядное — из ряда вон выходящим. И бенефисная игра в «Пяти вечерах» стала столь же необходима, сколь и в «Оптимистической трагедии», где лидировал Ю. Толу-

беев, или в «Идиоте» где был бенефис И. Смоктуновского, или позднее в «Истории лошади», где главную сольную партию вел Е. Лебедев.

Воспоминание о «Пяти вечерах» понадобилось мне для того, чтобы показать читателям сколь утонченно, с какой проницательностью, все глубже погружаясь в «жизнь человеческого духа» персонажей, выстраивает Г. А. Товстоногов свои режиссерские партитуры. Но ведь не менее существенно для нас и другое. Хотелось бы понять, как именно, каким способом он добивается покоряющей правдивости актерской игры. Вот на этот вопрос и отвечают «Беседы с коллегами».

Откроем наудачу хотя бы записи репетиций комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Вероятно, читатель сразу же заметит, что с самого начала работы с актерами Товстоногов стремится пробудить их инициативу. Вместе с ними режиссер разбирается во всех событиях пьесы, действиях, поступках, характерах и, главное, во взаимоотношениях персонажей. Это — в обычаях БДТ. В анализе пьесы участвуют все исполнители, и разговор ведется на равных. Могут быть высказаны самые разные мнения, любые гипотезы, и, мы читая записи репетиций, убеждаемся: чаще всего режиссер принимает предложения актеров, соглашается с ними. То и дело стенограмма фиксирует его поощрительные возгласы: «Правильное рассуждение!», «Верно», «Конечно», «Именно так!» Наивно было бы думать, что эти одобрительные реплики произносятся в педагогических целях, что Товстоногов похваливает исполнителей, дабы поощрить их заинтересованность и активность. Нет, дело обстоит не так. Некоторые доводы он решительно опровергает, иные догадки уточняет, корректирует, а иные принимает, но сразу же резко усиливает, обостряет, гиперболизирует. И тем не менее атмосфера репетиций — это атмосфера дружной, совместной работы, когда актеры понимают режиссера с полуслова и когда их инициатива, как правило, не противоречит его замыслу, его идеи. Впечатление такое, будто режиссер заранее договорился с актерами о цели, к которой они направляют свои усилия.

Между тем, ни о чем он с ними не договаривался. По ходу репетиций выясняется, что до начала работы Товстоногов для себя многое еще не решил. На многие вопросы он пока ответить не может. В частности, например, важнейший вопрос о жанре будущего спектакля (драма? сатирическая комедия? фарс? водевиль?) остается открытым и для него. Ответы должны найтись именно в процессе репетиций. Режиссер и актеры вступают в этот процесс наугад и на ощупь. Вот почему репетиции с самого начала обретают увлекательную живость. Уже на первом этапе анализа пьесы, уже тут, задолго до выхода на подмостки, завязывается игра: репетиция по сути дела превращается в совместную импровизацию.

Конечно, этот импровизированный пыл разжигает режиссер, конечно, это он возбуждает и умело направляет в нужном направлении фантазию актеров. Но такое в полном смысле слова коллективное творчество возможно лишь при одном условии — при условии, когда актеры полностью доверяют режиссеру и, повинуясь ему, чувствуют себя совершенно свободными. В свое время Вс. Э. Мейерхольд предложил парадоксальную (только на первый взгляд!) формулу: «Свобода в подчинении». И Станиславского, и Мейерхольда критики называли «режиссерами-деспотами», упрекали в том, что они-де подавляют индивидуальность актера, превращают его в раба режиссерской воли. Однако, время показало, что под гнетом этих «деспотов» раскрылись ярчайшие актерские индивидуальности советской сцены, что подчинение единовластию режиссера не обесцвечивает, а, напротив, стимулирует актерский талант.

Товстоногов «деспотичен», как и всякий подлинный режиссер. В его композициях, обдуманных до самомалейших мелочей, каждый актер знает свое место и безропотно выполняет все требования автора спектакля. Нельзя и помыслить о том, чтобы нарушить установленную на репетициях мизансцену. Нельзя и вообразить себе непредуказанные движение или отсебятину интонации. То, что найдено — найдено раз и навсегда. Но жесткая структура товстоноговского спектакля возникает в непринужденном процессе совместных репетиций, в общих поисках, пробах, промашках и находках, поэтому актер законно ощущает себя соавтором режиссера и прекрасно знает, где и когда ему позволено повысить тон, дать выход своему темпераменту.

Можно с уверенностью сказать, что метод импровизационных репетиций, применяемый Товстоноговым в принципе родственен методу Станиславского. Если Мейерхольд часто предлагал актеру готовый рисунок роли, который режиссер нафантазировал и великолепно умел показывать по ходу репетиций, то Станиславский, особенно в последние годы жизни таких «показов» избегал, считал, что режиссерский «показ» вреден, что актеру важно обрести верное внутреннее самочувствие, а оно уже подскажет ему и выразительное сценическое поведение, позу, жест, интонацию и т. п.

Мы видим, что Товстоногов работает точно так же, более того, он доверяет актерской интуиции даже больше, чем Станиславский, смеlee, чем Станиславский. То и дело он говорит актерам: «Я бы хотел, чтобы вы сами поискали». То и дело спрашивает: «Зачем вы сюда пришли? Что вас интересует? Почему такой интерес?» И вместе с актерами ищет ответы на любые вопросы. Однако, необходимо обратить внимание на одно обстоятельство кардинальнейшей важности. Состоит оно в том, что **элементы формы** нащупываются уже в процессе анализа побуждений.

Вот разговор Глумова с Крутицким. Глумов предложил назвать сочинение Крутицкого «трактатом». Крутицкий встревожился: это новое словечко, «трактат», в его сознании связано с либеральными поветриями, которых он боится, как черт ладана. Е. Лебедев (он репетирует Крутицкого) сообщает: «Мне во всем мерещится подвох». И Товстоногов говорит В. Ивченко, исполнителю роли Глумова: «В этой сцене вы как бы висите на волоске... Все может в одну секунду сорваться... Пластика Глумова здесь в статуарности — превратился в столб, в статую, он зажат раболепием».

Подобных примеров — множество. Мизансцены еще не установлены, но некоторые позы, некоторые действия, некоторые телесные ощущения находятся сразу же. Глумов льстит Мамаеву, Товстоногов будто мимоходом подсказывает актеру О. Басилашвили: «Вы от лести испытываете физическое наслаждение. Тепло разливается по всему телу, этакое блаженство». И тем самым помогает исполнителю роли определить свое сценическое поведение в данном эпизоде.

Репетируя разговор Крутицкого — Е. Лебедева и Мамаева — О. Басилашвили во второй картине, Товстоногов весело замечает, что он назвал бы весь этот эпизод «Кант и Спиноза»: тут «два мудреца рассуждают о смысле бытия». Они мнят себя «гигантами мысли». Когда Станиславский вел репетицию «Тартюфа», он точно так же внушил В. Топоркову — Оргону, что Тартюф — великий человек, масштаба, например, Льва Толстого, Иисуса Христа. Глумов сжигает свой дневник — «здесь он, как Гоголь, сжигающий вторую часть «Мертвых душ», предполагает В. Ивченко, и Товстоногов принимает эту догадку. Является Н. Н. Трофимов — Голутвин, жалкий газетный писака, «у него нет даже гривенника на извозчика, пришел пешком». Но при всем том, подчеркивает Товстоногов, у него — «лексика великого писателя: «собирал материал», «черты из жизни», «приложил портрет»... Прямо Тургенев!»

Такие гиперболические сравнения служат мощными импульсами к актерскому действию, подстегивают воображение исполнителей и, главное, чрезвычайно усиливают комедийный эффект. Разговор Крутицкого с Мамаевым идет о реформе 1861 года, «реформу вслух не называют, но все время подразумевают. Реформа для Крутицкого — больное место,— говорит Е. Лебедев.— Все рухнуло с реформой». И добавляет: «Это же конфликт с улицей». Товстоногов мгновенно парирует: — «С миром!» То есть режиссер снова утирует, гиперболизирует ситуацию. Более того, он тут же находит зримый ее образ: «А, может, действительно перевернуть стол?.. Реформа все перевернула, нарушила естественный ход вещей. Это безобразие олицетворяет перевернутый стол, ножками вверху».

В высшей степени характерно для Товстоногова столь стремительное движение от сути — к внешности, от внутреннего состояния персона-

жа — к его пластике, позе, физическому действию. Е. Лебедев, изображая Крутицкого за письменным столом, показывает: Крутицкий «ловит мысли, как ловят мух». Эта озорная идея тотчас же подхватывается режиссером («ловит мысли! Прекрасно!» — восклицает Товстоногов) и фиксируется в партитуре спектакля. Более того, дабы показать, что «мыслитель» Крутицкий никаких книг не читает, Товстоногов приказывает реквизиторам: «Уберите все книги с полок!.. Здесь будут папки, толстые пыльные папки с делами, с граffitiей!». То и дело режиссер внушает актерам: «Не надо бояться гиперболизировать». Репетируя Островского, он без колебаний зовет исполнителей «на щедринские высоты», к фарсу и гротеску. По его, все средства хороши, лишь бы только старая комедия наполнилась молодой энергией, вызвала бы радостный и злой хохот нынешней аудитории.

Характерно, например, что Товстоногов дает актерам такой совет: «Когда идет диалог, не ждите конца реплики партнера, наступайте на реплику, иначе Островского играть нельзя, особенно комедию». Если бы на репетиции присутствовал один из тех критиков-буквоедов, которые постоянно внушают нам, что в тексте Островского каждое слово священно, этот совет, конечно, поверг бы его в ужас. Но Товстоногов прав, ибо прежний «разговор с кренделями», культивировавшийся в Малом театре со времен Островского, ныне уже невозможен: он звучит неестественно-важно, тормозит действие.

Однако, не испытывая никакого пieteta по отношению к устаревшим традициям, Товстоногов строго следит за соблюдением манер и приличий, свойственных эпохе Островского. Исполнительницу роли Машеньки он спрашивает: «Почему вы закинули ногу за ногу? В те времена барышни этого себе не позволяли». И еще: «Нельзя нарушать салонные правила общения... Вы сели, не дождавшись, когда сядет тетка».

Гиперболы — гиперболами, но дух времени передать необходимо, и нарушения исторической достоверности не допускаются.

Когда Товстоногов берет в работу классическую пьесу или классическую прозу, он ищет в ней (по его собственным словам) «точки соприкосновения с сегодняшней болью людей», то есть классический текст читает как сегодняшний. Нередко злободневность, какую обретает в его интерпретации классика, бывает просто удивительной: давнишние слова звучат, будто они только что, вчера или от силы позавчера написаны. Однако, того, что называется модернизацией, искусственным, нарочитым осовремениванием, режиссер явно избегает. Он высоко ценит точность исторического антуража. Костюмы соответствуют модам и вкусам времени, мебель подобрана в согласии с обиходом эпохи. Никакого произвола, все правильно, все как было, с одной только оговоркой: в товстоноговском историзме нет музейной упорядоченности, со сцены не пахнет антиквариатом. Вещи не чванятся ни дорогоизной, ни редкостью, не

лезут в глаза. Режиссера интересуют не вещи сами по себе, а люди, которым вещи принадлежат. Ушедший быт он понимает не как совокупность любовно подобранных предметов, а как определенный строй человеческих отношений. Как стиль жизни, как музыкальный регистр, которому послушна полифония бытия.

Соблазняющая иных режиссеров идея сыграть в одном спектакле (скажем, в «Ревизоре» или в «Чайке») «всего Гоголя» или «всего Чехова», то есть создать некий сценический экстракт, сразу отцепить стилистическую эссенцию автора, Товстоногова ничуть не манит. Каждая отдельно взятая пьеса видится ему самостоятельной и замкнутой системой образов, внутри которой жизнь ползет или бежит по законам, лишь для данной системы действительным. Даже сила земного притяжения в «Ревизоре» не та, что в «Женитьбе», в «Мурреце» не та, что в «Волках и овцах», в «Трех сестрах» не та, что в «Дяде Ване».

Товстоногов глубоко погружается в избранную пьесу, в характерные только для нее особенности темпа, ритма и стиля, и потому произведения одного и того же писателя сплошь да рядом обретают под его рукой совершенно несходные очертания. И «Варвары» Товстоногова, и «Мещане» Товстоногова, и «Дачники» Товстоногова — неопровергимо горьковские спектакли. Но оркестровка во всех трех случаях различная, и энергия социальной критики в каждой из режиссерских композиций образует непредвиденно новые сценические формы.

Воспринимая классическую пьесу как уникальную художественную структуру и считая, что постановщик обязан эту неповторимую уникальность выразить в спектакле, отзывчивом к «сегодняшней боли», Товстоногов непременно стремится сообщить всем действующим лицам, возбуждающим его интерес, крупный человеческий масштаб. Укрупнение персонажа — одно из важнейших правил товстоноговской сцены. Правило это продиктовано желанием взглянуть на героя как бы впервые, нынешним взором, не сообразуясь ни со сценическим каноном, ни с хрестоматийным стереотипом. В результате на подмостках БДТ появляется вот именно этот Чацкий, только такой Городничий, только и единственно эта Надежда Монахова. После того как репетиции закончены и роль сделана, никакие отклонения в сторону для Товстоногова нетерпимы. Найденное однажды — найдено если не навсегда, то, как минимум, на весь срок жизни спектакля.

Тут ответ на вопрос, почему Товстоногов очень неохотно, очень редко разрешает дублировать даже второстепенные, малозначительные роли. В программах БДТ против имени действующего лица почти всегда стоит имя одного-единственного исполнителя.

Если в «Амадеусе» П. Шеффера Сальери играет В. Стржельчик, то Стржельчик, ни при каких обстоятельствах никем не может быть заменен. У Е. Лебедева — большие роли в «Мещанах», в «Истории ло-

шади», в «Дяде Ване», но ни одного дублера ни в одной пьесе. Конечно, как и все люди, актер, бывает, болест. В подавляющем большинстве театров на такой случай всегда подготовлен более или менее надежный «ввод». Но не в БДТ. Здесь иные порядки: заболел актер, значит, пойдет другая пьеса. Разумеется, зрителям, это досадно, что и говорить. Но с точки зрения Товстоногова замена спектакля — меньшее зло, нежели замена исполнителя, ибо «ввод» колеблет всю сценическую постройку, путает или обрывает связи в системе образов пьесы, а с этим эстетический максимализм руководителя БДТ примириться не может.

В свое время Николай Охлопков в «Гамлете» продемонстрировал москвичам одного за другим трех принцев датских: Е. Самойлова, М. Козакова, Э. Марцевича, доказывая тем самым, что его композиция универсальна, что она будто бы способна принять и возвысить любого героя. Товстоногов придерживается противоположного мнения: композиция и герой взаимно обусловлены и неразрывно сопряжены. Поначалу репетировать ту или иную роль могут и два, и три актера. Но играть будет один, тот, чей рисунок роли в конечном счете окажется неопровергимым, а следовательно — неповторимым.

Раскрепощая фантазию актеров, провоцируя их инициативу, Товстоногов, однако — надеюсь, это почувствуют читатели «Бесед с коллекциями» — никогда не выпускает бразды правления из своих рук. Коллективный процесс репетиций идет под его контролем и устремляется точнечонько в намеченное им русло. Причем особое внимание уделяется, как и учил Станиславский, анализу не сразу уловимых побуждений персонажей.

Сквозь текст Товстоногов вместе с актерами пробивается в подтекст. В каждой коллизии он ищет и находит пружины, которые сообщают персонажам главные импульсы к действию, и, следовательно предопределяют тонус, характер и стиль игры. Он сознательно избегает — и другим советует избегать — преждевременного, «априорного» определения жанра будущего спектакля. По его мнению, та или иная жанровая окраска в конечном счете определится сама собой, если вся репетиционная работа будет выверена по камертону, заданному драматургом, если все поиски, опыты и пробы устремятся в направлении, подсказываемом пьесой. Сплошь и рядом такой метод приводит Товстоногова к совершенно неожиданным, но покоряюще убедительным жанровым решениям. (Примеры — «Ханума», «История лошади», «Тихий Дон».)

Товстоноговское владение всеми гласными и согласными сценического языка, всем его алфавитом, от «а» до «я», позволяет режиссеру добиваться подлинно реалистической многозначности и объективности искусства. Личность режиссера полностью растворена в спектакле, который им выстроен и управляем. Товстоногов скрыт за своими образами

и персонажами, не спешит превознести одного, принизить другого, радушно обняться с героем и презрительно отвернуться от подлеца. Когда шумному, а когда тихому, когда единому, а когда и дробно-капризному движению жизни в спектаклях дана полная воля, и в этом потоке Товстоногову сперва необходимо бывает найти связность, логику, определить скрепы между людьми, событиями, коллизиями, показать, как и почему одно из другого вытекает, а после уж обозначить разрывы, трагические провалы или комедийные рытвины, отделяющие правду от кривды, мертвенное и обреченное — от жизнеспособного, жизнетворного.

Если нынешний театр по преимуществу — театр самовыражающейся режиссуры, наиболее интересной как раз в ситуациях предельной и агрессивной субъективности автора спектакля, то режиссер Товстоногов, по всей видимости, на такое авторство даже не претендует, напротив, готов пальму первенства оставить драматургу или прозаику. Он с большой заботливостью воспроизводит все наклоны и нажимы писательского почерка и, кажется, вполне готов удовлетвориться смиренной интерпретацией. Но эта скромная поза обманчива. Никогда не вылезая вперед, не оттесняя ни писателя, ни актеров, не прибегая к излишне громким интонациям командующего парадом, Товстоногов с головой погружается в пьесу и в ней совершенно исчезает только для того, чтобы ее себе подчинить, прочесть на свой лад. Постройка, внешне от строителя независимая и отрешенная, в сущности, зависит от него во всем — и в общем стилистическом абрисе, и в малейших подробностях или колебаниях формы.

Поэтому Товстоногов не в меньшей мере, нежели некогда Станиславский или Мейерхольд, а сегодня — Юрий Любимов, Роберт Стуруа, Марк Захаров, Анатолий Васильев, Някрошюс, Додин — остается полностью независимая и отрешенная, в сущности, зависит от него во всем — и в общем стилистическом абрисе, и в малейших подробностях или колебаниях форм.

Стоит особо сказать о том, как Товстоногов, нередко приглашающий в свою труппу уже зарекомендовавших себя, опытных артистов, выводит их на дебют. В прежние времена на Камергерском гордились тем, что «Художественный театр коллекционирует актеров». Так оно и было, но, увы, далеко не все артисты, прошедшие сквозь сито требовательного отбора, оказывались в этой «коллекции» Станиславского и Немировича на виду. Многие бесспорные таланты в стенах МХАТ обрекались на долгое бездействие или на вводы, на выходные роли. Знаменитая формула, мол, «нет маленьких ролей, есть маленькие актеры» вряд ли их утешала. Особенно если учесть, что «коллекция» чересчур разрослась и что в фактическом репертуаре нередко лидировали посредственности. Попасть в труппу нынешнего БДТ, пожалуй, еще труднее, нежели в труппу МХАТ 30-х — 40-х годов. Однако, целесустримленная практичность Товстоногова и в этой сфере обретает созидательный, конструктивный характер. Если уж он принимает актера, значит, имеет на него

вполне определенные виды, берет его не впрок, не «в коллекцию», а — в дело и на большую роль. Свежие примеры.— Ю. Демич, В. Ивченко, А. Фрейндлих. Они не засиживались ни дня в ожидании серьезной работы. Товstonогов с ходу вверял им最难的 задания, и мы тотчас же убеждались, что в его руках эти артисты способны намного превзойти самих себя прежних, «дотовstonоговских».

Нет, дебютанты не заменяют тех, кто по разным причинам покинул БДТ, и если О. Борисов уходит в МХАТ, то из этого вовсе не следует, будто Товstonогов кинется искать второго Борисова. Он ищет не нового Борисова, а новую — совсем иную, но непременно крупную, самобытную индивидуальность, с приходом которой нечто меняется и во всем искусстве БДТ. Ибо Товstonогов знает: ансамбль звучит сильно, если в ансамбле сильные голоса, ансамбль звучит свежо, если в ансамбле свежие голоса.

В таком умении выводить в центр своих композиций то новых актеров, взятых «со стороны», то молодых исполнителей, созревших в недрах его собственной труппы,— один из секретов удивительного долголетия театра Товstonогова. Но — не единственный и не главный секрет. Гораздо более важна и более значительна в этом смысле характерная для Товstonогова, неистребимая, я бы сказал, жажда прорваться к «правде чувств», к «истине страстей».

Читатель «Бесед с коллегами» увидит, как эта правда добывается. И, думаю, будет благодарен Товstonогову за то, что режиссер приоткрыл перед нами дверь в свое закулисье.

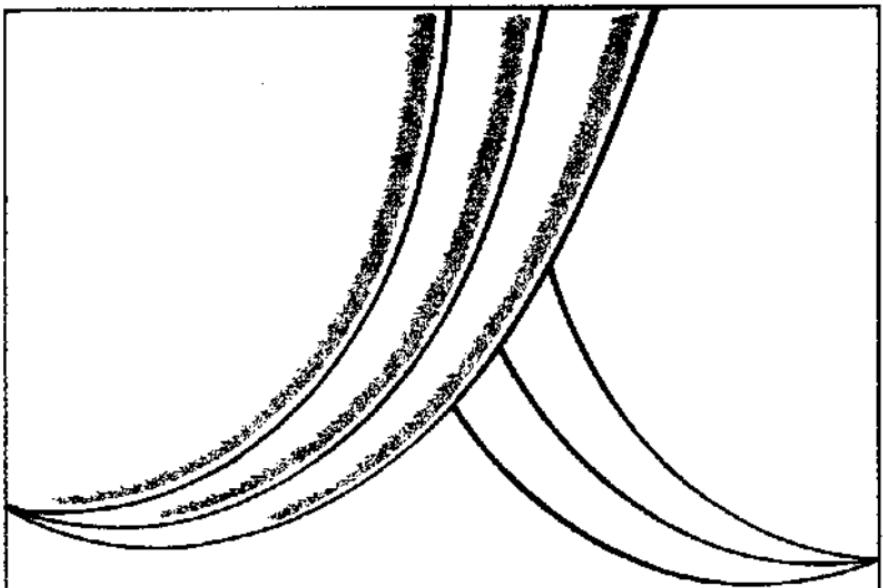
K. Рудницкий

ОТ АВТОРА

Эта книга основана на материалах занятий творческой лаборатории СТД, которой я руковожу около тридцати лет. За эти годы в ней сменилось многое составов. Встречаясь с режиссерами разных возрастов и рангов, я обнаружил некоторые закономерности, характерные для всех: умение фантазировать, придумывать постановочные решения и неумение работать с актерами, невладение методикой К. С. Станиславского. Я отобрал наиболее часто повторяющиеся высказывания и вопросы участников, лаборатории, систематизировал их в некие типологические ряды и снабдил собственными соображениями по той или иной профессиональной проблеме. Так возникла форма книги — беседы с коллегами. Мои собеседники обозначены условно — каждый из них выражает одну из наиболее типичных точек зрения на проблему. Эти беседы составляют первую часть книги.

Вторая часть посвящена самостоятельной работе режиссера, перед тем как он встретится с актерами: единственному анализу пьесы. Эта часть содержит три фрагмента практических занятий лаборатории, далеко отстоящих одно от другого по времени. Я специально выбрал именно эти фрагменты, чтобы показать, что этой формой работы режиссеры владеют так же плохо, как много лет назад, — а это в значительной степени определяет и кризисное положение в нашей профессии, и неудовлетворенность актеров, с которыми мы работаем.

Третья часть — записи репетиций некоторых спектаклей БДТ по русской классике, которые показывают практическое применение в моей собственной работе методологии Станиславского.



1

РЕЖИССЕР Р. Знакомясь с вашими спектаклями, мы видим, что они по своему характеру, по своему строю, что ли, отличаются от спектаклей других театров. Значит, есть какие-то творческие принципы, свойственные только вашему театру. В чем заключается их «зерно»?

ТОВСТОНОГОВ. Когда у англичан спрашивают, как они добиваются всегда ровной и ухоженной травы на газонах, они отвечают: мы ее ежегодно подрезаем, регулярно поливаем и делаем это триста лет подряд. Конечно, у нас есть определенные принципы, которым мы следуем в практической работе в течение многих лет.

В чем они? Я отвечу на этот вопрос так же, как ответил бы руководитель любого другого театра: основополагающими для нас являются законы сценического творчества, открытые К. С. Станиславским. Только нужно стремиться к тому, чтобы они были не декларацией и не иконой, а вероисповеданием и находились в постоянном движении. Это учение надо не просто раз и навсегда «вызубрить», надо уметь им пользоваться практически и делать это всегда, чтобы оно стало «своим». Любая методология вне практики превращается в мертвую догму. Важно личное ее восприятие режиссером. Если она не помножена на режиссерскую индивидуальность, возникает декларативное ее восприятие, не подтвержденное практикой. Вот на этой-то почве и возникает утверждение, что методология устарела и принадлежит прошлому. И этому нигилистическому отношению противопоставить в таком случае нечего, потому что истина — именно в органическом сопряжении методологии с режиссерской личностью. Если этого нет, если заявляется лишь теоретическая верность букве учения, принципы К. С. Станиславского опрокидываются и превращаются в беспредметную терминологию.

Я вижу свою главную задачу в борьбе за чистоту методологии и за ее утверждение в современном театре. И в режиссерской и в педагогической работе я пытаюсь

максимально осуществить соединение принципов учения К. С. Станиславского с живым творчеством.

Не могу похвастать тем, что мне на сто процентов это удается, но у меня есть ученики, которые последовательно и принципиально осваивают в своей практике то, что получили в институте, хотя и не всегда достигают убедительных результатов. Но это чаще всего зависит от степени личной одаренности режиссера.

Я профессионально занимаюсь театром пятьдесят с лишним лет и уважаю всякие направления и школы в сценическом искусстве, с интересом отношусь к поискам моих коллег, даже тех, чьи взгляды не разделяю, но сам я исповедую принципы театра психологического. Для меня главное в искусстве — человек. Все гражданские, нравственные, эстетические проблемы я решаю через актера.

Единственное, что я ненавижу в искусстве, — это дилетантизм и, руководя много лет творческой лабораторией, вижу свой гражданский, художнический долг в том, чтобы бросить лишнюю гирьку на весы профессионализма.

Если вас привело сюда уважение к нашей профессии и желание ею овладеть, давайте попробуем разговаривать профессионально. Тогда, может быть, нам удастся сократить количество просчетов, которые мы в своей работе допускаем.

I

РЕЖИССЕР Р. Что является для вас критерием подлинного искусства?

ТОВСТОНОГОВ. Когда Станиславский говорил о том, что такое искусство и в чем его отличие от жизни, он часто приводил такой пример: вот вы идете по улице или скверу и видите какого-то старика, сидящего на скамейке. Рядом с ним — старая, слепая собака. Вы фиксируете внимание на них на секунду-другую и проходите мимо. Но если эту же сцену запечатлеть в искусстве — изобразительном или театральном, — она может исторгнуть слезы, вызвать сопреживание, глубокие раздумья об уходящей жизни. Такова сила искусства. Конкретная жизненная ситуация, превращенная в художественный образ, вызывает массу мыслей, ассоциаций, эмоционально впечатляет.

Не так давно я снова вспомнил об этом примере К. С. Станиславского, когда читал эссе Тенесси Уильям-

са — его размышление о театре, которое прежде всего удивило меня полным отсутствием так называемого «авторского эгоизма». Наблюдения Уильямса удивительно совпадают с тем, о чем говорил Станиславский. Это звучит примерно так: мы живем в быстротекущем времени, в беспрерывно меняющихся обстоятельствах, в напряженных ритмах и проходим мимо многих явлений. И только искусство может остановить его беспрерывное движение, остановить время. Зрители в театре начинают жить временем воображаемым, предложенным автором и спектаклем, а их личное время останавливается, их житейский секундомер выключается. Включается секундомер искусства, и они начинают жить как бы в другом временном измерении. Когда театру удается такое переключение, тогда становится возможным и его эмоциональное воздействие на человека, и возникновение ассоциативного ряда. Конечная цель театра — через прикосновение к подсознанию зрителя разбудить его сознание.

Я многократно проверял правильность этого суждения на своем зрительском опыте. Когда мы начинаем скучать в театре? Когда находимся между временем, предложенным спектаклем, и своим личным, когда наш секундомер оказывается невыключенными и мы то и дело поглядываем на вполне реальные часы.

Зритель подсознательно ждет этого переключения, он хочет выйти из обыденной повседневности и войти в придуманный мир. Прекрасный он или жестокий, страшный или смешной — это уже вопрос жанра, избранного театром.

Для нас важно, что человек вырывается из обыденности и начинает жить по иным временным законам.

Смена времененного измерения — сценического и личного — и является для нас критерием, позволяющим определить, получился или нет спектакль, происходит процесс переключения или нет, остановилось зрительское время или течет по-прежнему. Это очень мудрый критерий, очень точный.

И в репетициях наступают иногда эти драгоценные секунды, когда нам удается погрузиться в воображаемый мир, как в реальный, и тогда останавливается наше личное время.

РЕЖИССЕР В. Видимо, чтобы этого эффекта достичь, и с артистами должно произойти какое-то переключение.

Слово «вдохновение» ушло из нашего актерского лексикона, артисты все делают как будто бы правильно, а приподнятого настроения ни на репетиции, ни на спектакле не возникает. Как переключить время? Как перевести артиста в другое измерение?

ТОВСТОНОГОВ. Вы правильно говорите: чтобы переключить зрительское время, нужно прежде всего привести артиста к тому, чтобы он отошел от обыденщины и зажил воображаемой жизнью как подлинной. Без этого нам ничего не удастся сделать. Мы проживаем, кроме собственной, многие чужие жизни. Наш внутренний мир обогащается от соприкосновения с ними. Человек, приобщенный к искусству как артист или как зритель, живет многообразнее, нежели тот, кто ничего не видит, не слышит, не читает. Воспринимая произведение искусства, он как бы проходит путь Отелло или Анны Карениной, проживает их жизни, погружается в их время. На эту внутреннюю способность человека мы и должны воздействовать. Работая по стандарту, просто по профессиональному навыку, воздействовать нельзя, а момент вдохновения мы часто в своей работе минуем, в то время как именно он и только он может провести нас в воображаемый мир на той высоте, которой требует произведение, если оно подлинное. И зритель, настроенный на внутреннее переключение, пойдет за нами.

РЕЖИССЕР Д. Остановка во времени есть понятие не статическое, а динамическое. Остановка эта может произойти только в том случае, когда зритель в чужом времени начинает ощущать собственное. Он приходит в театр с единственной целью — узнать себя. И как только он видит в чужой жизни свою, в это мгновение время для него останавливается. Он приходит смотреть не Гамлета, не Шекспира, а себя, ему надо себя узнать. И мы, как художники, погружены в свое время и не можем из него выйти, в любом произведении мы должны увидеть свое собственное время — это и есть эффект заразительности. Ведь зрители не в абстрактную метафизическую категорию верят, а в конкретное узнавание секундности своего существования в той жизни, что происходит на сцене. Тогда и вспыхивает искра взаимопонимания и зрители включаются в то, что видят.

ТОВСТОНОГОВ. Переключение происходит независимо от их сознания, они начинают жить тем, в чем узнали

себя,— это и есть импульс к переключению, некий внутренний сигнал.

РЕЖИССЕР Л. А почему они начинают жить тем, что видят?

ТОВСТОНОГОВ. Их захватило, заворожило происходящее на сцене.

РЕЖИССЕР Д. Заворожить может только то, что я узнаю. Меня не может заворожить то, чего я не узнаю, даже в фантастике. Значит, что бы мы ни ставили, мы должны искать в произведении ритмы нашего сегодняшнего существования. Но мы не умеем говорить о своем времени так, чтобы заразить зрителя, выключить его из сферы сиюсекундного существования, заворожить. Почему так сложно ставить пьесы о современности? Потому что в жизни идет постоянный процесс обновления, а мы не улавливаем его сути и свои частные ощущения от сегодняшних проблем пытаемся выдать за нечто общее. Часть зрителей это принимает, а многие не принимают, потому что видят больше нас. Идеальный театр — тот, где время становится категорией не метрической, а нравственной, и заботиться нам нужно не столько о профессиональных вещах, сколько о том, как стать людьми, которые могут говорить о своем времени.

РЕЖИССЕР Г. И о профессионализме тоже необходимо говорить, потому что мы потеряли основные качества профессии — мы не умеем фантазировать, наблюдать, мы не слышим, как разговаривают сегодняшние люди. Читаем новые пьесы и не слышим их речи, их ритмов. Вот о чем надо подумать. Чтобы остановить время, надо его понять, а у нас этого понимания нет. Я не могу поставить пьесу о молодежи, я не слышу, не понимаю ее. Это и моя вина — я не развиваюсь. Это и вина педагогов — меня не научили ни видеть, ни слышать, ни фиксировать, ни фантазировать.

РЕЖИССЕР В. Как я могу остановить время? Только своей болью. Если кто-то откликнется на нее, значит, для него время остановилось. А что значит понимать или не понимать время? Есть режиссеры, которые всегда могут его остановить, у них в зале полно зрителей и они, зрители и театр, друг друга прекрасно понимают. Режиссер такого театра, естественно, считает, что только его искусство современно. Если бы оно не было современным, разве зрители ходили бы! И замечательная конструкция,

выстроенная нами, приобретает трагикомический оборот, потому что дело не в этой конструкции, а в том, что нам вообще не надо предлагать друг другу никаких конструкций. И вместо того, чтобы клясть себя: мы ничего не умеем, ничего не понимаем,— лучше спокойно разобраться в том, чем мы можем обогатить друг друга в смысле профессии. Чего уж нам о боже думать, давайте о быте подумаем, о нашем режиссерском быте, чтобы по крайней мере не предлагать избитых решений. Любая прекрасная мысль повисает в воздухе, если она не подкреплена знанием конкретных путей ее воплощения.

РЕЖИССЕР Г. Как ты умеешь разрушать мысль! Для меня принципиально — создание спектакля, который был бы произведением искусства. Театр каждый день требует от меня работы на износ и мне необходим стимулирующий момент, выбивающий меня из каждодневной сути и заставляющий подумать о высоком искусстве.

РЕЖИССЕР В. Каждый день надо жить по этому постулату. Но как?

ТОВСТОНОГОВ. Я не берусь ответить на этот вопрос. И, думаю, никто на него не ответит. Искусство — такая область, где все равно остается огромное пространство необъяснимого, неизведенного, и сказать, что мы здесь найдем пути, которые помогут нам остановить время, было бы преувеличением. Мне достаточно, что я разбудил, взбудоражил ваше сознание. Беспокойство повысит вашу требовательность к тому, что вы делаете. Большой задачи в этом плане я перед собой не ставлю. Невозможно ответить на вопрос — как создавать произведения искусства? На него еще никому не удалось ответить, даже Льву Толстому. Если бы у меня была готовая формула, было бы гораздо проще, а так как формулы нет, то задачу свою я вижу в том, чтобы в ходе беседы вместе с вами осмыслить какие-то вещи, которые меня волнуют, передать свое беспокойство вам.

Для нас главное — не позволять себе опускаться в обыденщину, которая противопоказана искусству, сохранять в творчестве художническое начало, уходить от ремесленничества. Для этого необходима мобилизация наших человеческих ресурсов. Но поскольку нас беспокоят эти проблемы, значит, мы находимся в движении и, следовательно, можем найти ответы на многие вопросы. Моя главная задача — поддерживать в вас стремление

к постоянному движению. Поэтому мы неизбежно будем возвращаться к каким-то первородным вещам. Это необходимо для того, чтобы держать наш художнический порох сухим, находиться постоянно в состоянии творческой активности.

Моя вторая цель — укрепить вас в познании законов профессии, методологии, чтобы вы шли к высокой цели не вслепую, а сознательно направляли творческий процесс в русло, где может пробудиться подсознательная природа артиста, его вдохновение. Наши конкретные примеры будут подкрепляться теорией Станиславского, и эту теорию мы все должны постоянно осуществлять и развивать. И надо твердо помнить, что легко не будет никогда.

II

РЕЖИССЕР Л. Что является главным при выборе пьесы, автора?

ТОВСТОНОГОВ. Творческое лицо театра и его диапазон. Если у театра нет лица, у него нет и диапазона. В таком театре процветает дилетантизм. Вот пример, поясняющий, по-моему, это положение: мы с вами, бреясь по утрам, можем петь все — и арию Риголетто, и арию Ленского, хотя они написаны для разных голосов. И нам никто не скажет: почему ты поешь не свою партию? Как хочу, так и пою. Это и есть дилетантизм.

Театр, который ставит все подряд,— заведомо дилетантский, у него нет границ, как у человека, поющего для себя, с той только разницей, что я своего «вокального искусства» никому не навязываю, а театр на такое же искусство продает билеты. У коллектива должен быть свой диапазон, если он претендует на художественность. Иначе говоря, есть пьесы, которые должны быть ему «противопоказаны». Лицо театра определяется не столько тем, что он играет, сколько тем, чего он не играет, не может и не должен играть. И очень важно понять — чего театр не может играть. Есть партии, которые может петь и баритон и бас, но все-таки всегда было ясно, что Шаляпин не может петь Ленского. Если театр может играть все, лишь бы хватало актеров, то есть действует не по художественным законам, а по организационно удобным, он может скатиться до уровня самодеятельного кружка.

РЕЖИССЕР М. Какие произведения вы предпочитаете —

те, что воспроизводят жизнь в формах самой жизни, или условные?

ТОВСТОНОГОВ. В этой проблеме есть две стороны — отвлеченно теоретическая и конкретно практическая. Поскольку нас в большей мере интересует второй аспект, будем размышлять чисто теоретически, чтобы дойти до практического выражения проблемы.

Что значит — отражение жизни в формах жизни? Если это понимать упрощенно, впрямую, то лучше цветной фотографии ничего быть не может. Чем она качественнее, чем технически совершеннее, тем идеальнее воспроизводит жизнь в формах жизни. Но думать так — значит ликвидировать существование «магического кристалла» художника, то есть лишить искусства главного его признака — образности. Если же существует «магический кристалл», то жизнь, преломляясь сквозь него, меняет свой облик. Всякое отражение действительности через личностную призму художника таит по отношению к объекту возможность и даже неизбежность отклонения.

Ван Гог видит мир так, а не иначе и заставляет нас видеть его по-своему. Это деформированная действительность, но она заставляет нас сопереживать, будит наше воображение и создает величайший эффект. Можно ли сказать об искусстве этого художника, что это форма самой жизни? В известной степени — да. В той мере, в какой жизнь угадывается в видении художника, ибо в подлинном произведении искусства художник, воспроизводя действительность через собственную призму, создает, и в сознании зрителя некую проекцию жизни. Отражение действительности, преображение ее через личное восприятие творца, через этот «магический кристалл» не обязательно копия жизни, но оно должно рождать в воспринимающем ассоциации с жизнью. Это и есть подлинная условность, которая будит воображение зрителей в нужном для идеи, для мысли, для содержания направлении. Если ассоциаций возникать не будет, мы попадем в плен той деформации, которая приводит к рациональному, холодному формотворчеству, внутренне пустому.

Говоря о нашей профессии, мы должны прежде всего отдавать себе отчет в том, что искусство режиссуры вторично, так как мы имеем дело с уже отраженной жизнью. Стало быть, нам надо найти меру деформации, то есть условности, которая задана автором. Это и есть

самое сложное в нашей работе: определить меру отхода от действительности, соответствующую тому углу зрения, который выбран писателем.

Часто слово «вторичность» обижает молодых режиссеров, для которых литературно изложенный текст есть только предлог для собственного творчества. Как же так? Я автор спектакля, сценического произведения, самостоятельного искусства! — возмущается такой режиссер. А оно самостоятельно только в известной мере, если мы говорим о театре, основанном на литературе. Если речь идет о самостоятельном театре, например, площадном, где литература играла вспомогательную роль, там вступают в силу другие законы. Но если мы имеем дело с литературой, нужно твердо понимать, что искусство театра и искусство режиссуры является вторичным. Нам нужно включиться в жизнь другого художника, обнаружить его законы и по ним действовать. А так как каждый из нас этот авторский закон поймет по-своему, то, руководствуясь одними и теми же принципами, мы избежим опасности повторить друг друга, особенно при встрече с большим писателем.

Чем старательнее вы будете раскрывать образный мир литературного произведения, тем ярче и талантливее раскроется ваша собственная индивидуальность. Практически же происходит совершенно другое: режиссер, минуя литературный первоисточник, стремится выразить себя. Это путь опасный и вредный. Позиция режиссера, который превращает однажды удачно использованный прием в некий унифицированный подход к любому произведению, открывая ключами, годными для одного автора, все пьесы подряд, как медвежатник открывает сейфы, кажется мне опасным заблуждением. Личность режиссера гораздо ярче обнаруживается не в однотипности решений, а тогда, когда разные авторы открываются разными ключами. Но есть еще нечто, что объединяет всех авторов, представленных на афише театра,— назовите это темой театра, если хотите, или его сверхзадачей.

РЕЖИССЕР К. И всегда надо идти за автором?

ТОВСТОНОГОВ. Всегда. Особенно в классике. Да и в современных пьесах тоже, хотя здесь могут быть и неоднозначные пути. Приведу два примера из собственной практики.

В 1949 году я поставил в Москве, в Центральном Дет-

ском театре спектакль «Где-то в Сибири». Это было после постановления ЦК о репертуаре, нужно было поставить современную пьесу, пьес не было. Тогда театр взял «Где-то в Сибири» — дневниковые записи комсорга и решил превратить их в спектакль. Автор И. Ирошникова была отмечена несомненным литературным даром, умением наблюдать, но произведение было абсолютно нетеатральное. Просто живые наблюдения, изложенные хорошим литературным языком, своеобразные характеры, но драматургии никакой. Театр предлагал постановку многим режиссерам, все отказывались, а я за нее взялся. Меня увлек материал, и я попытался его сценически организовать. Инсценировка делалась в процессе репетиций. В результате спектакль получился и долго держался в репертуаре. Здесь я точно шел за автором, ничего не меняя принципиально, только вносил в прозу драматургические законы в той мере, в какой понимал это как режиссер.

А вот другой случай. Когда я пришел в Большой драматический театр, мы взяли к постановке комедию Н. Винникова «Когда цветет акация». Пьеса очень слабая, сюжет банальный, но в ней была живая атмосфера студенческой жизни пятидесятых годов. Автор — умный человек — сам относился к своему произведению иронически, что нашло выражение в ремарках. Я отдал ремарки ведущим, превратив скрытую иронию автора в явную. Винникову это очень понравилось и он, приехав на репетиции, дописал роли двух ведущих.

Я не пошел в прямую за автором, но и не нарушил его «правил игры». Если бы я нагружал пьесу тем материалом, который был для нее неограничен, спектакль не получился бы.

Так что даже в слабой пьесе надо идти за автором, если вы нашли в произведении что-то вас взволновавшее. Если не нашли и ставите только потому, что это «нужно», значит, вы просто конъюнктурщик и обрекаете себя на провал. Имея дело со слабой драматургией, надо пытаться сценически выявить ее сильные элементы, ее «изюминку», то, из-за чего вы выбрали именно ее, тогда у вас есть шанс на выигрыш.

РЕЖИССЕР М. Раз уж мы обратились к вашим давним постановкам, позвольте еще один вопрос: когда вы инсценировали книгу Ю. Фучика, вы шли тем же путем?

ТОВСТОНОГОВ. Это совсем другое дело. Фучик написал репортаж, но в самих его записках, мне казалось, есть театральный ход — в приеме реминисценций. Поэтому характер инсценировки — мы назвали ее «Дорогой бессмертия» — был здесь подсказан автором, и нам нужно было только найти точную форму сопоставления событий, происходящих в камере, с событиями жизни героя до ареста. И я придумал такой ход: с приближением основного действия к концу реминисценции по времени отдалялись. Получился контраст: постепенное движение к смерти и — все более светлые воспоминания. Так что формальный прием таился в самом содержании и построении «Репортажа». В этом случае ход пьесы и спектакля мне померещился сразу по прочтении произведения Юлиуса Фучика.

РЕЖИССЕР А. Обязательно должно что-то померещиться?

ТОВСТОНОГОВ. Мало ли что может померещиться! Надо ощутить при этом «rationальное зерно», заложенное в материале, даже в слабой пьесе. Только если вам удастся извлечь решение из самой пьесы, вы можете выиграть. Если же она так плоха, что и опереться не на что, вы обречены.

Сложность здесь заключается в том, что литературная работа протекает одновременно с репетиционной. Вы же не можете, как драматург, переписать плохую пьесу и сделать ее хорошей. Если бы вы это умели делать, вы бы стали драматургом. Ваши поиски заключены в сфере сценических средств. Это особое сочинительство, оно идет сразу по двум направлениям: литературному и работы с актером. Это требует времени. Над слабой пьесой надо работать долго — к этому выводу я пришел в результате многолетнего опыта. Из-за недостатка времени плохие пьесы к «датам», как правило, никогда не получаются. Я много ставил слабых пьес в своей жизни, но без внутренней опоры ни за одну не брался. Только материал, в котором что-то увлекает!

РЕЖИССЕР Л. Говоря о теме театра, как вы формулируете главную задачу БДТ?

ТОВСТОНОГОВ. Пробуждать совесть.

РЕЖИССЕР Б. А как эта тема реализуется, например, в таком спектакле, как «Волки и овцы»?

ТОВСТОНОГОВ. Этот тезис не надо понимать прямо-

линейно. Если вы хотите увидеть его прямое выражение, приходите на «Три мешка сорной пшеницы», там об этом речь идет впрямую, тема спектакля — человеческая совесть. «Три мешка» и «Волки и овцы» — произведения полярные. Мой тезис надо понимать не буквально и не ждать, что каждый раз вы будете уходить со спектакля с точным знанием того, «что такое хорошо и что такое плохо».

В «Волках и овцах» через игру, через форму провинциального театра, через комедийную канву, через устаревший сюжет «запограммированные» идеи все равно прорываются. Вы невольно связываете свое отношение к жизни с лыняевским, и хотя вы совсем не похожи на либералов восьмидесятых годов прошлого века, но вы находите какие-то человеческие совпадения. Этую связь надо преподносить как можно тоньше, иначе мы сведем классическое произведение к элементарной морали.

А есть спектакли, где тема выражена впрямую. В пьесе А. Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся...» она выражена в непосредственной апелляции к зрительному залу, в утверждении, что за свой идеал надо бороться. И когда герой говорит в финале: «Нет!», мы понимаем, что он не примирится с неудачей, понимаем все одинаково, потому что об этом прямо сказано, чтобы нас как можно сильнее встревожить. Пьеса Гельмана — публицистическая. Она более художественна и психологична, чем другие его пьесы, но это все равно публицистика, которая оперирует определенными средствами. И в «Трех мешках» тема выражена впрямую.

Но призыв к совести может быть выражен и опосредованно. Ну что гражданского было в «Принцессе Турандот» у Вахтангова? А было! Хотя там сказочный сюжет и спектакль был построен на откровенной игре.

Мы не должны сужать задачи театра до моральной проповеди. Театр — развлечение, театр — зрелище, где через игру доносится мысль, иногда даже трудно формулируемая, но волнующая душу и сердце зрителя. Театр должен приносить радость. Об этом тоже не стоит забывать. Сверхзадача пробивается через плоть любого жанра к душе человека. Иногда она бывает усложненной, не явно выраженной, но все равно она есть. Не надо понимать её как отвлеченную декларацию, как лозунг. Я не уверен, что тему попустительства, которую мы обнаружили в

«Волках и овцах», каждый зритель непременно для себя сформулирует. Я в этом совершенно не убежден, да это и не обязательно.

Обратимся к примеру из живописи. В произведениях передвижников идея выражена здраво, в них литература непосредственно переходит в живопись, давая ей сюжетную конкретность. А есть произведения, казалось бы, совершенно отвлеченные, например натюрморт. И все-таки они тонко, а порой и сильно эмоционально воздействуют на нас.

Меня поразила выставка «Русский натюрморт». На картине изображен кусок хлеба, почти пустой стакан, письмо в конверте. Все это сдвинуто на край стола вместе с несвежей скатертью. И вы ощущаете, что человек, сидевший за столом (человека на картине, разумеется, нет), только что в отчаянии покончил жизнь самоубийством. Натюрморт особенно будит воображение зрителя. Следовательно, и натюрморт решает высокие идейные задачи искусства. В натюрморте идея опосредованна, но она есть, и мы, глядя на полотно, совершенно безошибочно ощущаем особенности мировосприятия художника.

РЕЖИССЕР Б. Есть две точки зрения на производственные пьесы. Первая. Это не драматургия, а публицистика. Вторая. Производственные отношения есть отношения между людьми, а отношения между людьми есть предмет искусства, следовательно, производственные пьесы, пьесы Гельмана, к примеру, являются искусством. Как вы считаете, являются ли производственные пьесы предметом искусства?

РЕЖИССЕР Л. Тема совести, независимо от того, где она звучит — на строительстве пекарни или на ракетодроме, — всегда является предметом искусства.

ТОВСТОНОГОВ. Мне вообще непонятно утверждение, что производственные пьесы — не предмет театра, а публицистика. Публицистика — тоже искусство.

РЕЖИССЕР Б. Лично я ее искусством не считаю.

ТОВСТОНОГОВ. Вы слышали, как зал принимал «Протокол одного заседания»? Как же можно игнорировать то обстоятельство, что люди выходят из зала взволнованные? Они живут этими проблемами и, когда слышат со сцены честный разговор на затрагивающие их темы, театр становится им интересным. Нельзя проходить мимо этого.

И если вы лично не приемлете такую драматургию, значит, вы не живете проблемами, которые волнуют миллионы людей.

Мы не можем предъявлять производственной драматургии претензии с позиций эстетики Чехова или Достоевского, надо судить ее по ее законам, а это законы публицистические.

Драматургия Гельмана — явление не статичное, не трудно заметить внутреннее движение от пьесы к пьесе. Его последние произведения менее функциональны, чем «Протокол» или «Обратная связь», в них есть интересные характеры, хотя это та же публицистика, но чем полнокровнее написаны в ней люди, тем она совершеннее. У Гельмана каждая пьеса драматургически сделана с точностью шахматной партии — он умеет найти неожиданные повороты, до самого последнего мгновения сохраняет свежесть, небанальность ходов. Нужно ценить такое мастерство.

Гельман — публицист. Его волнуют проблемы, о которых он пишет, они жизненные, актуальные, драматург бросает их в зал и находит отклик. Как можно это игнорировать? Театр не может существовать только на глубинных произведениях классики, он обязан затрагивать болевые точки нашей действительности. Это и делает театр живым и подлинно современным. А рядом пусть идут «Три сестры». Одно не подменяет другого. Наряду с масштабными, глобальными, вечными проблемами театр обязательно должен обращаться к актуальным, сегодняшним. Если же мы будем отвергать новую драматургию и говорить, что нас волнуют только Чехов или Шекспир, мы рискуем оказаться в стороне от жизни наших современников. Тем более что художественное значение сегодняшних произведений, их место в мировой творческой сокровищнице может определить только время.

РЕЖИССЕР А. Но появилось много подделок, которые дискредитируют направление.

ТОВСТОНОГОВ. Это другое дело. Конечно, стоит родиться пьесе, которая является собой новое слово в искусстве, как сразу возникает десять, подражающих ей. Так называемый «косяк». Тут вы правы. Но ведь сейчас речь идет не о подражателях, а о тех авторах, которым удается открыть новое направление в драматургии. На основе нового в нашей жизни.

РЕЖИССЕР К. Иногда зрители не ходят на эти пьесы, хотя спектакли хорошие. Почему так происходит?

ТОВСТОНОГОВ. Бывает, что проблема, затронутая автором, просто не актуальна для данного города. Производственная драматургия собирает ведь совершенно особого зрителя, совсем не элитарного. Я это замечаю по нашим спектаклям. У нас на пьесах Гельмана в зале сидят люди, обеспокоенные поднятыми писателем проблемами. Я это понимаю по реакции зала, иногда совершенно неожиданной для нас. Срабатывает жизненная узнаваемость отдельных реплик, особый юмор, не репризного характера, а по жизни знакомый. Зрителей волнует и острота постановки проблемы. Ваш город это не затрагивает, потому что он этими проблемами не живет. При выборе пьесы надо учитывать и это обстоятельство. Если произведение противоречит нравам и привычкам зрительного зала, вы обречены на неуспех. Классический пример: морякам показывают «Грозу», и все зрители на стороне Кабанихи, им не нравится, что в отсутствие мужа жена ему изменяет.

РЕЖИССЕР С. Когда в Узбекистане впервые поставили «Бесприданницу», все симпатии были на стороне Карандышева — оказались национальные обычаи и нравы.

РЕЖИССЕР Р. Есть спектакли, которые нравились бы всем?

ТОВСТОНОГОВ. В моей практике не было. Есть много компонентов, которые определяют отношение к спектаклю, я уж не говорю о вкусовщине. Я знаю людей, прекрасных профессионалов, мнение которых уважаю, но одни и те же спектакли вызывают у них порой просто взаимоисключающие суждения. Если я сам еще не видел эту постановку, я не могу по их отзывам понять, какая она.

У нас был прекрасный спектакль — смело говорю «прекрасный», это была не моя работа — «Карьера Артуро Уи» в постановке Эрвина Аксера. Один из уважаемых мною режиссеров после просмотра сказал: «Ну, это мы уже видели!». На мой взгляд, это был замечательный спектакль, с отличными актерскими работами, зал принимал его великолепно, мы играли его лет десять и для своего времени он был эстетическим открытием, но кого-то он все равно не затрагивал.

РЕЖИССЕР П. «История лошади» всех затрагивает!

ТОВСТОНОГОВ. Не всех. Причем я приметил интересную закономерность: и те, кто хвалит спектакль, и те, кто его

ругает, делают это в одинаково высоком эмоциональном градусе.

На гастролях в Киеве, когда мы его играли в первый раз, я вышел на сцену посмотреть, все ли в порядке, и помощник режиссера вдруг говорит мне: «Посмотрите наверх». Я удивился — чего я там не видел, колосники и колосники, но все-таки взглянул. На колосниках штабелями лежали люди, не два-три человека, а масса людей, каким-то образом проникших в театр. Они лежали над сценой, над актерами, видели только их затылки, но пролежали так до конца спектакля.

Раз мы заговорили о зрителе, я хотел бы остановиться на этой теме. Мы обязаны думать о зрителе уже в период работы над спектаклем, от него нельзя абстрагироваться, ради него и существует театр.

У нас, к сожалению, только сейчас начинают исследовать эту проблему. Но социологов интересует главным образом статистика заполнения театральных залов. Нас же должен интересовать характер контактов сцены и зала. Создавая спектакль, мы строим определенную образную модель, которую хотим внедрить в сознание зрителей и заставить их воображение активно работать в заданном нами направлении. Залом можно и нужно сознательно управлять, но это возможно только в том случае, если мы знаем своего зрителя.

Обычно художник, работая над картиной, время от времени, сделав мазок кистью, отходит на пару шагов и смотрит на свое «детище». Режиссеру надо поступать так же — надо уметь иногда как бы отойти от того, что он делает, и посмотреть на спектакль со стороны, с позиции будущего зрителя. И многое тогда прояснится. Режиссер является в процессе работы представителем зала и ему нельзя терять «ощущение зрителя», он должен постоянно ставить себя в положение человека, который сидит в партере или на балконе, и видеть поставленный кусок его глазами, проверять — волнует это, заражает или нет. Если нет, он из зрителя снова превращается в режиссера, определяет, где стрелка компаса отклонилась от его сверхзадачи, о которой воображаемый зритель и не думает, он принимает ее бессознательно. Но как только в спектакле нарушаются «правила игры», он моментально на это реагирует. Процесс перекидки режиссерского внимания со сцены в зал и обратно должен быть беспрерывным, хотя

есть режиссеры, которые вообще игнорируют зрителя. Они поют свою песню, как тетерев на току, и в конце концов начинают видеть в спектакле то, чего в нем нет. И всегда, когда режиссер теряет свой главный ориентир — зрителя, происходит подмена реального воображаемым, а это катастрофа для спектакля. Никакие надежды на то, что потом «прорастет», не имеют под собой почвы, если в период создания спектакля не было этих качелей: «художник — зритель», не было постоянной перекидки со сцены в зал.

Особенно это важно во время прогонов. Каждый из прогонов режиссер должен смотреть трезвым, холодным взглядом зрителя. Я специально подчеркиваю — холодным. Наш воображаемый зритель должен быть скептиком.

Если у режиссера трезвого, скептического взгляда на себя со стороны нет, это опасно — он может позволить себе уйти в сторону от собственного замысла, увлечься каким-нибудь эффектным пустячком. Нам же надо выстраивать сквозное действие и все время соотносить его со сверхзадачей. Если в процессе спектакля обрывается эта нить, особенно в пьесе, где нет явно выраженных сюжетных событий, где содержание составляет в основном философский диалог, — провал неминуем. И ругать будут не режиссера, а автора — за то, что написал статичную пьесу, ибо философия в таком спектакле становится для зрителей необязательной.

В любом спектакле очень важно с первых же минут задать нужный камертон — закон спектакля формируется тут. Затягивать его проявление опасно, потому что зритель может вообще не включиться в ваши «условия игры». Иногда этот камертон никак не удается установить, он качается, как барометр в бурю. Но если он установлен точно, любое его нарушение сразу видно.

Однако я хочу вернуться к тому, с чего мы начали: нельзя превращать слово «публистика» в бранное определение. Против этого я возражаю категорически. Публистика имеет право на жизнь и делает свое большое дело, если ее отличает должный художественный уровень. А драматургия Гельмана — это высокий уровень. Меня подкупает честность автора, его нравственная позиция, мера его откровенности.

РЕЖИССЕР П. В одной статье по поводу актерского

искусства была высказана любопытная мысль: новая драматургия, которая требует от актера мобилизации внутренней энергии, чтобы превратить функцию в живого человека, его, актера, растренировывает. И когда дело доходит до серьезной драматургии, актер показывает вместо человека функцию. Некоторые московские спектакли подтверждают правомерность такого вывода, постановки Вампиловских пьес, например. Во всяком случае актерское искусство переживает сейчас кризис и виноват в нем поток публицистической драматургии, которая не обеспечена художественно и приучила актера к приближительному заполнению ее вакуума, отучила от глубокой психологической работы. Вы с этим не согласны?

ТОВСТОНОГОВ. Нет. Идут более глубокие процессы, а эти симптомы лежат на поверхности. Во всех случаях я снимаю вопрос об актерской недобросовестности. Актер — зависимая профессия и она лишь отражает неблагополучие, а не порождает его. Вы смешаете причину и следствие. Актерское искусство — результативное, следственное, а причину давайте искать в нас самих. Что же нам говорить о растренированности актеров, о том, что они что-то разучились играть, когда причина гораздо серьезнее. И отчего это они вдруг растренировались? Разве актер — а речь должна идти о хорошем актере, — оттого что он сегодня играл Гельмана, завтра будет хуже играть Островского или Чехова? Это же анекдотическая постановка вопроса.

Я согласен, что современная драматургия не может удовлетворить театр, особенно после прозы Абрамова, Астафьева, Шукшина, Распутина, Быкова, Тендрякова, драматургии Вампилова. «Прошлым летом в Чулимске» и «Утиная охота» отражают подлинную жизнь и высокохудожественны. Когда вникаешь в них, видишь, какой там высочайший уровень во всем. Но другого такого автора у нас нет, а мы не можем ждать, когда он появится. Поэтому мы берем пьесу, в которой есть определенные литературные достоинства, а главное — серьезная современная проблема, и прощаем автору его слабости.

Конечно, мы порой сознательно идем на компромиссы, но важно отдавать себе в этом отчет, чтобы не утерять критерий, и всегда стремиться к наименьшему компромиссу.

РЕЖИССЕР К. Мы постоянно говорим о положительном

герое, но наше представление о нем неживое, штампованное. Что такое, по-вашему, положительный герой? Каким он должен быть?

ТОВСТОНОГОВ. Положительный герой, как и любой другой, может быть разным, это зависит от множества обстоятельств. Единственное, что никогда не меняется в положительном герое,— его борьба, и не только с внешними обстоятельствами, но и внутренняя борьба. Если этого нет, если мы заранее знаем, что герой во всем прав, если драматург априори дает ему индульгенцию от ошибок, сомнений, борьбы с самим собой, у зрителя не возникнет интереса и доверия к нему. Комиссар в «Оптимистической трагедии», например, внешне точно соответствует стандарту — она одета в кожанку и ходит с револьвером. И все-таки это живой характер, и живым он становится с того момента, когда героиня начинает сомневаться, правильно ли она действует.

Борьба героя с самим собой многое определяет. Каждый человек — целый мир, и, когда приподнимается веса и зрители получают возможность заглянуть в этот мир, в человеческую душу, зал начинает сопереживать.

Гамлет находится в состоянии непрерывного поединка не только с Клавдием, но и с собственными сомнениями. В душах героев Достоевского бушуют противоречивые страсти. У любого великого писателя мы найдем эту внутреннюю сложность. Она должна быть для нас критерием и в подходе к современной драматургии. Когда пьеса плоха? Когда итог борьбы заранее предрешен и мы следим только за сюжетными перипетиями.

Как замечательно написан Нагульнов у Шолохова — и достоверность характера есть, и юмор, и авторская ирония по отношению к герою, и ошибки, и огромного накала внутренняя борьба. И никто не усомнится в том, что это абсолютно положительный герой романтического склада.

Кроме того, надо учитывать время — с годами меняется сам тип положительного героя, но качество, о котором я говорю, мне кажется обязательным и даже решающим во все времена.

РЕЖИССЕР Р. Как вы относитесь к классике применительно к сегодняшнему дню?

ТОВСТОНОГОВ. Боюсь, что ничего нового по сравнению с тем, что уже говорил и писал, я не скажу. Для меня классическая пьеса — всегда современное произведение

на историческую тему. Я выбираю в классике то, что с моей точки зрения наиболее отвечает сегодняшним проблемам. Без сегодняшнего содержания, открытого в классическом произведении, спектакль осуществиться не может — это аксиома, с которой сейчас уже никто не спорит.

Однако, определяя современный смысл пьесы классика, то есть то, что на нашем профессиональном языке называется сверх-сверхзадачей, главное — избежать упрощения, вульгаризации. На практике мы часто встречаемся с буквальным осовремениванием классики, а не опосредованным. Хотя теоретически все давно согласились с тем, что написанное много лет назад произведение делают современным глубинные смысловые ассоциации, а не прямые аллюзии, разрушающие образную ткань произведения и законы художественного мышления автора,— этот опасный крен все еще существует.

Я видел в Дюссельдорфе «Дядю Ваню», действие которого перенесено в наши дни. Артисты играли в современных костюмах, горел электрический свет, Соня работала на пишущей машинке. Оформление было абстрактное — в нем можно было играть пьесу любой эпохи, а артисты играли сегодняшних людей. И все становилось фальшивым: люди сегодня так не разговаривают, появляясь в речи нелепая риторика, а главное — обстоятельства становились неверными и возникало множество вопросов. Что мешает Елене Андреевне уехать с Астровым? Что ее останавливает? Муж — старик, к тому же разорен, а у Астрова поместье, имение, лесничество, если говорить о корысти. И ведь возникло большое чувство. Где та моральная граница, существовавшая для женщины в конце прошлого столетия и исчезнувшая нынче, которая могла бы ее остановить и остановила? С современной точки зрения все становится враньем.

Происходит парадокс. Пьеса становится менее современной. Оттого что действие происходит в другое время, в другой среде и другой атмосфере, возникает волшебство воображения, которое переносит меня в тот мир. Оттого что я верю — это было там, когда-то, я мысленно ставлю себя на место дяди Вани. Он мечется, с ним что-то происходит — и мне все это понятно. И его метания, и как он пришел к мысли, что во всем виноват не Серебряков, а он сам. И я подставляю себя сегодняшнего на его

место и начинаю думать: а сколько раз мы сами бываем виноваты в том, в чем виним других! Как только все буквально осовременивается, этого процесса мысленного переноса не происходит. Актуализация приводит к обратному эффекту. Она навязчива. И только. Другое дело, что пьеса должна отвечать сегодняшней проблематике, тому, что сегодня волнует людей. Дело не в реставрации, не в воспроизведении прошлой эстетики — надо сегодняшними средствами говорить о том, что важно сегодня в классическом произведении. И не надо бояться, что не будет достаточной остроты. Она непременно появится, если вы проникнете в суть вещей, в то, ради чего написана пьеса.

III

ТОВСТОНОГОВ. Мне очень важно знать, как вы понимаете методологию. Не умозрительно ее знаете, а ощущаете и практически ею пользуетесь. Поэтому я хочу задать вам такой вопрос: с чего вы начинаете работу над спектаклем? В чем заключается ваша собственная подготовка к репетициям?

РЕЖИССЕР Г. Я начинаю с обстоятельств, сопутствовавших созданию пьесы, особенно если пьеса классическая.

ТОВСТОНОГОВ. Предположим, что вы все готовитесь к постановке «Дяди Вани».

РЕЖИССЕР Г. Я изучаю эпоху, время.

РЕЖИССЕР К. Я всегда думаю, что я данным спектаклем могу сказать сегодняшнему зрителю, независимо от того, классика это или современная пьеса.

РЕЖИССЕР Л. Первое, что меня интересует — эмоциональное воздействие пьесы. Задела она меня эмоционально или нет? Если задела, я начинаю читать по второму и третьему разу и пытаюсь сформулировать для себя, хотя бы в рабочем порядке, что именно явилось эмоциональным толчком. Бывает по-разному. Иногда сразу понимаю, про что, зачем сегодня буду ставить и как. Бывает, что жанр или форма взволновали — тогда я иду от этого и пытаюсь нашупать тему, сквозное действие и все прочее. Бывает, что возникает симпатия к кому-то из героев, и тогда тот же процесс я начинаю раскручивать именно от этого героя. Бывают разные импульсы. Но во всех

случаях исходное — эмоциональное воздействие, которое я еще не осознаю по первому прочтению. Через него я стараюсь охватить пьесу в целом и от эмоционального импульса искать все отправные моменты, тему, сквозное действие.

РЕЖИССЕР Ф. Главный вопрос — почему? Чем и как мы можем тревожить нашего зрителя? Зритель после этого спектакля должен измениться. С какими мыслями он должен уйти из театра? Эти проблемы мы обсуждаем вместе с актерами. Для меня самый главный вопрос — как мы можем тревожить зрителя этим произведением?

РЕЖИССЕР И. Для меня сразу возникает вопрос времени. Не случайно, наверное, наступает такая полоса, когда очень многие театры хватаются за одну и ту же пьесу, к примеру за чеховских «Трех сестер». То есть почему именно эта пьеса, почему именно сегодня, почему именно здесь? Чем она волнует меня? Взволнует ли она зрителя? Живет ли он теми же проблемами или я просто замыкаюсь на своих переживаниях, которые не могут не возникнуть, когда читаешь Чехова, потому что находишь в себе его героев, эти драмы, трагедии, эти нереализованные мечты, эти ножницы между желаемым и действительным, между мечтой и реальностью. Взволнует ли это кого-то по-настоящему сегодня, сейчас? Надо ведь не просто сделать спектакль. Надо, чтобы Чехов был живой, чтобы он звучал не как современный классик, притянутый за уши к сегодняшнему дню, а как очень живой наш современник, который о нашем сегодняшнем дне, о чем-то неумирающем и неушедшем пишет.

РЕЖИССЕР П. Я пытаюсь каждый раз ответить на один вопрос: о чем написана пьеса? Каким образом она поворачивается на сегодняшний день, о чем она может прозвучать? И весь исторический материал и анализ кругов предлагаемых обстоятельств я подчиняю этому.

ТОВСТОНОГОВ. Вам предстоит поставить «Дядю Ваню». С чего вы начинаете?

РЕЖИССЕР П. Прежде всего созвучия сегодняшнему дню, с того, что, на мой взгляд, может быть сегодня интересным зрителю. И дальше уже начинается работа над кругом проблем, конфликтов...

ТОВСТОНОГОВ. Дальше не надо. Мне важно — с чего вы начинаете?

РЕЖИССЕР Б. Я стараюсь не размышлять, а сразу, к любой пьесе, подключать нерв. Если потом в работе я верен первому эмоциональному впечатлению, может что-то получиться. Если не верен, не получится. Если говорить конкретно о «Дяде Ване», мне кажется, будто герои помещены в закрытую бочку, которая вертелась в одну сторону и вдруг остановилась, и человек пытается, до того как она начнет крутиться в другую сторону, устоять. Именно в этот момент, когда они пытаются устоять, застигнуты все персонажи. Такое у меня эмоциональное ощущение.

РЕЖИССЕР Ш. Я всегда иду от первого эмоционального ощущения пьесы, от эмоционального удара. Если пьеса эмоционально ударила меня, значит она может затронуть и зрителя, потому что я живу в этом мире, не оторванно от него. Я долго хожу с этим ощущением и не читаю пьесу, чтобы запомнить и попытаться как-то сформулировать свое впечатление. Для меня, например, Елена Андреевна — как фантом, как призрак: мелькнула в этой жизни, попыталась ухватиться за счастье и исчезла. Первое эмоциональное ощущение, что она бесплотна, она как комета блеснула.

С этим ощущением я долго хожу и не могу приступить к анализу. Потом начинаю еще и еще раз читать пьесу, определять какие-то вещи,озвучные сегодняшнему времени.

РЕЖИССЕР С. Для меня главное — ассоциации сегодняшнего дня. Я начинаю искать исходное событие, природу чувств, обстоятельства. Возникают всякие вопросы. Почему, к примеру, Войницкий так много рассуждает? Какие обстоятельства вынудили его отдать деньги? Любовь к сестре? Почему?

ТОВСТОНОГОВ. На какой вопрос вы должны ответить, прежде чем начнете ставить пьесу?

РЕЖИССЕР С. Я ишу ассоциации. Ищу главное событие. Потом конфликты.

РЕЖИССЕР Т. Главное — эмоциональное воздействие пьесы. Если этого не произошло, очевидно, к произведению не возвратишься. Потом стараюсь понять, что происходит с людьми, что они хотят друг от друга, отчего плачут, что между ними происходит? Что такое Войницкий, что он хочет, что он ненавидит и что любит? Почему они собрались все в этом доме, что их связывает?

ТОВСТОНОГОВ. Не предшествует ли тому, о чем вы говорите, один главный вопрос?

РЕЖИССЕР Г. Про что ставить?

РЕЖИССЕР Т. Про что ставить, возникает уже из анализа пьесы. Иначе как ответить на вопрос «про что», если я не понимаю, что люди друг от друга хотят и что в пьесе происходит? Нужна она сегодня или нет, зачем она? Вот если есть «зачем», тогда можно анализировать материал.

ТОВСТОНОГОВ. Вы будете тратить время, анализировать пьесу, а потом поймете, что незачем ее ставить и бросите? На такую работу жизни не хватит. С чего вы начинаете? Я не говорю, что все, о чем вы сказали, не надо делать. Но с чего начинаются ваши размышления?

РЕЖИССЕР А. Наверно, размышления начинаются с того, что я стараюсь определить, есть ли в произведении нечто, что очень меня субъективно волнует, на меня воздействует. Если меня волнует, я смогу и других взволновать своим спектаклем. То есть я ищу пункты соприкосновения моего восприятия пьесы и общего восприятия.

РЕЖИССЕР У. Я не задаюсь этим вопросом — что сначала, что потом. Три вопроса — что, зачем, почему — всегда возникают одновременно.

РЕЖИССЕР М. Я должен ответить для себя на самый главный вопрос: про что и зачем я буду говорить со зрителем? Если я не отвечу на этот вопрос, мне будет трудно приступить к анализу пьесы.

РЕЖИССЕР Н. Чем для меня интересен «Дядя Ваня» сегодня? Если пьеса меня взволновала — а она меня взволновала — значит, я надеюсь, что она взволнует и актеров. Следующий этап — разобраться, о чем пьеса...

ТОВСТОНОГОВ. Вы, наверное, соприкасались с методом действенного анализа, с терминологией, и ни один из вас не произнес такого простого слова, которое определяет все то, о чем вы говорили, — сверх-сверхзадача! Вы не произнесли этого слова. Меня это удивляет. Почему вы его боитесь?

РЕЖИССЕР Г. Мы старались найти какие-то простые слова и боялись называть то, что Станиславский сформулировал очень ясно и точно. Стесняемся. А почему — не могу понять. Артистов это шокирует...

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас никаких артистов нет. Инерция протesta против методологии, что ли? Нет? А в чем же дело? Ведь ни один не сказал!

РЕЖИССЕР Л. Это подразумевается.

ТОВСТОНОГОВ. Есть формулировка, точно выражающая все, о чём вы говорили приблизительно. Почему этого надо стесняться? Я не могу понять.

РЕЖИССЕР Б. Личностный взгляд художника — это главное?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, не главное. Главное, как пьеса звучит сегодня и во имя чего ставится произведение. Вот на какой вопрос отвечает термин «сверх-сверхзадача».

Что касается личностного, оно подразумевается. Вне личностного вообще нет никакого искусства — давайте договоримся сразу. Каждый художник, если он художник, все делает через свою личность. Иначе быть не может. Зачем это подчеркивать? Это нескромно. А сказать «сверх-сверхзадача» не только не нескромно, но выражает суть дела. Станиславский совершенно точно сформулировал. Зачем отвергать опыт, который дан нам? Если бы не было Станиславского и его методологии, ваши рассуждения были бы нормально приблизительными, какими они и были.

Но есть точное слово. Размышления над пьесой должны начинаться со сверх-сверхзадачи. Почему она сегодня, в обстоятельствах нашей жизни, общественной, социальной, в данном регионе, в данном городе, особенно важна? Или — эта общечеловеческая проблема сейчас очень актуальна. Или еще что-то. Сверх-сверхзадача — во имя чего ставится пьеса!

Мы начинаем каждый раз с нуля, будто ничего до нас не было. Это же потеря. Есть опыт гениального человека, проверенный на практике, его надо сделать своим. Это та часть творческого процесса, которая поддается интеллекту. И первый этап работы, при том что есть эмоциональный момент зараженности произведением, — с него вы начинаете размышления. То есть область интеллектуальная. И весь смысл заключается в том, чтобы эта интеллектуальная работа помогла вам не стихийно, не анархически, не как придется, а по логике психологической выйти в область подсознания.

РЕЖИССЕР Б. Если пьеса взорвала и мы эмоциональ-

но заразились материалом, иногда бывает, что аналитический ряд отходит на второй план.

ТОВСТОНОГОВ. Очень плохо! Весь пафос методологии — от сознательного к подсознательному. Это относится не только к работе артиста, но и к работе режиссера. Бывают на репетициях минуты озарений, когда обнаруживается находка, которая радует артистов, и вы сами ощущаете удовлетворение, что соприкоснулись с автором. Эти секунды вы должны родить! Чтобы они возникали не сами собой, а на прочно выстроенном здании интеллектуального анализа. Вы отлично понимаете, что сама методология ничего не значит. Человек изучил методологию и стал прекрасным режиссером — такого просто не может быть! И артиста не рождает методология. Гениальному артисту она вообще не нужна, потому что он все постигает интуитивно. Но талантливому человеку она необходима, потому что она ликвидирует возможность ошибок, которых можно не совершать и быстрее идти к цели. Вот в чем смысл овладения методологией. Ради этого она и существует. Она не нужна гениям и не нужна бездарностям, но нормальным способным артистам она помогает выйти в область подсознательного кратчайшим путем, не блуждать в дебрях неизведенного, не совершать ошибок по неграмотности там, где их можно избежать. Методология подготавливает возможность возникновения неожиданного, что и составляет суть творчества.

Вы прочли пьесу, она вас обожгла, вы почувствовали, что хотите ее поставить. Вы не можете сказать, что именно вас задело. Вы просто знаете, что Чехов — гениальный писатель, что тут не может быть ни одного слова неправды, что психология выстроена безукоризненно. Это не может не воздействовать. Но анализировать еще рано. Прежде всего надо решить — во имя чего, для чего вы будете ставить пьесу. И потом, во время анализа, вы все время будете проверять найденное первым впечатлением. Мало того, ваша сверхзадача может измениться. Не дай бог сделать любую методологию догмой! Все может измениться. Но не поставить перед собой этого вопроса вы не можете, не имеете права. Анализ может привести вас к более тонкой, более глубокой, более точной формуле — это другое дело. Встреча с артистами — новый поворот в процессе работы, который вдруг может привести вас к такой сверхзадаче, которую вы даже не предполагали, — и такое

бывает. И не нужно закрывать это от себя. Режиссер иногда бывает очень упрям. Если он что-то открыл, то, независимо от того, что происходит в процессе работы, он так подчинен своему первоначальному замыслу, и так глупо упрям, что не желает видеть ничего живого, и душит в себе самом, а значит и во всех остальных, подлинно живую суть произведения.

Я прошу вас задуматься над тем, что такое сверх-сверхзадача потому, что это не узкопрофессиональный вопрос. Посмотрите, что происходит в нашей жизни, в нашей литературе. Появляются «Печальный детектив» Астафьева, «Плаха» Айтматова. Огромные перемены происходят. Как меняются сверх-сверхзадачи! Вы все это должны анализировать. Нужно понять, что сверх-сверхзадача — очень широкое понятие, и, только размышая общественно глубоко, можно добраться до ее формулировки. Мы не знаем, что думает писатель, вероятно, он знает свою сверхзадачу. Но даже если это делается интуитивно, у большого литературного таланта она выразится. У нас совсем другое. Ни в одном искусстве нет такого «сопротивления материала». Писателю намного легче: у него слово, бумага, пишущая машинка, а перед нами живой артист, человек сложный, и заразить его сверхзадачей многое труднее, чем выразить ее словами.

Вы стесняетесь говорить о сверхзадаче. А стесняться не надо. Надо, встречаясь с коллективом, быть заразительным в своей формулировке. Во имя чего вы ставите пьесу? Вам надо увлечь и повести за собой людей, а вы стесняетесь два слова сказать!

РЕЖИССЕР Л. Значит, главное в сценическом решении — сверхзадача?

ТОВСТОНОГОВ. Сверхзадача и «природа чувств». Сверхзадача — режиссерская концепция спектакля. Определяя ее, необходимо учитывать и автора, и время создания произведения, особенно классического, и восприятие его сегодняшним зрителем. Как любой человек, читая в разном возрасте, скажем, «Войну и мир», открывает для себя в романе Л. Толстого все новый смысл, хотя перечитывает одни и те же слова, так и каждое поколение зрителей воспринимает автора по-своему, у каждого времени есть «любимые» классики. Поэтому я всегда говорю, что сверхзадача спектакля существует в зрительном зале и режиссеру нужно ее обнаружить. Никаких других целей

он ставить перед собой не должен, хотя многие и заражены стремлением удивить мир небывалой концепцией — эта детская болезнь затягивается у иных до преклонного возраста. Только автор и сегодняшний зритель должны интересовать режиссера, только они — источники сценического решения произведения. Надо знать круг вопросов, волнующих современного человека, точно выбрать автора, который может на них ответить, и уметь прочитать пьесу непредвзято, минуя все ее прежние сценические интерпретации.

Известный режиссер музыкального театра Б. Покровский рассказал мне однажды, как он вошел на оркестровую репетицию «Евгения Онегина» и услышал, что знаменитый вальс в сцене ларинского бала звучит непривычно — неожиданно иронически. После репетиции он спросил у дирижера, как возникло такое своеобразное звучание? И тот объяснил, что во всех спектаклях в этом месте были приглушенны ударные, отчего вальс делался лирическим. Когда же оркестр сыграл его так, как написано в партитуре Чайковского, вальс зазвучал громко и иронично, и — бал сразу стал провинциальным, а не балом «вообще», как это обычно бывает.

Вот и нам надо прежде всего читать «партитуру» автора — оригинальную пьесу, а не чужой режиссерский ее экземпляр, где «приглушены ударные». С собственного отношения к первоисточнику и начинаются режиссерские открытия, но обнаружить их можно только изнутри пьесы, а не извне.

Определить сверхзадачу — дело достаточно сложное, но современные режиссеры с ним более или менее справляются. Гораздо труднее другое — воплотить свой замысел, реализовать его через систему образных средств. С этим дело обстоит хуже. Слушаешь иного режиссера и просто дух захватывает от его замысла, а посмотришь спектакль и ничего, о чем он так убедительно говорил, на сцене не увидишь.

Воплотить замысел невозможно, не обнаружив «природу чувств» произведения, то есть особенности авторского взгляда на мир и нашего взгляда на автора. По существу «природа чувств» — это жанр, но в особом, конкретно-театральном понимании. Если наши общепринятые жанровые определения: «трагедия», «драма», «комедия» — это материк, а те же жанры у определенного автора —

страна, то режиссеру нужно найти улицу и дом — вот что такое «природа чувств» по отношению к теоретическому понятию «жанр». Поэтому мы и говорим, что каждая пьеса имеет свой жанр. «Природа чувств» — это жанр в сценическом его преломлении, то есть способ авторского отражения жизни, помноженный на режиссерскую сверхзадачу и выраженный в способе актерской игры.

РЕЖИССЕР К. А как находить «природу чувств»?

ТОВСТОНОГОВ. Если бы я мог дать вам точный ответ на этот вопрос, я имел бы право считать, что сделал следующий после Станиславского шаг в области методологии актерского творчества. К сожалению, даже теоретически определить «природу чувств», не то что обнаружить ее — сложнейшая задача. Никаких методологических путей ее обнаружения нет, и практически каждый режиссер ищет ее эмпирическим путем, иногда интуитивно «попадает» в нее, иногда нет.

«Природа чувств» — вещь труднообъяснимая, как музыка. Истинный профессионализм заключается в том, что режиссер может эту природу внутренне ощущать, как ощущает композитор свое будущее произведение, свою еще не написанную музыку — ведь он, наверное, слышит ее в себе.

Предоощущение спектакля — это предоощущение его «природы чувств». Ее не обязательно формулировать, ее не всегда можно определить словами, но задать ее всем строем репетиций — первейшая задача режиссера. Причем, чем проще пьеса, тем труднее открыть в ней нужную «природу чувств». Скажем, проанализировать Мольера проще простого, а найти сценическую адекватность невероятно сложно, почему он редко и получается в театре. То же происходит с Диккенсом. Когда читаешь, все понятно, начинаешь ставить — ничего не выходит.

Первичные опознавательные знаки дает, конечно, автор. Надо их прочитать, понять. То, что является важным для одного писателя, может быть совершенно безразличным для другого. В комедиях Шекспира, например, действие всегда происходит в прекрасную погоду, а у Чехова важно — утро это или вечер, идет дождь или солнечно. Способ отражения жизни драматургом определяет способ отбора предлагаемых обстоятельств режиссером. Отбор, строй и характер событийного ряда — все диктуется способом мышления автора.

Сравните «Марию Стюарт» Шиллера и Цвейга. Способ отбора предлагаемых обстоятельств у авторов абсолютно разный — он зависит от того, что видит художник в одних и тех же фактах. Или: попробуйте определить у Анатоля Франса и Марка Твена — в чем природа их юмора? А в чем природа комического у Гоголя?

Для режиссера способ отбора предлагаемых обстоятельств — один из основополагающих принципов определения «природы чувств».

Другой важнейший принцип — оценка предлагаемых обстоятельств.

Например, в пьесе венгерского драматурга К. Сакони «Телевизионные помехи» сочетается реальный поток жизни с элементами абсурда. Этим пьеса сложна и найти способ существования в ней нелегко. Здесь многое зависит от оценки предлагаемых обстоятельств.

Как-то я прочитал у Чехова такую фразу: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Она стала для меня решающей в определении «природы чувств» в этом спектакле. Если идти по бытовой логике, ничего не выстроить. В пьесе все происходит на грани достоверности и абсурда, перебор в ту или иную сторону был чреват нарушением правды, требовалась точная мера их соотношения, и я старался эмпирическим путем нащупать необходимую природу достоверности.

Быт в тексте преобладает, уйти от него нельзя, его нужно было особым образом освоить. Вроде бы бытовая фраза: «Масса дождя в этом году, а потом снег пойдет» — и вместе с тем абсурдная. Эту абсурдность и надо было раскрыть, а поскольку она неизменно и тесно связана с бытом, вне быта ее было не осуществить. Все это я понимал, но воплотить свое понимание в сценической конкретности было трудно. Одна маленькая неправда, одна лишняя пауза — и все рассыпалось, внимание мгновенно переключалось с важного на пустяки. С другой стороны, не дай бог уйти в эксцентризм. Все должно быть предельно достоверным, но качество достоверности здесь особенное — сродни правде детской игры. Надо было, чтобы нужная «природа чувств» вдруг открылась через вязкую бытовую жизнь, но ни в коем случае не через эксцентрику.

И мы искали в достоверности быта абсурдные акценты. Например. Сын ушел из дома без кашне — драма! Именно

то, что он ушел без кашне, а не то, что он вообще ушел из дома, навсегда. Это и есть логика из области «этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Сын совсем ушел из дома — этого не заметили. И актриса должна сыграть драму по поводу того, что он ушел без кашне. Нужно было крупно сыграть именно эту катастрофу — без кашне!..

В нашем театре уже был опыт постановки подобных пьес. Несколько лет назад мы играли тоже венгерскую пьесу — «Тоот, другие и Майор» И. Эркения, где был своеобразный синтез быта и абсурда. Мы искали способ гипертрофии мелочей, гиперболизированное восприятие элементарных вещей. Приезд Майора создавал такой климат в доме Тоота, в котором самые обыкновенные, естественные проявления превращались в нелепость. Как у Чаплина: Чарли наелся кокаина и начинает влиять суп себе в ухо. Вот это смешение естественных проявлений, нарушение естественных рефлексов мы и искали.

Например, когда в нормальной пьесе человек спит за стеной, поведение людей может оставаться в пределах обычной жизни — стараются говорить потише, не шуметь и т. п. В «Тооте» это простое, в сущности, обстоятельство вырастало в глобальную проблему. Мы играли тишину так, будто чуть усиленный звук мог превратить все вокруг в обломки. Гиперболизация быта, преувеличение, несоразмерное с самим явлением, и создавало ту разреженную среду, в которой только и мог существовать Майор, олицетворяющий трагический абсурд фашизма.

С очень трудной задачей столкнулись мы в работе над спектаклем «Смерть Тарелкина». Здесь отношение к обстоятельствам шло как бы «двойным наложением» — по линии драматической и музыкальной. Эту особенность спектакля очень точно подметил В. Гаевский, который в своей рецензии написал, что в определении жанра — «опера-фарс» — театр ставит ударение на оба слова, что актеры, с одной стороны, «создают карнавал интонаций, адекватный карнавалу сухово-кобылинских слов», а с другой, «очень смешно и не очень заметно обыгryвают свою ситуацию непрошеных вокалистов» и «включаются в борьбу оперных честолюбий». В результате чего «на сюжет Сухово-Кобылина насливается еще один скрытый сюжет, три главных персонажа разыгрывают еще один

попутный спектакль — трагикомедию оперных певцов, трагический фарс оперной труппы». Критик точно выразил главную особенность «природы чувств» в спектакле — мы и добивались такого двойного отношения — к обстоятельствам, в которых артисты непосредственно действуют, и к оперным штампам, которые они пародируют.

Итак, второй важнейший принцип в определении «природы чувств» — отношение к обстоятельствам.

И наконец, третий принцип — характер контакта со зрительным залом. Мы привыкли к двум способам общения артиста со зрителем: к наличию «четвертой стены», когда исполнители существуют вроде бы независимо от зала, игнорируют его; и к отсутствию «четвертой стены», к прямому обращению актера в зал. Между тем в характере взаимоотношений артиста и зрителя есть бесчисленное множество вариантов и режиссеру необходимо выбрать из них единственно возможный и нужный в данном случае.

В каждом спектакле «природу чувств» приходится искать заново, и пути ее поисков разные. Иногда тот или иной актер стихийно, силой интуиции проникает в нее. Лебедев, например, сразу обнаруживает нужную природу почти в любом произведении и становится камертоном для остальных исполнителей. Важно только не пропустить это.

А это возможно лишь тогда, когда в самом режиссере есть предчувствие будущей «природы чувств» с самого начала работы, уже в период распределения ролей. В «Пиквикском клубе», к примеру, нам надо было избегать прямого возрастного попадания. По жизненной логике на роль старухи нужно было назначить М. Призван-Соколову, а по логике решения мне была необходима молодая Тарасова. Это создавало основу для острой комедийности характера.

Как только «природа чувств» найдена, возникает какая-то волна и артисты начинают действовать по этому закону. И проявляется это по принципу «цепной реакции». Представьте себе чисто бытовую ситуацию: существует некая компания и вам хочется в нее войти. Для этого вам надо жить по ее законам, и вы настраиваете себя на определенную волну. Так и артисты — как только один попал в нужную тональность, другие сразу ее подхватывают. Это и есть грубая модель «природы чувств» —

закон жизни определенной среды, на волну которой настраивается ваша индивидуальность.

В каждой пьесе создается свой воздух — свое соотношение кислорода, водорода, азота, которым артист должен задышать. И необходимо найти это соотношение, иначе актер просто не сможет существовать. Введите «воздух» Расина в бытовую комедию, и исполнитель задохнется. Если же эта перемена никак на нем не отразится, значит закон существования в данной пьесе просто не найден, актер переоделся — и только, а внутренне существует в некой усредненной сфере, никакими конкретными особенностями не обладающей.

РЕЖИССЕР Л. Что вы считаете главным методологическим, профессиональным недостатком в сегодняшней режиссуре?

ТОВСТОНОГОВ. Вот этот усредненный способ игры, одинаковый для всех пьес. Меняются декорации, меняются сюжеты, произносятся разные слова, а артисты существуют в одной абстрактной манере. Добиться в каждом спектакле нового способа актерской игры трудно, но в искусстве вообще не должно быть легко.

Главное, что достигнуто в БДТ, — неповторимость в этом плане. Сегодня, скажем, идет публицистическая пьеса Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся...» — актеры существуют в определенном способе жизни. Завтра идет «История лошади» — и актерская игра будет совсем другой. В «Пиквикском клубе» — снова иной. Это не просто три разных сюжета, а три разных авторских мира и три разных «природы чувств».

Другое дело, что в спектакле есть определенные колебания в уровне приближения к нужной «природе чувств» — не все исполнители достигают ее в равной степени, одни овладевают ею в полной мере, другие отстают, но должно быть общее стремление к существованию в заданном способе игры.

Важно, чтобы было это стремление, чтобы поезд шел в этом направлении. И важно, чтобы режиссер в каждом спектакле ставил перед собой задачу поиска новой «природы чувств». Достигается это трудно и не сразу, но искусство воспитания коллектива в том и заключается, чтобы крупица, добытая в одном спектакле, не утерялась, а развилаась в следующем. Важно не терять в работе перспективу и беспрерывно идти к цели, что бы вы ни ставили. На-

до не просто ставить очередной спектакль, а соединять постановку с методологической задачей. Способ актерской игры — не что-то отвлеченное, а то конкретное, что надо искать на каждой репетиции. Режиссер в этом процессе — главная фигура, он дает направление поиску.

РЕЖИССЕР Г. Каким образом вы добиваетесь необходимого способа игры в процессе репетиционной работы?

ТОВСТОНОГОВ. Я постепенно приближаю актеров к нужной «природе чувств». Уже в период анализа и в самой манере анализа ищу элементы необходимой «природы чувств», чтобы это был не просто анализ обстоятельств, а их отбор. Способ отбора и приближает актера к нужному способу игры.

Каждую пьесу надо репетировать по-новому. Если манера репетиций не меняется, методика становится однобразной, а все актеры похожими друг на друга.

Характер работы подсказывает автор. У Вс. Вишневского, например, надо все обстоятельства доводить до предела, иначе получится другой автор. На очень короткой дистанции в его пьесе происходят очень серьезные вещи. И, репетируя «Оптимистическую трагедию», я старался все столкновения, все конфликты двигать в этом направлении, обострять. Нужно было найти конфликт Комиссара не только с Вожаком и Сиплым, но и с Командиром, и с Вайноненом. И принимать решения она должна была сию минуту, на наших глазах. Если Комиссар чуть замедлит этот процесс, получится, что она отстает от остальных; если чуть убыстрит его, окажется, что она все знает наперед, а отсюда один шаг до схемы «железобетонного» комиссара. Нужно было найти точное соотношение между тем, что она знает, и тем, что рождается сию минуту, в данных обстоятельствах. Это одно способно давать и правду существования, и ритм, и эмоциональный накал.

В образе Алексея была другая опасность: если за его шутовством не стоит обостренное отношение ко всему, ничего не получится. Его шуточки — прикрытие, а на самом деле Комиссар и ее слова производят на него сильнейшее впечатление. Надо было четко вытянуть второй план. Первый — его балагурство, второй — его мысли. Каждый разговор с Комиссаром оставляет в его душе зарубку, по ним, как по ступеням, Алексей должен пройти слож-

ный путь осознания происходящего, путь, приводящий его в конце концов к тому, что он восстает против Вожака. Для того чтобы этот внутренний процесс был ясен зрителям, каждая фраза должна была рождаться на их глазах, чтобы второй план становился предельно крупным.

В классическом произведении обнаружить «природу чувств» иногда помогает жанровое смещение, оно будто что-то взрывает в авторе.

Я когда-то видел в одном из западных театров «Марию Стюарт» Шиллера. Режиссер перевел романтическую трагедию в жанр психологического детектива. Вся пьеса шла в атмосфере сплошного подслушивания и шпионажа, все игралось полуслепотом и в бешеном темпе, пять актов шли два с половиной часа. Таков был закон существования, в контрасте со стихами он давал поразительный эффект, зрители смотрели пьесу, буквально затаив дыхание.

Такие «сдвиги» помогают порой совершенно неожиданно обнаружить необходимый способ игры, но только тогда, когда они рождаются не вопреки автору, а от не-предвзятого, не заслоненного ни чужой, ни собственной концепцией взгляда на него. Что произошло в «Кавказском меловом круге», поставленном Р. Стуруа в Тбилисском театре имени Руставели? Режиссер с доверием отнесся к авторскому определению места действия.

Для Брехта Кавказ — понятие абстрактное. В «Добром человеке из Сезуана» действие происходит где-то в Китае, в «Кавказском меловом круге» — где-то в Грузии. Если в шекспировской Италии все-таки соблюдены какие-то особенности национальных характеров, то у Брехта дается обозначение страны, чтобы показать, что она находится очень далеко от Германии, о которой автор прежде всего и постоянно думал. Поэтому писателя не заботила природа национального характера. Но когда пьеса попала в руки грузинского режиссера, он погрузил ее в национальный колорит и абстрактно грузинские образы обрели плоть. Не Грузия «вообще», не фантастическая страна, а конкретная среда, обстановка, атмосфера, а главное — люди. Это дало пьесе дополнительный смысл, а национальный темперамент актеров внес в рациональную пьесу эмоциональность. В результате соединения принципов брехтовского театра с традициями

народного грузинского искусства родился образный синтез такой впечатляющей силы, что не только получился прекрасный спектакль, признанный во всем мире, но был открыт новый, сегодняшний путь к Брехту.

Я — за такую новизну. Она родилась от проникновения в автора, а не преодоления его. Струя проник в истоки эстетики Брехта и тем самым приблизил ее к сегодняшнему времени, ибо истоки эти народные, а народное — это вечное.

Вечное в театре — его зрелищная, игровая природа. Преходящая эстетика, которую каждая эпоха создает по своему вкусу. Поэтому единственное, что безусловно может быть изменено в классическом произведении,— его эстетика, так как она привязана к театру того времени, когда пьеса была написана. Что сделало «Горячее сердце» Станиславского великим спектаклем? Перевод бытовой драмы в параметры психологического гротеска. И Островский этому не сопротивлялся, напротив, он радостно откликнулся на предложение режиссера буквально каждым своим словом. Такая щедрость свойственна каждому классику, ибо он художественно богат, если только режиссер с самого начала не вступает в конфликт с ним, а относится к нему с уважением и пытается найти общий язык.

РЕЖИССЕР Г. Иногда мы попадаем в жанр интуитивно, а иногда проходим мимо основного, главного в пьесе и только потом видим свой промах. Как определить, верно ли решена та или иная сцена с точки зрения жанра?

ТОВСТОНОГОВ. Есть великолепный компас, данный Станиславским,— сверхзадача. Надо проверять каждую сцену, как она входит в задуманную вами сверхзадачу спектакля. Бывает интересно придуманное приспособление — и вдруг становится ясно, что оно уводит актера в сторону. Надо уметь пожертвовать этим приспособлением. Все должно поверяться беспрерывным ощущением сверхзадачи.

Есть три круга обстоятельств — большой, средний и малый. Большому соответствует сверхзадача, среднему — сквозное действие, малому — физическое поведение, тот импульс, который непосредственно двигает конкретное событие. Круги эти существуют как процесс жизни, где все они сливаются. Большой круг нужен для того, чтобы через средний решить, что происходит в малом. А у

зрителя протекает обратный процесс — через малый он проникает в средний и большой.

Неумелый режиссер сосредоточен чаще всего на среднем круге — он иллюстрирует предлагаемые обстоятельства пьесы, не умев, с одной стороны, найти точное, единственное физическое действие, а с другой — каждое свое решение проверять сверхзадачей. Отсюда и возникает необязательность того или иного приема — можно так, а можно и иначе. У опытного профессионального режиссера подробность отобрана из множества других, неумелый хватается за первое, что пришло в голову. Он еще не научился безжалостно отсекать лишнее, поэтому в его спектакле бывает много случайного.

РЕЖИССЕР Б. Есть пьесы, которые не входят в большой круг по своей теме.

ТОВСТОНОГОВ. Таких пьес нет и дело не в теме. Большой круг существует независимо от нас. Вот мы сидим здесь, разговариваем о методологии, а в нашу жизнь все равно входят и крылатые ракеты, и обострение напряженности в мире, и многие другие вещи, к методологии актерского творчества отношения как будто не имеющие. Но все имеет отношение. Все. И если у нас ничего не будет болеть по поводу главного, мы можем довести до вульгарности и упрощения решительно все. Бросать в воздух слова о гражданственности — значит девальвировать это понятие, а им надо жить, и в актере надо пробудить гражданственное.

РЕЖИССЕР Б. Какой большой круг в «Хануме»?

ТОВСТОНОГОВ. Ностальгия по отношению к ушедшему миру — эта тема дает водевильной пьесе поэтический и грустный подтекст. Она выражена и музыкально, и пластически-танцевально, и в стихах Орбелиани.

РЕЖИССЕР Э. Я бы хотел спросить об атмосфере спектакля. Как вы ее задаете актерам?

ТОВСТОНОГОВ. Что самое важное в поисках атмосферы и для чего она вообще нужна в спектакле? Прежде всего не надо понимать под атмосферой настроение чество, это нечто гораздо более сложное. Я начну с конкретного примера, чтобы не растекаться мыслью по древу.

Возьмем третий акт в «Трех сестрах», где нет явно выраженной «чеховской» атмосферы. Напротив — пожар, неурядица, сумбур. Что здесь важно? Эта атмосфера дает персонажам возможность раскрыться в таком каче-

стве, которое в спокойной обстановке было бы немыслимо. Не будь всеобщего возбуждения, связанного с пожаром, Маша не призналась бы в своей любви к Вершинину, Ирина не дошла бы до такого градуса ощущения трагического тупика, который звучит в ее монологе, Наташа не обнажилась бы в сути ее отношения к семье, Андрей не покаялся бы перед сестрами.

Атмосфера — не просто настроение. Это определенный градус существования актеров в данной сцене, при котором каждый характер раскрывается в самой своей сути.

Атмосфера — явление действенное. Если мы только обозначим обстановку пожара, найдем внешние элементы пожара — красные отсветы в окне, шум за сценой, суету, — мы не сыграем самого главного, не доберемся до психологической кульминации существования героев, ради которой Чехов сочинил эту сцену. Это для нас должно стать критерием. Найдена необходимая атмосфера или ее нет, определяется одним: созданы такие предлагаемые обстоятельства, в которых актеры могли бы существовать в том внутреннем самочувствии, что задано автором, или не созданы.

Атмосфера — не во внешних признаках, не в настроении, а в отборе предлагаемых обстоятельств. Атмосфера не существует сама по себе, она является ведущим предлагаемым обстоятельством данной сцены, помогающим выявить внутреннее существо героев. Вне этой взаимосвязи разговоры об атмосфере останутся общим местом.

Атмосфера — понятие конкретное, осязаемое и режиссером контролируемое.

Иногда говорят: все вроде хорошо, но не хватает атмосферы. Это чепуха, хотя такое суждение бытует даже среди профессионалов. Атмосфера понимается как некая дополнительная окраска, как аккомпанемент, как настроение, сопутствующее тому, что происходит. Это глубокое заблуждение. Атмосфера — это доведенная до предела логика, обостренная система предлагаемых обстоятельств, проявляющая зерно и существо сцены.

РЕЖИССЕР Л. В своей практике вы озабочены решением этой проблемы или считаете ее сопутствующей?

ТОВСТОНОГОВ. Для меня это критерий. Если я вижу, что сцена происходит как бы в безвоздушном пространстве, значит, я допустил ошибку. Если не возникает нуж-

ная атмосфера, значит все надо делать по-другому. В известном смысле атмосфера является элементом сопутствующим, но она прекрасный контролер. Отсутствие атмосферы означает серьезную ошибку в построении сцены или в отборе выразительных средств для воплощения правильного решения. Нет атмосферы — нет жизни. Значит, по существу все неверно. А поскольку она появляется на последнем этапе работы, то вы можете ретроспективно взглянуть на весь процесс и проанализировать, в чем ошибка и почему не рождается нужная атмосфера.

РЕЖИССЕР А. Можно создать атмосферу только через актера?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Все остальные компоненты играют роль аккомпанирующую, помогающую, но не решающую. Если нет атмосферы в жизни артиста, никакие звуки, шумы, постановочные находки эффекта не дадут. В то же время и внешние элементы нельзя недооценивать, так как они помогают режиссеру достигнуть полноты в создании условий, подводящих актера к верному существованию.

РЕЖИССЕР А. Репетируя с актерами, вы говорите им о внешних, сопутствующих вещах? Например, о скрипе двери в «Мещанах»?

ТОВСТОНОГОВ. Для меня это не элемент атмосферы. Это важно для настроения.

РЕЖИССЕР А. А актеру это помогает по внутренней линии?

ТОВСТОНОГОВ. Если я включаю в его жизнь эту скрипучую дверь, которая является для него раздражителем, напоминая каждый раз, что ее давно нужно было починить или смазать, да все руки не доходят,— значит, скрип помогает ему обрести верное внутреннее самочувствие.

РЕЖИССЕР А. Эта система раздражителей, звуковых, световых,— для актера?

ТОВСТОНОГОВ. Безусловно. Она включается в его жизнь. А если не включается, остается вне жизни актера, то становится голой метафорой, чего я лично в театре не приемлю. Зрителю в таком случае приходится заниматься разгадыванием шарад—ах, вот что режиссер хотел сказать! Если же тот же скрип двери включается в жизнь артиста, он, с одной стороны, оказывается выра-

зительной бытовой подробностью, с другой — метафорой всей жизни Бессеменова. Дверь скрипит все четыре акта — и никак не удается ее смазать!

РЕЖИССЕР Э. С какого момента в процессе работы появилась эта дверь?

ТОВСТОНОГОВ. На последнем этапе. Такие вещи возникают стихийно, их заранее не закажешь, не запланируешь. Просто иногда приходит в голову то одно, то другое. Бывает и так: что-то возникает, но понимаешь — еще не время предлагать, надо сделать многое другое, прежде чем доберемся до этого.

РЕЖИССЕР Э. Такие детали всегда надо предлагать не сразу?

ТОВСТОНОГОВ. Если вы видите, что актеру это поможет, зачем откладывать? В данном случае эта подробность возникла, как маленькая часть жизни дома. Лебедев — Бессеменов сразу включил ее в свою жизнь. Значит, она ему помогла.

Главное — понять, что атмосфера возникает только через жизнь актера, а не как самостоятельная краска в спектакле. Все решается в сопряжении с живым человеком.

РЕЖИССЕР Г. Надо иметь слух на атмосферу. Часто мы утрамбовываем спектакль «талантливыми находками», которые должны бы проявить атмосферу, а не включаем ее в систему переживания. И бывает так, что, когда включишь такую находку в систему переживания, «гениальное» сразу становится тривиальным. Атмосфера связана со сверхзадачей?

ТОВСТОНОГОВ. Обязательно. В любом настроении все время необходимо видеть целое, без этого все становится формальным. Если в процессе работы в вас нет внутреннего ощущения целого, дело плохо. Сверхзадачу все время надо чувствовать «затылком», строя любую частность, понимать место этой частности в соотношении с целым. Это одно из главных свойств нашей профессии.

РЕЖИССЕР Г. А почему мы все не очень владеем этим? Это качество врожденное?

ТОВСТОНОГОВ. Я считаю, что все поддается тренировке, если есть исходные данные для профессии — особый склад мышления. Все остальное нужно из спектакля в спектакль в себе воспитывать. Если же вы об этом не заботитесь, вы им никогда не овладеете.

РЕЖИССЕР А. Бывает, что сверхзадача торчит из всех щелей — как вы относитесь к таким спектаклям?

ТОВСТОНОГОВ. Это другая крайность. И чаще всего происходит от вульгарного понимания того, что есть сверхзадача. Дело в том, что нанизывание отдельных сцен на сверхзадачу идет не впрямую, особенно если мы имеем дело с классической драматургией. Иногда это делается по принципу контраста, обратным ходом, иногда кажется, что происходит совсем не то, что должно быть, а в конечном счете парадоксально срабатывает на главную мысль. Это процесс сложный и, чем сложнее произведение, чем оно глубже, тем больше загадок оно ставит. Но любой спектакль должен быть буквально пронизан сверхзадачей.

РЕЖИССЕР А. Как шашлык вертелом?

ТОВСТОНОГОВ. Такое сравнение бытует в нашей практике, но оно упрощенное. Как вы «нанижете» на такой вертел, например, все боковые линии «Короля Лира»? Если нанизывать все подряд, эти сцены окажутся просто ненужными, так как впрямую с главным сюжетом не связаны. Но если сверхзадача определена верно, все линии в конце концов на нее сработают, но не буквально, не прямолинейно.

Есть пьесы, где сверхзадача очевидна, она лежит в самом конфликте, в борьбе героев, жирно прочерчивается автором. А обнаружить ее в любой чеховской пьесе намного труднее. И вместе с тем в тех же «Трех сестрах» нет ни одного слова, уводящего в Сторону от главной мысли. Непосредственно вы даже не сможете определить, что составляет основную тему. Линия Маши и Вершинина? Нет. Линия Андрея и Наташи? Нет. Линия Ирины и Тузенбаха? Тоже нет. Там оркестровое звучание без соплирующих голосов. И сквозное действие в такой пьесе во много раз труднее прочертить, чем в какой-нибудь элементарно бытовой или публицистической, где все лежит на поверхности. И Шекспир, и Чехов не сразу поддаются анализу.

РЕЖИССЕР Б. Потому что вторгается философия?

ТОВСТОНОГОВ. Дело не только в философии, а в том, что эта философия выражена опосредованно через огромное богатство жизненного материала и его нанизать на один «шампур» трудно. Надо выстроить событийный ряд, найти точное место каждой частности, определить природу

чувств и способ игры, перевести все это на язык действия и постоянно контролировать в процессе работы сверхзадачей. Только при таком сложном процессе можно рассчитывать на успешный результат.

РЕЖИССЕР Б. А как быть с произведениями, где все задано автором: интонация, способ игры, события — все? Идти за автором неинтересно, а самому здесь уже ничего не придумать.

ТОВСТОНОГОВ. Мне не очень нравится сама постановка вопроса. Что значит — все задано автором и вам нечего делать? В «Проделках Скапена» все лежит на поверхности, но чем проще обнаружить событие, тем труднее определить природу исполнения. По жанру это буффонада, а как ее выразить на языке действия? Иногда в событие превращается нечто незаметное, как у Чехова, и надо найти во внешне незначительных проявлениях самое важное. Даже когда событие очевидно, сложно решить вопрос, как его выразить.

РЕЖИССЕР К. А если в пьесе вообще нет событий?

ТОВСТОНОГОВ. Такого быть не может. События всегда есть, в каждой пьесе, потому что в каждой пьесе есть движение. Нельзя нам, профессионалам, отсутствие фабульной остроты рассматривать как отсутствие событий. Надо всегда искать, что с чем в пьесе сопрягается, относится, как течет «ручеек событий». Режиссер — переводчик автора на язык событий, действия.

РЕЖИССЕР Б. Но есть пьесы, в которых содержится готовая режиссура. Как тут быть? Можно, конечно, вымарать авторские ремарки...

ТОВСТОНОГОВ. Что значит — в пьесе есть готовая режиссура? Если каждый из нас поставит такую пьесу точно по авторским ремаркам, мы все сделаем разные спектакли. Эта заданность кажущаяся. И дело не в том, чтобы вымарать авторские ремарки, а в индивидуальном постижении автора. У Шоу, например, длинные и очень подробные описания места действия и поведения героев. Разве это нас связывает? Режиссерский анализ должен идти не по авторским ремаркам, не на этом пути обнаруживается сверхзадача.

РЕЖИССЕР Б. В таких пьесах система авторских ремарок сразу ведет к результату. Ты чувствуешь себя вторым режиссером или ассистентом, появляется какая-то зашоренность.

ТОВСТОНОГОВ. В подобных рассуждениях есть порочность. Это кажущаяся очевидность и она должна только увеличить аппетит к раскрытию внутреннего действия пьесы.

РЕЖИССЕР П. Событийный ряд объективно существует в пьесе?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Все дело в том, как вы оцениваете события — ищете то, что заложено автором, или выдумываете что-то свое.

РЕЖИССЕР Р. Сейчас режиссеры вообще несколько увлекаются всякими фокусами, концепциями, в результате чего и материал трактуют поверхностно и актерам не дают раскрыться. Может быть, это и привело к так называемой актерской режиссуре. Если режиссер не видит меня в какой-то роли, я сам становлюсь режиссером и ставлю спектакль.

Многие актеры вдруг захотели стать режиссерами. Я не говорю о том, плохо это или хорошо, но это разные способы мышления, разные профессии. Теперь уже и критики начали ставить спектакли. Все пошли в режиссуру!

ТОВСТОНОГОВ. Меня пугает не то, что актеры, критики и даже драматурги ставят спектакли, а то, что любой из них может сделать спектакль лучше, чем иные профессиональные режиссеры. Вот что печально. Среди нынешних режиссеров много дилетантов. Нет высоты профессии.

У нас бытуют две разновидности дилетантизма. Первая — эмпирическая режиссура, когда все в спектакле образуется само собой. Человек окончил институт, знает терминологию, этим знанием и ограничивается, и спектакль кое-как склеивается. Другая разновидность — самовыражающаяся режиссура. Считая, что пьеса есть предлог для его самодемонстрации, режиссер неизбежно начинает повторять себя. Раньше хоть Мейерхольда брали за образец, а теперь каждый сам себе пример для подражания.

Существует такое заблуждение: если не продемонстрируешь себя, то и не обратишь на себя внимания.

На Западе сейчас получила распространение так называемая шокирующая режиссура, которая ставит задачу привлечь внимание зала путем шока, удивить неожиданностью в любой форме, жестокостью, например. Эта

тенденция наблюдается даже у очень крупных режиссеров.

Я видел «Отелло» в одном из западных театров, где Отелло не душил Дездемону, а вешал ее, причем совершенно обнаженную. Технологически это было сделано безукоризненно и производило жуткое впечатление. Но такое натуралистическое решение привело к утрате смысла пьесы. Зрители были заняты лишь тем, чтобы разгадать, как она висит, как это сделано. Режиссер и не был озабочен смысловой стороной, он был занят поисками средств удивить зрителя.

Удивить, ошеломить, шокировать — исходная позиция такого режиссера. Чем изобретательнее и неожиданнее, тем лучше. У нас эта тенденция проявляется в других формах, но суть стремления та же.

Меня очень волнует желание молодых режиссеров самовыразиться во что бы то ни стало. Мне это занятие кажется малопочтенным и бессмысленным. На основании многолетних наблюдений я могу с полным основанием сказать, что личность режиссера, верного автору, нисколько не теряет в своей самобытности. Напротив, режиссер, занятый только самовыражением, быстро себя исчерпывает. Идущему от автора эта опасность не грозит, потому что перед ним каждый раз — новый мир, а не тот единственный, в котором главное он сам, все остальное — повод для его самораскрытия. Именно в этом случае и начинаются повторы, бессознательное перетаскивание сценических приемов из одного спектакля в другой, монотонность в способах выражения, ибо такому режиссеру не дано подлинного обновления, которое проистекает в результате обогащения каждый раз новым драматургическим материалом, для него меняются только сюжет и текст, а образная система остается неизменной. Причем такой режиссер бывает обычно очень доволен собою — у него есть лицо, индивидуальность. Это глубочайшее заблуждение.

Если у режиссера есть лицо, оно обязательно проявится, и автор этому не помешает. Напротив, он поможет. Я люблю один пример, который особенно убедительно подтверждает эту мысль: Врубель, когда создавал своего Демона, субъективно заботился только о том, чтобы как можно вернее и глубже раскрыть образ, написанный Лермонтовым. Но разве он не выразил в этом произве-

дении себя? Если у режиссера есть истинная сверхзадача, которая его волнует, есть современное понимание автора, он проявит себя. Все зависит от меры таланта и от масштаба режиссерской личности. И от степени профессиональной оснащенности, конечно. Интересный замысел надо уметь интересно реализовать, а на этом пути режиссера поджидают многие барьеры, которые необходимо преодолеть.

РЕЖИССЕР Ш. Меня интересует мера условного и реального в оформлении. В вашем спектакле «Три мешка сорной пшеницы» условное небо и безусловная телега. Закономерно ли такое сочетание?

ТОВСТОНОГОВ. В любом условном оформлении непременно есть элементы, с которыми актер физически соприкасается. Эти элементы должны быть максимально достоверны и подробны. Помните, что делал Станиславский во «Власти тьмы»? У нас бытует мнение: раз условная декорация, значит, все должно быть условно. А соотношение должно быть обратное: в условном оформлении абсолютно безусловные детали.

Не надо заставлять зрителя разгадывать загадки во время спектакля, хотя есть люди, которые получают от этого удовольствие, испытывают чувство удовлетворения от того, что они поняли то, чего не понимают сидящие рядом. Есть такая снобистская поэзия. Она мне глубоко чужда.

Чем более безусловна среда, окружающая человека, тем она точнее. Для меня это единственный путь, чтобы условное прочитывалось.

Можно поставить спектакль вообще без предметов, как однажды сделал Михоэлс — все было решено как этюд без предметов и воспринималось прекрасно. Но все зависит от способа существования актера. Там был условный способ жизни, но если в спектакле способ жизни безусловный, нужны достоверные детали. И в «Трех мешках сорной пшеницы» я сознательно добивался скрипа колес и звука заглохшего мотора.

Средства сами по себе не могут быть хорошими или плохими. Нет хорошей и плохой формы. Есть правильное или неправильное ее сопряжение с сутью. Никакой новой формы мы в театре не найдем, все было. Как в шахматах, где все ходы известны, нужно только найти точный, необходимый в данной ситуации. А сколько возникает

новых комбинаций! Новизна лишь на этом пути и возможна.

Корень лженоваторства в том, что ищется форма выражения. Но при этом вы обязательно попадаете в старое, ибо это средство не сопряжено с сутью, оно переключает внимание на себя и превращается в претензию, в модничание. И зрители сразу вспоминают, что это они уже где-то видели.

Каждый раз условное и реальное, в зависимости от сути, должно сопрягаться по-разному, и каждый раз это определяется способом существования актера. Способ существования является главным звеном, которое в этом клубке надо протянуть, чтобы вытянуть все остальные.

Можно поставить натуралистический спектакль, можно условный. Но нельзя рассуждать так: поеду-ка я в Сызрань и попробую поставить эту пьесу по способу этюда без предметов, как было в Москве. Это сознательный ход. Бывает и бессознательный, когда человек действительно все заранее придумывает сам. Результат получается одинаковым, только в одном случае режиссер показал просто украденное, в другом невольно повторил уже бывшее. И там и там просчет один: нет соотношения сути и формы, а закон любого спектакля лежит в области поиска «природы чувств».

Логика не едина, как не едина правда, которая есть основа логики. Каждая правда диктует свою логику. И это надо задать. Актеру можно не определять ее, даже вообще не нужно ее определять, но если исполнитель начинает со мною спорить с позиции этой логики, меня это радует, потому что я вижу, что он уже находится в нужной «природе чувств».

Таким образом, соотношение условного и достоверного, быта и, например, романтики или абсурда возникает не произвольно — корень его лежит всегда в «природе чувств». Это волна, по которой идет воображение, она направляет нашу фантазию и диктует те средства, из которых складывается целостный спектакль.

РЕЖИССЕР Б. Каким образом в этом участвует художник?

ТОВСТОНОГОВ. Самым непосредственным. Я много лет работаю с Кочергиным. Когда я впервые встретился с ним, я понял, что он как раз тот художник, с которым мне хоте-

лось бы работать вместе. Почему? Рассказывая ему, чего мне хотелось бы в будущем спектакле, я знаю: он точно выполнит все мои пожелания, но сделает это в десять раз интереснее, чем я себе нафантазировал.

В «Дачниках», например, мне нужно было зыбкое пространство. Этой пьесе противопоказаны четкие контуры, зыбкость задана в содержании и построении пьесы. Мне нужно было, чтобы люди не приходили и уходили, а как бы возникали и исчезали, чтобы на сцене не было ни одного реально существующего дерева, а было ощущение воздуха, распахнутого пространства. И он придумал оформление, суть которого мы определили словом «аквариум». Кочергин даже свет изобрел такой, чтобы человеческие фигуры не давали тени.

IV

РЕЖИССЕР Л. Как вы заставляете актера выполнять свой режиссерский рисунок?

ТОВСТОНОГОВ. Его не надо «заставлять».

РЕЖИССЕР Л. Я иногда чувствую, что актер добирается до правды, но мне этой правды мало, и у меня возникает желание заставить его выполнить нужную задачу насилием.

ТОВСТОНОГОВ. Этого делать нельзя.

РЕЖИССЕР Л. Но в таком случае ваша режиссерская мысль останется невыраженной. Если спектакль четко выстроен, актер обязан четко воплощать рисунок своей роли. Ему же легче, если есть точное решение.

ТОВСТОНОГОВ. В невыстроенном спектакле актер работает хуже. Вы правы. Но если за этой выстроенностю режиссер не добивается органической жизни артиста, если он просто вгоняет исполнителя в свой рисунок, он может задушить актерскую индивидуальность, а ее обязательно надо учитывать, особенно если это индивидуальность яркая и своеобразная. Если ее не учитывать, получится марионеточный театр. Надо добиваться точности, но только через актерскую органику, а не вне ее. Режиссеру, который с этим не считается, легче всего работает с плохими актерами, с хорошими он, как правило, конфликтует. Слабому исполнителю можно механически выстроить роль, можно учить его с голоса, навязывать жесты, но это будет ремесленный ход, а не художественный.

Если вас собственный результат устраивает больше, чем индивидуальность актиста в данном драматургическом материале, вы не получите от исполнителя ничего неожиданного в воплощении вашего замысла. Вашего замысла! Если актер точно его ощутит, он может предложить вам нечто такое, чего вы и не предполагали. К этому надо почувствовать вкус, тогда у вас будут конфликты только с плохими артистами, с хорошими не будет. Если же вы лишите себя радости открытия актера в живой плоти спектакля, у вас получится сконструированное зрелище, не больше.

Природа артиста — основа, на которой надо стоять при любых режиссерских построениях. Только в крайнем случае можно прибегать к ремесленному ходу. И понимать, что это заведомый компромисс.

РЕЖИССЕР Л. В каком именно случае?

ТОВСТОНОГОВ. Когда вы работаете в чужом городе, например, с незнакомой труппой. Там чаще всего и приходится идти на компромиссы — требовать результата в кратчайшие сроки.

Я говорю сейчас о вашем внутреннем настрое. Не такой уж я идеалист, чтобы не представлять, что такое периферия. Но все равно надо стараться каждую репетицию превращать в совместный поиск. Бывает, у каждого режиссера, что ничего не получается, но я говорю о намерении.

РЕЖИССЕР Р. А что нужно для того, чтобы получилось?

ТОВСТОНОГОВ. Ухо надо иметь на актера — это так же важно, как музыканту иметь слух. Это обязательная предпосылка нашей профессии. Такое свойстводается от бога, но оно поддается воспитанию самодисциплиной.

Индивидуальность актера легко умирает. Загонит режиссер исполнителя в рисунок ему не свойственный, не дождавшись его собственных проявлений, и он ничего оправдать не сможет, формально выполнит рисунок и все. В вопросах художественной организации спектакля по технике можно прибегать к диктатуре, с артистами — нельзя. Я лично стремлюсь каждую репетицию превращать в поиск индивидуальных актерских проявлений. И не надо отвергать предложенное исполнителем только потому, что это не ваша находка. Это ложное режиссерское самолюбие и не имеет отношения к живому творческому процессу.

Лебедев в одном интервью говорил, что я предложил в «Мещанах», прежде чем открыть окно и крикнуть «Полиция!», аккуратно снять с подоконника горшки с цветами, а мне кажется, что это его находка. Мы оба просто забыли, кто что придумал, потому что для нас это совершенно неважно, главное, что это было в зерне характера Бессеменова. Процесс поиска — как слоеный пирог: режиссерское предложение подхватывается и обогащается актером, это, в свою очередь, подхлестывает фантазию режиссера, и он развивает находку актера, давая ему новый импульс для импровизации. Выяснить, кто был первым и с чего все началось, так же безнадежно и бесмысленно, как спорить о том, что было раньше — курица или яйцо.

Когда-то я был на репетиции Мейерхольда. Он ставил «33 обморока» и показывал актрисе, как надо играть какую-то сцену. Его показ мгновенно подхватил Ильинский, бывший партнером этой актрисы, и начали возникать бесконечные комбинации. Потом, когда я увидел спектакль на сцене, я не мог вспомнить, что предложил режиссер, а что актер.

Это не был показ, который забивает, уничтожает актерскую инициативу — я сделал, ты повтори. Это была прекрасная импровизация.

Вне атмосферы импровизационного поиска не может раскрыться природа артиста, которую надо пробудить. Репетиция — все время импровизация, все время поиск, а не оклик — делай так! Актер должен всей своей организкой включаться в обстоятельства.

РЕЖИССЕР Г. Что важно для актера в процессе работы?

ТОВСТОНОГОВ. Чтобы он не терял внутренней готовности к поиску, чтобы он легко, свободно, раскрепощенно существовал и пробовал — без этого не получается ничего живого, а оно-то и является самым дорогим.

РЕЖИССЕР Г. Что нужно режиссеру, чтобы добиться этого?

ТОВСТОНОГОВ. В процессе репетиции вы должны каждую минуту существовать вместе с актером. Вам не обязательно уметь все выразить, исполнитель это сделает лучше вас, но ваше внутреннее режиссерское существование все время должно быть адекватно актерскому.

РЕЖИССЕР Б. Надо все проигрывать про себя?

ТОВСТОНОГОВ. Не проигрывать, а существовать вместе с актером — это разные вещи.

РЕЖИССЕР Г. Вы иногда даете актерам результативные предложения. В каких случаях это можно делать?

ТОВСТОНОГОВ. Когда актер уже существует в природе данного произведения. Нельзя предлагать результат при анализе, это абсурд, но в процессе поиска, когда человек находится на грани попадания в нужную природу, подсказать ему результативное приспособление — вполне допустимо, а иногда и необходимо.

РЕЖИССЕР Г. Вы с самого начала репетируете в нужной «природе чувств»?

ТОВСТОНОГОВ. На первом этапе мы репетируем вне жанра, идем по линии обстоятельств, следим, чтобы они были в жизненной логике. Но где-то уже здесь есть прорывы в жанр, а в себе я его предошущаю с самого начала. Многое я сам не знаю, многое будет обнаруживаться постепенно в ходе работы. На следующем этапе я уже стараюсь самые главные законы жанра нащупывать через актера. Пока контурно. Дальше способ существования актера должен определяться все более точно и подробно, а это зависит от того, что вы подбрасываете актеру, на что его нацеливаете — это и есть те колки, которые настраивают его на нужную «природу чувств». Режиссер с самого начала должен быть в «природе чувств» произведения, должен быть камертоном, по которому строится весь «оркестр» исполнителей, вся жизнь на сцене. Иначе он не добьется правды. Он должен предчувствовать и опережать актеров в ощущении законов спектакля, а артист, сам того не замечая, будет в них входить, обнаруживая правду в процессе импровизационного поиска. И будет обогащать режиссера, если он такой артист, как Лебедев или Басилашвили. Когда вы сами существуете в правильном ключе и создаете атмосферу совместного импровизационного поиска, актеры очень скоро начинают существовать в том же законе, что и режиссер. Но поиск обязателен. Когда человек ищет — это естественный процесс. Вся наша жизнь в театре — непрерывный поиск.

РЕЖИССЕР Р. Чтобы осуществить такой процесс, нужно время.

ТОВСТОНОГОВ. В воспитанной годами совместной работы труппе он протекает достаточно быстро. Многое подразумевается, о многом можно уже не говорить, а сразу

приближаться к сути. Если же режиссер работает с людьми, не воспитанными в верной методике, ему все приходится начинать с азов, а это требует огромного времени. И поскольку времени нет, спектакль надо выпускать к определенному сроку, режиссер идет на компромисс в главном.

РЕЖИССЕР Л. Некоторые актеры до определенного момента идут за режиссером, а когда обстоятельства усложняются, начинают существовать в роли формально, выполняя заданный рисунок. Преодолим ли этот барьер?

ТОВСТОНОГОВ. Этот вопрос нельзя ставить в общем плане. Во всех случаях критерием должна быть органика и правда. Если их нет, значит роль не выстроилась.

РЕЖИССЕР Л. Значит, можно оставить какую-то часть исполнителей формально существовать в рисунке роли? Я помню, на одной репетиции «Пиквикского клуба» Басилашвили существовал формально.

ТОВСТОНОГОВ. У Басилашвили это может быть только в процессе работы. В «Пиквикский клуб» его ввели внезапно, потому что заболел исполнитель, и он сразу стал существовать смело и остро. Импровизационно он все ощущал верно, а когда стал анализировать, из него начал «выходить воздух», как он сам выразился. Поначалу схватил суть, а потом пошло обратное разматывание.

РЕЖИССЕР Б. Такое решение, как в «Пиквикском клубе», требует от актеров большого вкуса, большой интеллигентности. Стоит чуть перейти грань — и смотреть будет страшно. Я помню, что сначала этим владели лишь двадцати человека. А во многих наших спектаклях и этих двух нет.

ТОВСТОНОГОВ. Такой способ существования актерам труден, потому что на сегодняшней сцене царствует в основном стиль бытового правдоподобия.

РЕЖИССЕР Г.. Когда режиссер переводит спектакль в такой план, который требует не только правдоподобного существования, для актеров возникает непреодолимое препятствие. Как быть в таком случае? Причем даже в пробе одни актеры идут на это обострение охотно, другие сопротивляются, и лидеров в этом деле все-таки мало.

ТОВСТОНОГОВ. Отношение актеров связано с элементарной вещью: если у вас за спиной есть в этом плане успех, это основа веры в вас; если нет, они ко всем вашим экспериментам будут относиться скептически. Решение

проблемы связано с многолетним воспитанием коллектива. Важно, чтобы актер от любого поиска получал удовольствие. Чем дальше, тем охотнее актеры в такой работе участвуют и количество лидеров постепенно увеличивается. Все должно быть в динамике, в статике вам никакой активности разбудить не удастся. Когда Басилашвили пришел в театр, он был робок, зажат, боялся пробовать. Теперь он раскован, потому что понимает: эксперимент — закон в нашем театре. И артист познал успех на пути поисков неожиданного. Сейчас он, безусловно, в числе лидеров. Так что все достигается в процессе движения.

РЕЖИССЕР С. Если актеру, который привык к бытовому театру, предлагаешь фантасмагорию, гротеск, он чувствует себя очень неуютно. Преодоление накопленного годами — чрезвычайно сложная вещь.

ТОВСТОНОГОВ. Дело не только в привычке к быту, есть пьесы, которые другого и не требуют, дело в том, что предлагаются эрзац, штамп, устоявшееся внешнее сходство с жизнью, подражание, копирование привычной формы выражения. Наш артист к чему привык? Войти, сесть, закурить, поговорить. Все похоже на жизнь, все легко, удобно. Артиста тянет на это. И такая имитация жизни годится для всех пьес. Вот наш враг. Играют без оглядки на мир пьесы, на «природу чувств». Берется первое попавшееся, лежащее на поверхности. Такой способ актерской игры стал стереотипом.

РЕЖИССЕР Л. Наверное, это естественно, что подражание рождает и глубокую потребность выйти из него. Отсюда наше волнение — от желания найти пути выхода из псевдомхатовского искусства.

ТОВСТОНОГОВ. Это вошло в нас, стало привычным, потому что мы не ищем в каждом спектакле свою «природу чувств».

РЕЖИССЕР Б. В современном театре актерская затрата меньше, чем того требует автор. На одной репетиции актер потерял ручку и с такой огромной нервной и физической затратой искал ее, что если бы он так же искал корону, это потрясло бы зрителей. Болезнь нынешних актеров — подмена подлинной артистичности немногим ироничностью, немногим вольностью, немногим органикой. И все это «вообще», независимо от характера.

РЕЖИССЕР Л. Как воздействовать на актера, если режиссера не удовлетворяет качество его исполнения?

ТОВСТОНОГОВ. Одним объяснять, что здесь требуется. А там, где на понимание рассчитывать не приходится, надеяться на актерскую интуицию, на нее воздействовать.

РЕЖИССЕР Р. А у вас есть такие актеры?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. В каждом спектакле, даже при наличии актерского ансамбля, существует разный уровень приближения к нужной «природе чувств». Не бывает, чтобы все одинаково хорошо и точно играли.

РЕЖИССЕР П. В «Акации» все актеры соответствовали нужному способу игры.

ТОВСТОНОГОВ. Там был очень прямой, открытый капустнический ход, в него легче попасть. Если же ставится задача потоньше, нужный способ игры достигается труднее.

Бывает, что я просто начинаю с показа, чтобы актер хотя бы извне вошел в рисунок роли и спектакля, не надеясь на его собственное наполнение. Иду и на такие компромиссы.

Каждый раз нужен новый ход, в зависимости от личности актера. Но сначала мы всегда разбираемся в логике, в обстоятельствах, в отношениях, чтобы потом перейти к той жанровой природе, которая должна определять способ существования актера в ключе данного спектакля.

РЕЖИССЕР С. В чем заключается профессионализм актера?

ТОВСТОНОГОВ. В том, чтобы актер не мог сказать ни слова вне действия. Непрофессиональный актер может говорить слова вне действия, вне события, вне конфликта, профессиональный — нет!

РЕЖИССЕР Б. В производственных пьесах говорят о себестоимости, о скрытых резервах производства — для актеров все это понятия абстрактные и они их еле-еле выговаривают. А когда я смотрел «Протокол одного заседания», мне казалось, что Борисов — человек с экономическим образованием, так легко он владел этой профессиональной терминологией. Как это достигается?

ТОВСТОНОГОВ. Борисов не занят словами, он занят тем, чтобы разбить своего противника, и находит для этого свою производственную аргументацию. Она для него стала своей в той мере, которая нужна для того, чтобы мы ему поверили. И для зрителя важна конфликтная, собы-

тийная сторона, он за ней следит. Иначе спектакль будет интересен только для строителей и экономистов.

РЕЖИССЕР Б. Значит, все дело в действии?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Конфликт, действие, событие — вот что должно нас интересовать. Если они не выстроены, артист просто произносит заученный текст, если выстроены, слова будут рождаться сами. Действие есть конечное выражение конфликта в данную секунду сценической жизни артиста.

РЕЖИССЕР С. А как привести актера к действенному существованию?

ТОВСТОНОГОВ. Создать такие условия, когда слово является конечным результатом процесса, а не начальным. Поставить актера в положение действенного поиска и импровизации. Это требует определенной методологической подготовленности актера и большого терпения и последовательности от режиссера.

Когда мы репетировали сцену в кабачке в «Генрихе IV», мы на первом же этапе определили главное событие, действенные функции каждого персонажа в этом событии, и я дал артистам возможность сыграть этюд. Сорок минут они играли пьесу Шекспира и говорили свой текст. Для того чтобы проделать такую работу, должны быть артисты, обладающие импровизационными способностями. У нас есть Лебедев — актер редкой импровизационной заразительности, рядом с ним был Борисов, способный эту эстафету подхватить,— и пошла такая интересная игра, что жалко было потом с этим этюдом расставаться. Честно говоря, в спектакле они никогда до такой глубины и точности постижения Шекспира не добирались.

РЕЖИССЕР Л. Как добиться от актера нужной эмоциональности?

ТОВСТОНОГОВ. Если вы занимаетесь поисками способа существования, эмоциональность никуда не уйдет, но она должна покояться на логике, стало быть, на рациональном. Нельзя искусственно разделять — здесь у меня рациональное, здесь эмоциональное. Все должно быть основано на анализе, который гарантирует нужный градус существования артиста. Отдельной проблемы эмоциональности нет. От сознательного — к подсознательному. В эту емкую формулу Станиславского входит эмоциональное, как результат.

Требование эмоциональности сразу тянет актера на

изображение чувств. Я не боюсь методологически грамотному исполнителю сказать о градусе существования, потому что знаю, что он не будет наигрывать чувства, он взволнуется, не теряя при этом действенной основы, всегда для него необходимой. А есть некое общее, абстрактное волнение. Если оно захлестывает актера, он начинает чувствовать себя благополучно, а вы лишаетесь возможности вести его дорогой действия. Актера, который не умеет работать в верной методике, всегда тянет к общей эмоциональности, общей взволнованности. Но как только он попадает в мир эмоций, он попадает в мир подражания, в мир внешнего копирования, то есть штампа. Он начинает говорить о любви с придаханием, страстным шепотом, начинает изображать.

Посмотрите на ребенка, когда он переворачивает стулья и играет в поезд. Пока вы его не трогаете, он очень ограничен. Но стоит вам созвать родственников и сказать: «Посмотрите, как он играет», — он сразу начнет наигрывать, потому что начнет показывать, а до этого он существовал по законам правды.

РЕЖИССЕР Г. Где происходит стыковка логической структуры и структуры чувств?

ТОВСТОНОГОВ. Эмоциональность должна быть в режиссере, вы сами должны существовать в нужном градусе и это будет критерием в работе. На основании логического действия вам надо привести актера к нужному градусу существования. Если исполнитель до него не доходит, значит все делается неверно. Если же вы скажете: «Ты недостаточно взволнован», он начнет просто накачивать себя. Бывает, что именно этих слов артисту не хватает, но, если говорить о методике, призыв к эмоциональности также вреден, как результативный показ. Нельзя играть чувства, нельзя играть результат!

РЕЖИССЕР Б. Есть такой критерий — интересно или неинтересно. Как быть, если действие выстроено правильно, но неинтересно, и это мешает актеру?

ТОВСТОНОГОВ. Сама постановка вопроса методологически неграмотна. Действие может быть только верным или неверным. Интересным или неинтересным бывает решение. Действие — наша грамматика. Что значит — интересно или неинтересно написаны слова, из которых складывается мысль? Слово может быть грамотно или неграмотно, с ошибками или без них. А мысль — интересна или

нет. Но если цепочка действий выстроена неверно, это может убить самое интересное решение.

Определяя события, строя цепочку действий, мы должны стремиться выйти на зеленую улицу сквозного действия и сверхзадачи. Чем тщательнее будет отбор, тем точнее будет высекаться главная мысль и тем сильнее будет воздействовать спектакль.

Я все время призываю вас к овладению методологией, чтобы увести от дилетантизма. Мы ведь иногда самые простые вещи понимаем так примитивно, что совершенно искакажем смысл. Это бывает даже с методологически воспитанными актерами.

Когда мы ставили «Дачников», актеры в мое отсутствие решили, что они должны во что бы то ни стало оправдать своих героев, и ни в какую не соглашались с моим требованием более жесткого к ним отношения. При этом они призывали в союзники Станиславского, поскольку он советовал искать в злом доброго. Они понимали этот тезис как необходимость «утепления» характеров. Методологически точное определение приводило к абсурду. Формула Станиславского шире и не должна прилагаться к характеру буквально. Не смягчать, не утеплять надо было, а искать другую грань образа.

Например, Суслов — саркастический и самолюбивый человек, который находится все время на грани срыва. Жена ему открыто изменяет, а у него словно кляп во рту, потому что он ее любит. В третьем акте мы через эту любовь понимаем природу его ненависти к миру. Эта страсть и открывает в Сулове человеческое начало. Это то и надо было искать в процессе работы, а не превращать Суслова в положительного героя. Соотношение разных граней характера мы и искали потом в каждом образе.

Искусство театра не только пространственное, но и временное. Развитие характера во времени означает все более глубокое его постижение. И главным в «Дачниках» стал процесс снятия с людей поверхностных слоев и обнажения их сути.

РЕЖИССЕР Б. Как вы определяли эти грани, например, в образе Калерии?

ТОВСТОНОГОВ. Одиночество и декадентский излом. В своей практике мы часто совершаем разного рода методологические ошибки, которые приводят в результате к очень серьезным просчетам. Поэтому давайте стремиться

хотя бы к элементарной грамотности. Интересного или неинтересного действия быть не может. Понятие «интересности» лежит в другой сфере.

РЕЖИССЕР Л. Чем же тогда объяснить такое явление: мы смотрим умный, хороший, точный спектакль, а он нас не волнует?

ТОВСТОНОГОВ. Театр — такая сложная вещь! Я видел несколько лет назад прекрасные спектакли, которые меня волновали, а теперь их невозможно смотреть. Рядовой спектакль зависит от массы обстоятельств. Иногда на гастролях актеры позволяют себе полную самодеятельность, потом ничего собрать невозможно. Приходит человек, наслышанный о спектакле, и на него он не производит никакого впечатления, потому что спектакль уже развалился изнутри. А когда-то волновал по-настоящему.

Другая причина — вводы. У нас есть спектакли, которые я не могу смотреть, когда играют не первые исполнители. Просто не могу войти в зал. А кто-то наслышан о том, что спектакль хороший, пришел его посмотреть и, естественно, уходит из театра в полном недоумении. Вводы — всегда компромисс. Мы порой вынуждены на это идти, чтобы не отменять по болезни артиста спектакль, на который уже раскуплены билеты. Я, конечно, могу занять жесткую позицию: раз артист болен, спектакль не пойдет. Но я же понимаю, что такая жизнь театра, и соглашаюсь на замену. В результате я сам не могу войти в зал, мне стыдно за то, что происходит на сцене, а зрителям мы это показываем.

РЕЖИССЕР М. У вас существуют вторые составы?

ТОВСТОНОГОВ. Нет. Мы снимаем спектакль, если из него уходит ведущий артист. Просто иногда обстоятельства вынуждают нас делать вводы. Но я в таких случаях предполагаю срочный ввод, когда артист делает роль в течение двух-трех дней. Тогда происходит максимальная мобилизация его сил. Конечно, и спектакль от этого многое теряет, и артистов это нервирует, но я предполагаю такой выход постоянному дублеру, который играет заведомо хуже первого исполнителя, а претендует на равные права.

Мне кажется, что сама система дублерства противоречит природе искусства. Один артист реагирует на красный свет, другой — на зеленый. Нельзя вгонять в рисунок, найденный с одним исполнителем, другого. Он все сделал

бы иначе. В чужой среде дублер заведомо обречен на фальшивое существование, и, если встать на этот путь, разрушится задуманное.

РЕЖИССЕР С. У меня очень серьезный вопрос — что такое перевоплощение?

ТОВСТОНОГОВ. Для меня процесс перевоплощения — главное чудо и магия театра. Момент волшебного превращения одного человека в другого мне представляется венцом драматического искусства. Вопрос в том, как это делается.

Есть актеры, которые, выражаясь фигурально, гримируют душу, а не лицо. Замечательным примером тому был Жан Габен. Мы всегда видели на экране одно лицо, слышали один голос, но каждый из его персонажей по-новому думал и воспринимал мир. Это — акт внутреннего перевоплощения, без дополнительных аксессуаров.

Другой пример — Марлон Брандо. В «Крестном отце» он играет главу итальянской мафии в Америке. Актер сам предложил себя режиссеру на эту роль, но режиссер отверг его, считая, что он слишком молод и не сможет сыграть семидесятилетнего старика. Я видел конкурс на лучшего исполнителя роли. Всеуважаемые старые актеры Америки приехали на него. А Брандо анонимно послал свою пробу, сделав фантастический грим высочайшего качества и изменив голос. Режиссер выбрал его. Здесь совершенно другой принцип перевоплощения. Конечно, дело не в гриме и не в голосе, они не стоили бы ломаного гроша, если бы не было подлинного, внутреннего перевоплощения.

Я считаю правомерными оба пути. Еще недавно было много споров по поводу грима, сейчас об этом не спорят. Если внешние средства помогают актеру перевоплотиться в другого человека, значит, они необходимы. Но сегодня другие проблемы.

В конце концов, что такое перевоплощение? Это дистанция между актерским «я» и «я» персонажа. В разных спектаклях она разная. Но в сегодняшнем театре есть общая тенденция к увеличению этой дистанции, возникшая под влиянием Брехта. Он так мощно вошел в наше искусство, что сейчас практически и самую натуральную пьесу невозможно сыграть вне остранения. «Мещане» были бы немыслимы без Брехта — элементы его и в определенном внутреннем лицедействе Бессеменова, когда он выходит

на сцену, как на трибуну, и в использовании музыки. Я уж не говорю об «Истории лошади». Да и в любом спектакле эти элементы присутствуют. Я, например, предпочитаю сейчас брать на роли старииков молодых актеров — они острее чувствуют эту дистанцию.

РЕЖИССЕР С. Значит, и при отчуждении возможно перевоплощение?

ТОВСТОНОГОВ. Обязательно. Но качество его каждый раз зависит от избранной вами «природы чувств». В зависимости от жанра перевоплощение обретает новые свойства. В горьковской пьесе оно одно, в «Карьере Артуро Уи» другое, но и там и там оно есть. Момент отождествления не исключен даже в гротеске. Москвин в «Горячем сердце» — это подлинное перевоплощение. И у Буша в «Галилее» оно было, но другого качества. Иногда актер устремлен к поискам характера, а режиссер его все время сбивает, потому что ему нужно выразить отношения идей, а не людей. В таком случае отчуждение обрамляется трамовским лозунгом: ничего не играть, актер — докладчик роли. Но когда мы выражаем отношение к характеру вне конкретной человеческой плоти, чуда перевоплощения не произойдет. Перевоплощение — это обретение актером черт другого человека, а это необходимо в самых разных жанрах, в самой разной «природе чувств».

РЕЖИССЕР В. А как подвести актера к этому скачку?

ТОВСТОНОГОВ. Этот процесс всегда протекает по-разному. Иногда актер сразу схватывает суть, иногда идет постепенное накопление нового качества. Здесь ничего не надо форсировать.

Есть такая притча. Человеку дали съесть семь булок, а он все был голоден. Тогда ему дали бублик, и он сразу насытился. «Нужно было мне сразу съесть бублик», — решил он. Если вы видите, что артист достиг стадии, когда он уже съел семь булок, можете дать ему бублик. Но если он еще голоден, а вы швыряете ему бублик, вы нарушаете естественный процесс. Здесь нужно угадать, что актеру нужно. И в какой момент. И никто, кроме режиссера, это угадать не может.

РЕЖИССЕР А. Когда мы приезжали на репетиции «Тихого Дона», меня удивляло, что вы работали с Крючковой и Борисовым меньше, чем с другими, хотя они играли главные роли. Почему?

ТОВСТОНОГОВ. У Крючковой процесс накопления всегда

идет медленно, и ее не надо торопить. А у Борисова вся роль была впереди. Когда все заиграли, как надо, я начал больше всего заниматься с ним. А в то время я добивался от него только точного входа в обстоятельства и стремился к тому, чтобы он раньше срока не начал играть результат. Я верил, что он может выйти на серьезные высоты и не трогал до поры до времени, чтобы он внутри себя нажил нужные черты характера. Он шел очень верно по логике и постепенно, идя от себя, набирал внутреннюю характерность. Он перешел к образу не скачком, как некоторые другие исполнители, его превращение в Мелехова произошло незаметно для нас. В процессе работы начали появляться мелеховские черты — то шеей поведет, то ремень поправит как-то по-особенному, и сразу видно — это оттуда идет, от внутреннего ощущения образа.

РЕЖИССЕР Б. А у кого был скачкообразный переход?

ТОВСТОНОГОВ. У Басилашвили, например. Он долго примерялся, прикидывал, спорил, а потом на одной репетиции вдруг взял и «выдал».

РЕЖИССЕР Л. Что с вашей точки зрения важно в показе?

ТОВСТОНОГОВ. Не тянуть актера сразу к результату. Когда вы его натаскиваете, показывая вагон всяких приспособлений, вы убиваете его живую природу. Актер уже и так стал манекеном, а режиссер требует: выше левую руку, ниже, крикни громче, говори тише!

Многое может решить грим или костюм, какая-то деталь. Дали, например, актеру сапог, который жмет, и он сразу обрел верное самочувствие. Важно только знать, какой «сапог» ему нужно дать и когда.

РЕЖИССЕР Г. Надо ли во время репетиции замечать малейшую неточность или лучше дать актеру проиграть большой кусок, а потом остановить?

ТОВСТОНОГОВ. Если я вижу, что у актера нежелательный элемент возник случайно, я не обращаю его внимание на это. Если же он повторяет ошибку, надо остановить.

Не надо забывать, что конечная цель методологии — разбудить подсознательную природу артиста. Все наши усилия — ради того, чтобы освободить его от всего, что мешает пробуждению его интуиции. Метод помогает нам сознательным путем пробиться к сфере подсознательного, к этой возвышенной, магической сфере, которая и делает искусство искусством. Если этого в вашей работе не произошло, считайте, что вы зря потратили время.

РЕЖИССЕР С. Меня интересует проблема национальной специфики. Когда русский актер играет американца, англичанина, француза, встает перед ним вопрос произношения?

ТОВСТОНОГОВ. Не должен вставать. Мы условно воспринимаем любую речь на своем языке. Другое дело, что актер должен чувствовать природу авторского стиля. Многое зависит от качества перевода, от ощущения нюансов речи переводчиком. Все остальное — вопрос колорита, который должен быть проявлен в стилистике спектакля. В любом образе надо сочетать нейтральную речь и определенный, конкретный характер. В «Пиквикском клубе», например, Данилов играет одного из адвокатов. Он ничего специально не ищет, но все-таки получается именно английский адвокат. А что специфически английского в самом Пиквике? Актерам не надо нарочно играть итальянцев, французов, англичан. В строе речи надо учитывать, что французы или итальянцы, например, говорят быстрее, чем русские,— и только.

В решении этой проблемы главное — зритель, уровень его восприятия, его культуры. Это прекрасно понимал Шекспир, когда писал пьесы из итальянской жизни (а в Италии он никогда не был) и заставлял героев расплачиваться английскими пенсами. Он учитывал уровень своего зрителя. И Кurosава мудро поступил, перенеся действие «Идиота» в Японию, оставив его человеческое содержание и спроектировав его на японские характеры и обстоятельства. Мы лучше всего воспринимаем национальное произведение в условно-русском звучании.

Другое дело, что у нас есть множество штампов — актеры знают, как надо играть американцев, испанцев, грузин. Это не имеет ничего общего с «национальной спецификой», это наши представления, и они столь же неточны, как представления американцев или французов о русских людях.

Я смотрел в Польше спектакль «Три сестры», и режиссер попросил меня записать все бытовые нарушения, которые я замечу. Я написал больше сорока пунктов. Причем нарушения были на редкость нелепые: офицеры входили в комнату с оружием, самовар вносили с трубой, нянька пела ребенку колыбельную на мотив шансонетки двадцатых годов и т. п. А это Польша, славянская страна, и режиссер — образованный, эрудированный человек, который

специально этими вопросами занимался. И у нас в спектаклях бывает масса подобных нелепостей.

РЕЖИССЕР Х. В каких случаях надо сохранять акцент? **ТОВСТОНОГОВ.** Если в русской пьесе, среди русских персонажей появляется грузин, он, конечно, должен говорить с акцентом. Но в общем-то решение этой проблемы во многом определяется жанром. Передо мной она встала, когда я ставил «Хануму». Авлабар, где происходит действие пьесы,— место, где говорят на грузинском жаргоне.

И к этому произведению нельзя было подходить, как к пьесе Шекспира или Мольера. Я добивался, чтобы сохранилась мелодика речи, музыкальность фразы, ее колорит, но без искажения русских слов.

Что такое грузинский князь-кутила? Лишите Стржельчика акцента, и характер потеряет не только в колорите, но и в национальной сущности — получится просто русский мужик.

Характер — это способ думать, выражается он через способ говорить. Но тут, конечно, чрезвычайно важна мера, чтобы не дойти до пошлости. В «Хануме» приходилось учитывать и другие вещи — например, социальную принадлежность персонажей. Поэтому мы искали разный акцент у князя и у купца, у свахи-грузинки и свахи-армянки.

РЕЖИССЕР К. Как же все-таки быть, когда ставишь национальную пьесу?

ТОВСТОНОГОВ. Вне зрителя проблему национального колорита и, в частности, акцента решать нельзя. Надо, чтобы у зрителя не возникал вопрос: почему актер говорит так, а не иначе.

Чувство такта и вкуса артиста и режиссера — здесь главное. Вы должны ориентироваться на самый высокий зрительский уровень.

Много лет назад в пьесе «Генеральный консул» в Тбилиси играл приехавший из Саратова артист Сальников. Он говорил с грузинским акцентом, как его слышат русские. Но публика была грузинская, и его акцент воспринимался совсем не так, как в том же Саратове. Надо, чтобы акцент, если вы им в спектакле пользуетесь, не шокировал зрителей. Вы должны хорошо чувствовать уровень культуры и специфику своего зала. Внешняя сторона должна быть в такой мере достоверна, в какой

это убеждает зрителя, а дальше надо искать то, что нас объединяет с людьми, действующими в пьесе, чтобы не выбивать зрителя из привычных ему понятий — искать в каждом спектакле свои «пенсы».

РЕЖИССЕР Г. Как вы определили жанр «Ханумы» — мюзикл?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, в мюзикле драматургия выражается через музыку, а в «Хануме» через текст пьесы, но это музыкальный спектакль. Водевиль и не совсем водевиль. Получился какой-то новый сплав. Но дело не в словах, важно определить законы построения спектакля и им следовать.

И еще я вам советую знать, что сделано в этом плане до вас, чтобы не повторять старых ошибок. В решении музыкальных спектаклей у нас слишком много эклектики, которая идет от дилетантизма. Поэтому нужно изучать конкретные явления, анализировать их, извлекать полезные для себя уроки. У Захарова в этой области найден, на мой взгляд, свой путь, интересный в плане сочетания музыки и пластики с драматическим действием.

РЕЖИССЕР М. Как вы оцениваете удельный вес музыкальной подготовки режиссеров драматических театров? Достаточна ли она?

ТОВСТОНОГОВ. Я настолько озабочен тем, что молодые режиссеры мало занимаются музыкальной и пластической стороной спектакля, что даже поставил в институте несколько лет назад спектакль «Зримая песня». Я отобрал из шестидесяти режиссерских работ двадцать лучших и объединил их в спектакль, который мы довольно широко показывали, хотя поначалу это было только тренировочное упражнение. Так что я очень серьезно отношусь к этой стороне нашей профессии, без нее драматическим театрам было бы просто невозможно жить. Музыка расширяет диапазон артиста, обогащает его возможности.

РЕЖИССЕР Б. Вы считаете, что такие спектакли, как «Ханума», помогают разнообразить актерское мастерство?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Надо было добиваться чистоты жанра: как подойти к куплету и выйти из куплета — это очень сложно в водевиле.

РЕЖИССЕР Б. А перспективный ли это жанр, музыкальный?

ТОВСТОНОГОВ. Я считаю, да. Я люблю музыкальные спектакли. Надо, чтобы драматический театр их ставил.

Раньше таких спектаклей было много — и Немирович-Данченко обращался к ним, и Вахтангов, и Таиров, и Р. Симонов. Нам не нужно все это зачеркивать. Напротив, надо изучать свое наследие и попытаться понять и сформулировать законы музыкального спектакля на русской сцене.

РЕЖИССЕР Л. Когда вы ставили с немецкими актерами «Идиота», труппа была вам незнакома, общего языка у вас не было — приходилось ли вам менять свою методологию или как-то корректировать ее, исходя из того, что умеют эти актеры?

ТОВСТОНОГОВ В первые две недели я посмотрел там много спектаклей и уловил общую тенденцию — преобладал в них принцип шокирующей режиссуры. А он чужд всякому артисту, немецкому в том числе, потому что мертвят актерскую природу. Это форма самовыражения режиссера, для которого исполнитель становится просто марионеткой. Стало быть, ничего не заявляя и не декларируя, я мог выиграть, пойдя против течения. Правда, я не знал немецкого зрителя, не знал, к кому буду апеллировать, но тут у меня был расчет на всесоветскую Достоевского, я надеялся, что он может пробиться к любой душе.

Это первый момент, который я использовал. Второй — очень большой интерес к нашей методологии. Умозрительно они знают, что такое учение Станиславского, но практически его не освоили.

Я понял, что, используя эти два обстоятельства, заданные самой театральной ситуацией, я смогу повести за собой артистов. Что касается методологии... Конечно, я работал не так, как в своей труппе, с которой многие вещи не надо оговаривать, они предполагаются. Там все приходилось начинать с Адама и Евы, но они хотели постичь методологию и просили меня после работы объяснять им какие-то положения.

РЕЖИССЕР Л. Пользовались ли вы там этюдами?

ТОВСТОНОГОВ. Подвинуть их на этюды было сложно, потому что немецкие актеры — рациональные, интеллектуальные, и обнаружить в них «подлинность страстей» очень трудно. Импровизационностью, при большом мастерстве, они не владеют. Я пытался подвинуть их на это, просил сыграть ту или иную сцену своими словами, но они совсем не знакомы с такой формой работы, у них к ней нет

привычки. Я какое-то время просил их не учить текст, пока не разберемся в логике. Но когда разобрались и я сказал, что теперь можно учить слова, они были готовы уже к следующей репетиции.

Так что процесс был, с одной стороны, очень благополучный, взаимозаинтересованный, с другой — конфликтный, в хорошем смысле слова. Они многоного хотели и многоного достигли. По сравнению с нашими артистами они поражают огромной работоспособностью. Бывали дни, когда мы репетировали по десять–двенадцать часов, причем по их инициативе.

Никак не получалась сцена обмена крестами. Во время репетиции актер, игравший Рогожина, вдруг остановился и обратился ко мне: «У вас грустное лицо. Мы что-нибудь не так делаем?» Я начал объяснять, что они играют просто бытовую сцену, а здесь должна быть предельность страсти, раз после обмена крестами происходит убийство, что главное обстоятельство в сцене не сыграно и т. п. Актер сказал: «Давайте встретимся вечером и будем заниматься только этой сценой». Вечером мы работали четыре часа подряд, пока актеры не поняли, о чем идет речь.

Было, конечно, много непривычного в работе, даже во внешних проявлениях. Настасью Филипповну играла их примадонна, актриса очень маленького роста. В сцене дня рождения она должна была стоять у камина, лицом к зеркалу, которое висело над камином. Она встает спиной. Не понимаю — почему? Актриса объясняет, что зеркало висит слишком высоко. Прошу повесить ниже. Останавливается репетиция, и по этому пустяковому поводу проводится серьезное заседание у заведующего постановочной частью.

Или — я предложил такую мизансцену: Настасья Филипповна лежит на столе, касаясь пальцами его края. Репетицию тут же остановили, на сцену вышел завпост и начал выверять количество сантиметров.

Я придумал пролог, которого в нашем спектакле не было,— начал действие с конца: сидят Рогожин и Мышкин в состоянии безумия, стук в дверь, ни один не двигается, дверь выламывают, входят полицейские, открывают полог и обнаруживают труп Настасьи Филипповны. Все застыгают в ужасе, и в тишине звучит смех Мышкина. Фердышенко говорит полуудивленно, полуопросительно:

«Идиот?..» И потом играется весь спектакль — до стука в дверь.

Объясняю завпосту: мне нужно, чтобы было видно, что дверь выламывают, а не просто открывают, что она должна упасть. Он говорит: «Хорошо, я вам через неделю покажу». Через неделю на репетиции он продемонстрировал дверь — она гнулась, потом разлеталась в мелкие щепки. Их собирали в течение получаса. В результате в спектакле было две двери: одна, которая разваливалась, другая нормальная.

Потом мне понадобился огонь в камине. Я объяснил завпосту, что необходимо сделать три стадии яркости: когда просто горит, когда вспыхивают новые поленья и когда загорается бумага. Естественно, я предполагал электрическое «пламя». Завпост возразил: «Что вы, у нас будет настоящий огонь!» «А пожарные?» — ужаснулся я. «Мы сделаем так, что пожарные и пикнуть не смогут», — заверил меня завпост. И сделал. В камине была установлена газовая горелка, которая все время поддерживала ровный огонь, а когда нужно было, пламя усиливалось и шла струйка дыма. Это было прекрасно, но я все время боялся, что у Настасии Филипповны, когда она подходит близко к камину, загорится платье, и жил с ощущением, что спектакль мне закончить не удастся.

Примадонна удивляла меня еще и тем, что сама распоряжалась, в какой сцене с какого фонаря ее освещать (по возрасту она не очень подходила для роли Настасии Филипповны и много внимания уделяла тому, как она выглядит), причем проявляла такой профессионализм, такое знание техники, что показалась мне просто профессором по свету.

Так что, помимо методологии, было еще множество забот.

У них, например, существует четкая субординация. Примадонна есть примадонна. Она вела себя, правда, очень корректно, но стоило ей остановиться, как мгновенно останавливались все. Даже на репетиции с публикой она вдруг решила повторить одну сцену. Я предложил ей повторить хотя бы с середины. Она возразила, что с середины ей будет трудно начать, и сыграла все второй раз.

Нам это кажется просто невозможным, для них привычно.

РЕЖИССЕР Л. При таком актерском рационализме

удалось ли вам добиться в результате эмоциональной заразительности?

ТОВСТОНОГОВ. Если бы не удалось, спектакль не состоялся бы.

РЕЖИССЕР Л. Как его приняли?

ТОВСТОНОГОВ. Очень бурно, хотя он был сделан в полном противоречии с тем, что происходит в немецких театрах. Но процесс работы был мучительный. Вообще любая постановка за границей — дело трудоемкое и психологически сложное: все время один, не с кем посоветоваться, после неудачной репетиции состояние ужасное.

РЕЖИССЕР Г. Иногда зарубежные актеры хорошо владеют нашей методологией. Я видел «Игру и джин». Спектакль меня поразил — все оправданно, люди, судьбы, ничего не пропущено, подробности жизненно узнаваемы. Многие наши, даже ведущие, актеры не владеют нашей же методологией так последовательно. В чем тут дело? Понимаю, есть какие-то издержки в воспитании актеров. Какие? Где мы недобираем?

ТОВСТОНОГОВ. В школе. Мало квалифицированных педагогов, владеющих методологией. Я сужу по нашему институту, но смело обобщаю, думаю, что и у вас дело обстоит не лучше, если не хуже. У нас есть хотя бы несколько хороших педагогов, которые не только тренируют, но и воспитывают студентов, а в других институтах и того нет.

РЕЖИССЕР П. Есть муштра, а есть еще и этическая сторона, отношение к делу. Студенты приходят на занятия какие-то ироничные, равнодушные, будто одолжение тебе делают.

РЕЖИССЕР Г. Мне кажется, что принцип приема в институт рассчитан на усредненное дарование. Приходит в общем грамотный человек, похожий на других грамотных, его берут, а он как пришел, так и уйдет. Раньше театр был для человека сферой нахождения собственного «я». Сегодня на театр смотрят иначе, он стал демократичнее, отсюда и потери произошли. Нас просто очень много стало — шестьсот театров!

РЕЖИССЕР К. Какие качества вы цените в актере?

ТОВСТОНОГОВ. Интеллект, владение методологией, импровизационность в поиске. На этом последнем качестве я хотел бы остановиться подробнее, эта проблема мне кажется сегодня особенно важной. Я много говорил об

этом и раньше, но сейчас само понятие импровизации обогатилось и расширилось.

Импровизационность — одно из главных достоинств артиста, по которому я определяю его дарование. Без импровизационного поиска нельзя найти способ актерского существования в спектакле, это единственный путь, на котором обнаруживается «природа чувств». Но в последнее время мне становится все очевиднее, что импровизация — понятие более широкое, всеобъемлющее и относится не только к области работы режиссера с актером.

Может быть, я изобретаю велосипед, не знаю, но я сам дошел до этого, а когда сам изобретаешь велосипед, все обретает иное значение.

Импровизация лежит в основе многих видов искусства, и театра в особенности. Связав какие-то вещи из собственной практики с тем, что я наблюдал у моих коллег, я пришел к выводу, что импровизация является основой творческого процесса.

Когда-то Питер Брук, будучи в Ленинграде, по моей просьбе прочитал нашей труппе лекцию о Шекспире. Мне пришлось его переводить, поскольку обычный переводчик не мог справиться с профессиональной терминологией, просто не понимал, о чем Брук говорит. Тогда он перешел с английского на французский и предложил мне перевести его. Я рискнул, и это решило дело. Но поскольку я был занят переводом, стараясь быть точным в передаче мысли, а Брук знает русский язык и мог судить о качестве перевода, то смысл сказанного им запал в мое сознание, хотя в то время я не очень его фиксировал. Сейчас же я вспомнил его лекцию и понял, что он говорил об очень интересных вещах.

Брук знает Шекспира лучше любого шекспироведа. Он пропустил эту драматургию через себя, изучил ее творчески, а не рационально-научным путем. Он так глубоко и талантливо понимает Шекспира, что приходит порой к совершенно неожиданным выводам. Об одном из них я и хочу рассказать. Правда, он произвел на меня впечатление только сейчас, когда я связал его с тем, о чем сам начал серьезно задумываться. Кратко главный тезис Брука сводится к тому, что пьесы Шекспира, ставшие образцом великой литературы, возникали в процессе репетиций импровизационным путем. Бралась легенда о короле Лире, о принце Гамлете или об Отелло, но пьеса

по ней не писалась за столом, а рождалась одновременно со спектаклем, во время репетиций, где Шекспир, автор, режиссер и актер в одном лице, вместе с исполнителями в импровизационном поиске создавал будущую трагедию или комедию.

Этот вывод произвел на меня большое впечатление, потом я о нем забыл и вдруг вспомнил, когда задумался о том, как мы в нашем театре создаем инсценировки. Никак не связывая этот процесс работы с Шекспиром, я бессознательно шел тем же путем: в подготовительный период мы с завлитом отбирали материал, который должен попасть в спектакль, и я сразу начинал репетировать. Во время работы над «Тихим Доном», когда мы закончили первый акт, мы еще не знали, что будет во втором. Мы отбирали нужный нам материал из романа, соотнося тот или иной эпизод со сверхзадачей. Так из эпического произведения создавалась драматургия.

Приведу один пример. Главным в нашем спектакле были метания Григория Мелехова между двух лагерей в развороченном историческими катаклизмами мире. И нам нужен был эпизод, с которого началось бы движение Григория от белых к красным. Мы стали его искать — что бы это могло быть? Что могло вытолкнуть героя из лагеря белых? Причем необходим был такой эпизод, который поддавался бы переводу на язык сценический, на язык пластической выразительности. И вдруг мы обнаружили в романе эпизод расстрела музыкантов: белый офицер заставляет оркестр играть «Интернационал» и одного за другим расстреливает музыкантов. Эпизод не вошел ни в один фильм, и мы поначалу его пропустили, а потом эта сцена стала одной из самых главных в спектакле. Под впечатлением жестокой расправы Мелехов мог порвать с белыми и уйти к красным. Не включенная с самого начала в инсценировку, сцена возникла в ходе репетиций, когда нам надо было найти мотивы для следующего шага героя. Просто действие дальше не двигалось, а сцена дала толчок развитию образа.

Я всегда решительно утверждал и утверждаю, что не может существовать инсценировок вообще. Инсценировка, равно годная для всех — ремесленная. Если автор стремится сделать произведение доступным для многих театров, его главная цель — упростить роман или повесть, чтобы в пьесе было поменьше действующих лиц, эпизодов,

то есть сделать ее театрально «удобной». Это ремесленный путь. Инсценировка должна вытекать из режиссерского замысла. Только когда есть замысел, можно начинать отбирать материал.

Когда мы решили ставить повесть В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы», у нас возникла потребность ощутимо соединить сегодняшнее время с событиями 1944 года, которые происходили в российской деревне и которые, спустя тридцать лет, стали для зрительного зала далекой историей. Так появилась идея введения нового персонажа — Евгения Тулупова, живущего в наши дни и осмысляющего все, что случилось с Женькой Тулуповым в конце войны. С этого момента начался импровизационный поиск, когда мы вместе с автором искали диалог двух Тулуповых, цель которого — приблизить давние события к сегодняшнему дню и осмыслить основные конфликты с позиции современника. Без этого «раздвоения» героя наш спектакль не мог состояться.

Так было и в работе над сценарием Володина «Блондинка», который идет у нас под названием «Киноповесть с одним антрактом». Автор давно перестал писать для театра, ушел в кино, и это произведение он тоже не хотел нам давать, считая, что оно несценично. А мне сценарий понравился по мысли и по тому, как он написан. Окольными путями мы его раздобыли, автор сначала согласился на его постановку скрепя сердце, а потом сам очень активно включился в работу, насыщая достаточно схематичный для театра материал киносценария живой плотью, уточняя психологические ходы. Володин сидел на всех репетициях и написал процентов тридцать нового текста прямо в зале. Наблюдая актерские импровизации, он сам импровизировал как автор. Очень интересно было наблюдать, как он вдруг находил новый драматургический ход. Дело не в репликах, не в словах, сама драматургия иначе выстраивалась в процессе репетиций.

Это совершенно особенное качество работы, если период, который мы обычно называем застольным (когда идет изучение предлагаемых обстоятельств, выяснение действия), происходит одновременно с рождением текста. Автору становилось ясно, что какая-то картина в данной логике не нужна, а в другом случае он чувствовал — не хватает целой сцены, и приносил ее на следующий день. Он сам говорил, что ему никогда в голову не пришло бы

то или иное решение, если бы не было процесса, в котором он участвовал. И когда мы закончили работу над пьесой, она актерски была уже готова. Все, что мы обычно делаем академическим путем, одновременно с поиском драматургических ходов и новых поворотов естественно входило в сознание артистов. Таким образом, в работе над этим спектаклем возник совершенно новый характер импровизации, в которой участвовали автор, режиссер и актеры.

И в драматургии, и в режиссуре, и в работе актеров импровизация — основа творческого процесса. И решающим тут является единство коллективных, общих поисков всех создателей спектакля.

Когда я прочитал записки Феллини, я нашел прямое подтверждение этой мысли. В кино ведь еще сложнее. Там сложился прочный стереотип того, что должен делать режиссер: выстроить железный режиссерский сценарий, где все должно быть заранее предусмотрено, где определен каждый поворот головы артиста, крупные планы, средние, общие. Весь фильм практически зафиксирован в этом сценарии, режиссер должен задолго до начала съемок все предвидеть, только тогда он может снять хорошую картину. Так было заведено. Но вот появился Феллини и все изменил, каждый его фильм рождается непосредственно на съемочной площадке.

Так работал Чаплин. Удивительно интересны те кадры телевизионного фильма о нем, когда он не знает, что делать дальше, и, зацепившись за одну деталь, придумывает целый сюжет.

Все эти примеры и утвердили меня в мысли, что импровизация является основой творческого процесса во всех его звеньях и сферах. Обычно я пользовался ею только в работе с артистами, но сейчас вижу, что и воспитание молодых режиссеров надо строить на этой основе. Если вся работа не проникнута импровизационным духом, режиссер не родится. Это основа живого театра, именно здесь лежит водораздел между живым и мертвым театром.

Я заметил, что способность актера к импровизационному поиску облегчает ему вход в новую труппу. Пришла к нам Алиса Фрейндлих, пришла из театра эстетически мне неблизкого, а мне с ней работается очень легко, благодаря тому что она владеет даром импровизации. То же самое было в свое время с Луспекаевым, который до нас работал в Тбилиси, в Киеве. Казалось бы, актер совершенно другой

школы, надо его многому обучать заново, а он вошел в работу так, будто всю жизнь был в нашем театре. Талант обязательно включает в себя эту способность к импровизации.

РЕЖИССЕР Б. Вы говорили об инсценировках, а как быть с «обыкновенной» пьесой?

ТОВСТОНОГОВ. В слабой пьесе эта форма работы просто необходима для спасения спектакля. А когда вы встречаетесь с Чеховым или, скажем, с Вампиловым, импровизация обретает другую форму, на твердой основе пьесы. В таком случае надо вернуть себя к тому самочувствию, которым был захвачен автор, когда писал свое произведение, встать на его точку зрения и как бы заново создавать пьесу через импровизацию. Это поможет вам избежать привычных ходов. Но все равно закон, о котором я говорю, остается незыблемым, хотя в пьесе нельзя изменить ни одного слова.

В борьбе со стереотипом мне очень помогает то, что я называю «романом жизни», когда на первом этапе я как бы отказываюсь от сценических представлений и погружаюсь в ту стихию, которая стоит за пьесой, мысленно превращая восемьдесят страниц пьесы в многостраничный роман. Этот временный отход от завершенной формы помогает разбудить воображение и погрузить его в суть явлений.

Я позволяю себе иногда «забыть» пьесу и не люблю репетировать с экземпляром. И для меня большая радость, если в процессе импровизации я слышу ту единственную авторскую реплику, которая отвечает логике моих поисков. Значит, мое решение шло в верном направлении. Поэтому «забыть» пьесу бывает очень полезно, такое «незнание» позволяет поверять логику импровизационной работы логикой автора.

Конечно, режиссеру все время надо иметь в виду сверхзадачу и ею руководствоваться в поиске, даже сознательно для себя ее сформулировать. Без определения сверхзадачи вообще нельзя начинать работу.

Очень трудно было с пьесой Володина. Мне было ясно, что автор борется против обывательского понимания морали, которая является понятием историческим и в то же время постоянно меняющимся; что героиня терпит фиаско с обывательской точки зрения, а по существу она стоит этажом выше других по духовному содержанию.

нию, но доказать это было чрезвычайно трудно. Героиня вызывает разное к себе отношение: одни считают ее отвратительной, другие ее понимают, видят ее бескорыстие и бескомпромиссность. Люди, привыкшие к стереотипному пониманию морали, не знают, как к ней относиться. А нам важно, что победит в зрительном зале. Если победит наше отношение к героине, зрители примут ее, увидят ее внутреннюю исключительность при внешней неброскости, почувствуют, что она в понимании жизни выше обычательских представлений, значит, мы оказались убедительными в воплощении сверхзадачи. Вне сверхзадачи импровизационный поиск не будет иметь направления.

В этой работе мы шли таким путем, в другой — ищем иной подход. Все зависит от драматургии. Но фантазировать всегда нужно в природе автора, на его волне. Ни в одном произведении от импровизационного поиска уйти нельзя. Да и не надо уходить. Просто этот поиск приобретает каждый раз новые формы, новые грани.

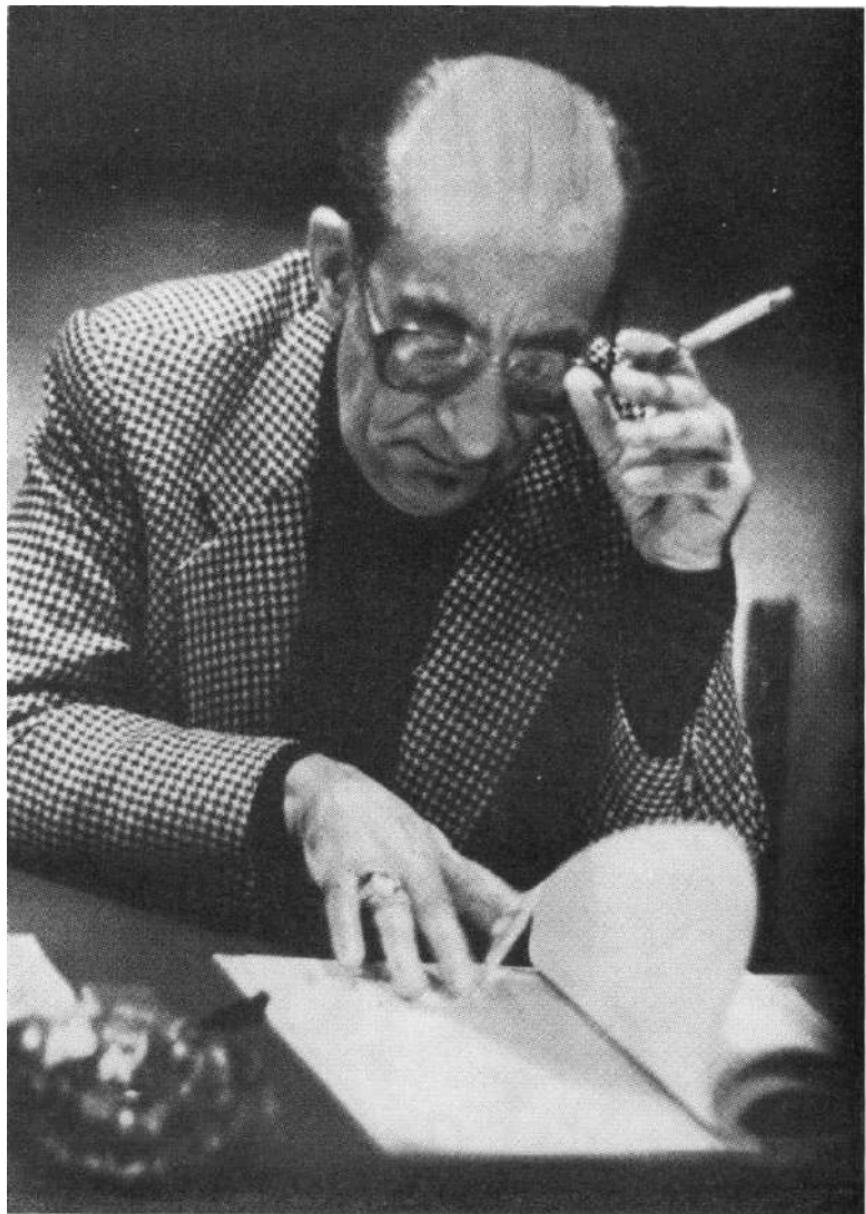
РЕЖИССЕР К. Как вы пользовались им в «Смерти Тарелкина»?

ТОВСТОНОГОВ. Здесь мы шли путем, полярно противоположным тому, что был в володинской пьесе, потому что это опера и музыка загоняла нас в определенное русло, вне которого мы не могли идти. Жанр диктовал свои законы.

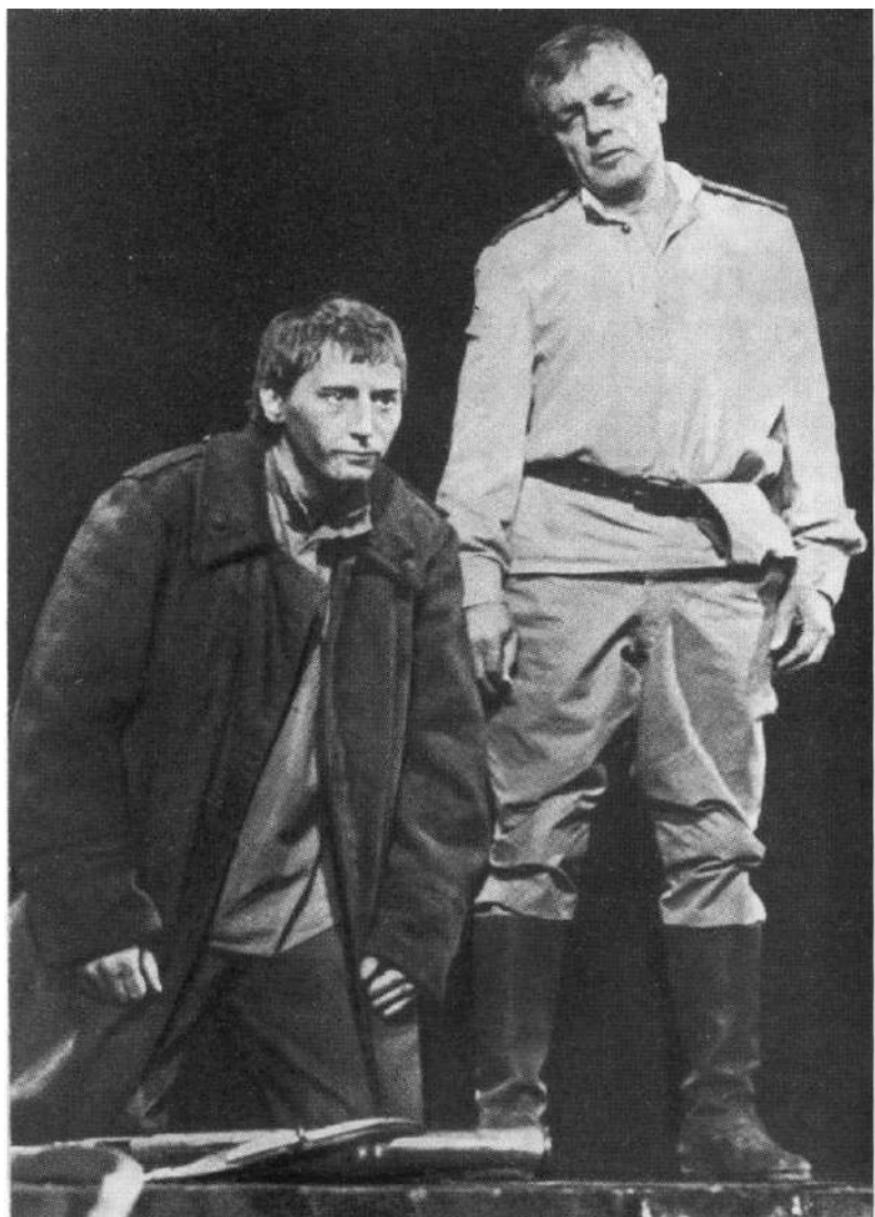
Нам нужно было музыку выразить в действии, в пластике и поиск этих средств шел импровизационно.

Характер работы каждый раз иной: с музыкой один, со сценарием другой, с инсценировкой третий. Существует огромное разнообразие форм импровизационного поиска, надо только точно определить нужную для данного произведения направленность.

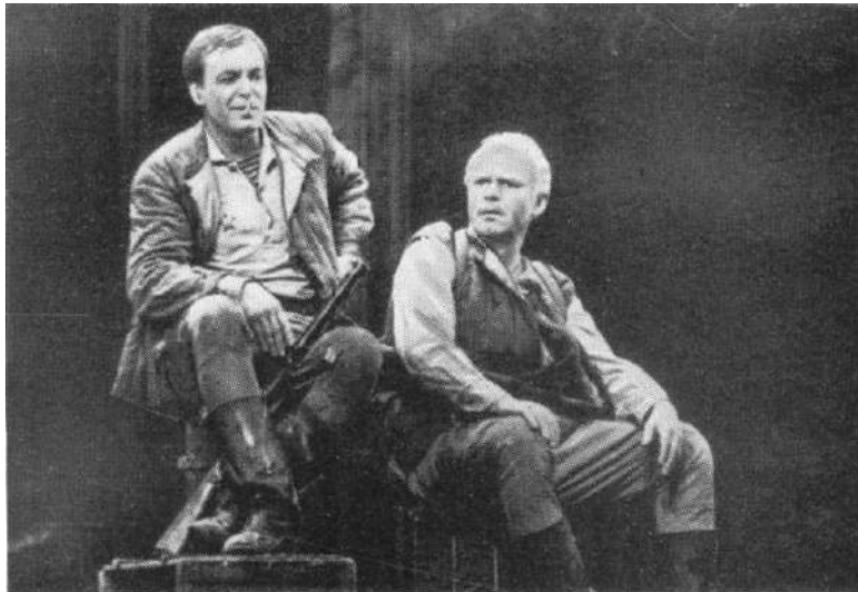
В конце концов в каждом спектакле мы как бы встаем перед новой стеной. Если стены не возникает, это плохо. Когда все ясно — плохо, потому что в таком случае вы берете в спектакле уже взятый барьер, не поднимаете планку на новую высоту и вам нечего преодолевать. Бывают разные этапы борьбы с этой стеной, иногда руки опускаются, всякое бывает. Если артисты видят вашу растерянность, это опасно. Но все-таки лучше времененная растерянность, чем ясность, никуда не ведущая. Так часто останавливается импровизационный поиск.



А. Дударев «РЯДОВЫЕ»



Соляник — О. Попков
Дугин — К. Лавров



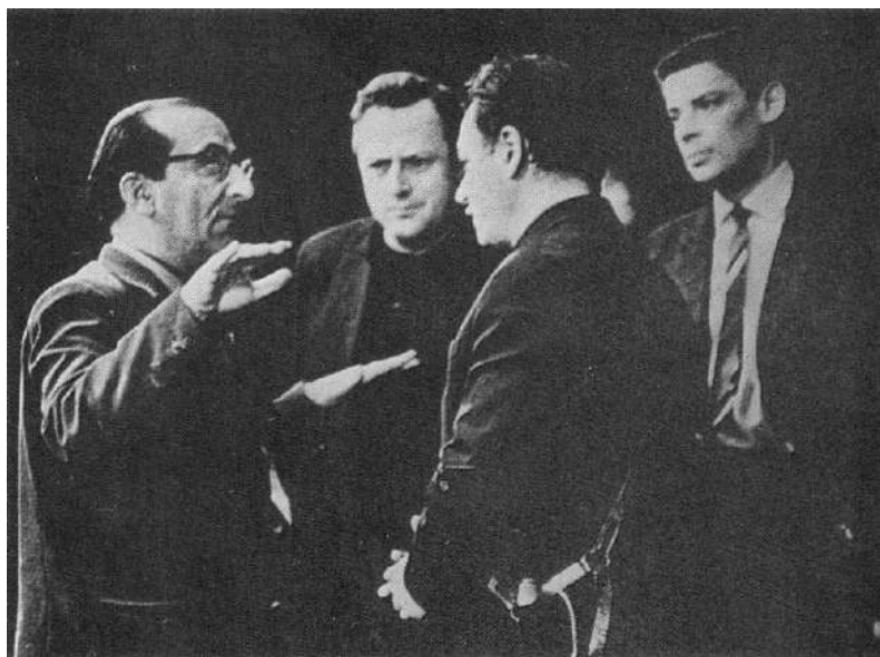
Буштец — Ю. Демич
Дервоед — Л. Неведомский

Дугин — К. Лавров
Вера — Л. Малеванная

А. Чехов «ТРИ СЕСТРЫ»



Вершинин — Е. Копелян
Маша — Т. Доронина





Тузенбах - С. Юрский
Соленый - К. Лавров

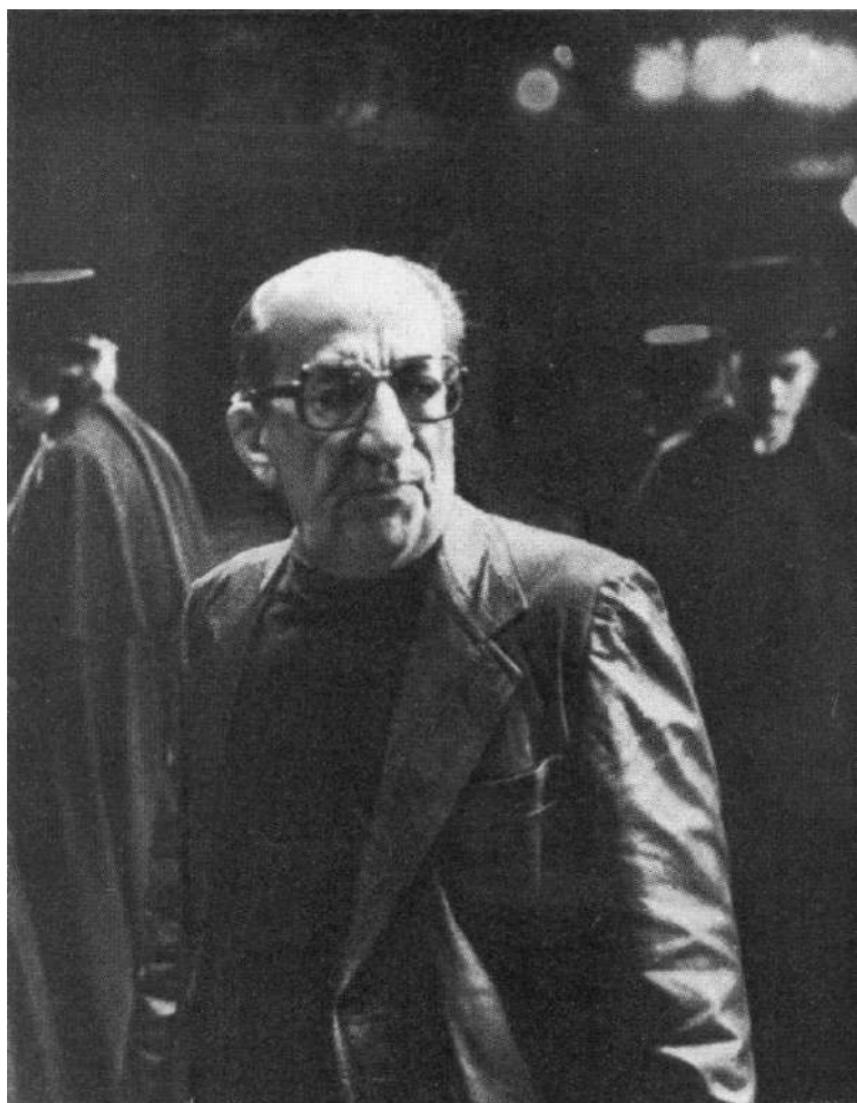


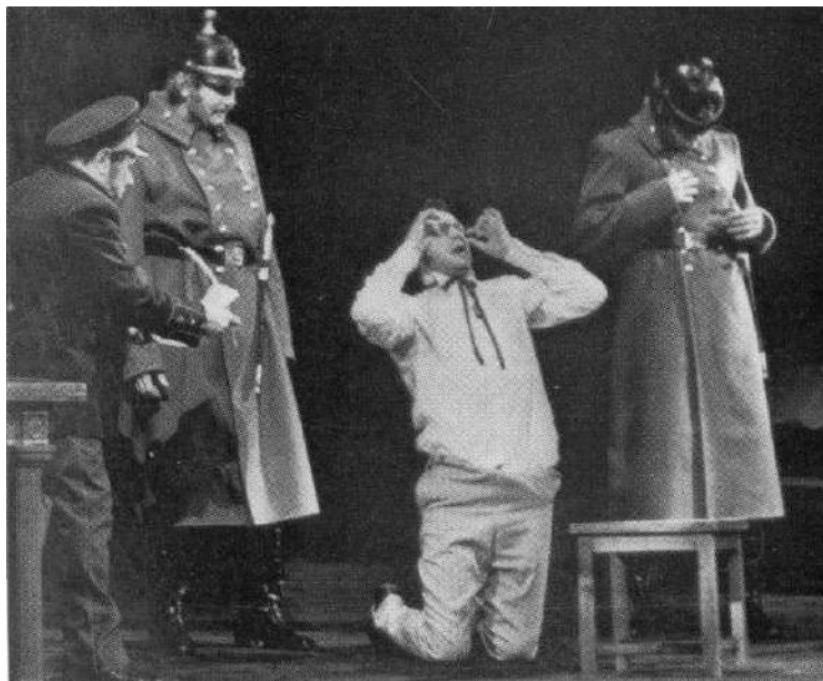
Маша — Т. Доронина

Ирина — Э. Попова

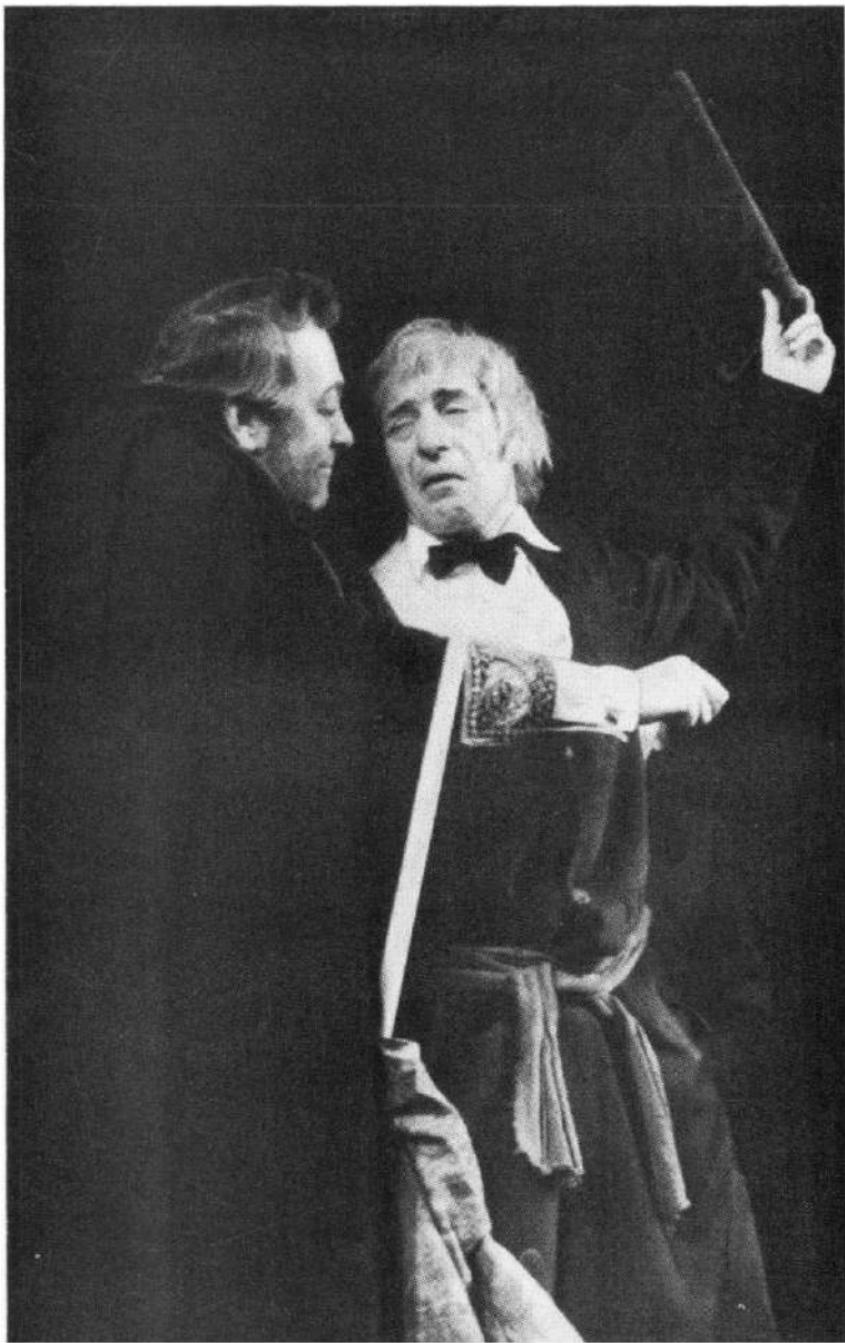
Ольга — З. Шарко

Сухово-Кобылин «СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА»

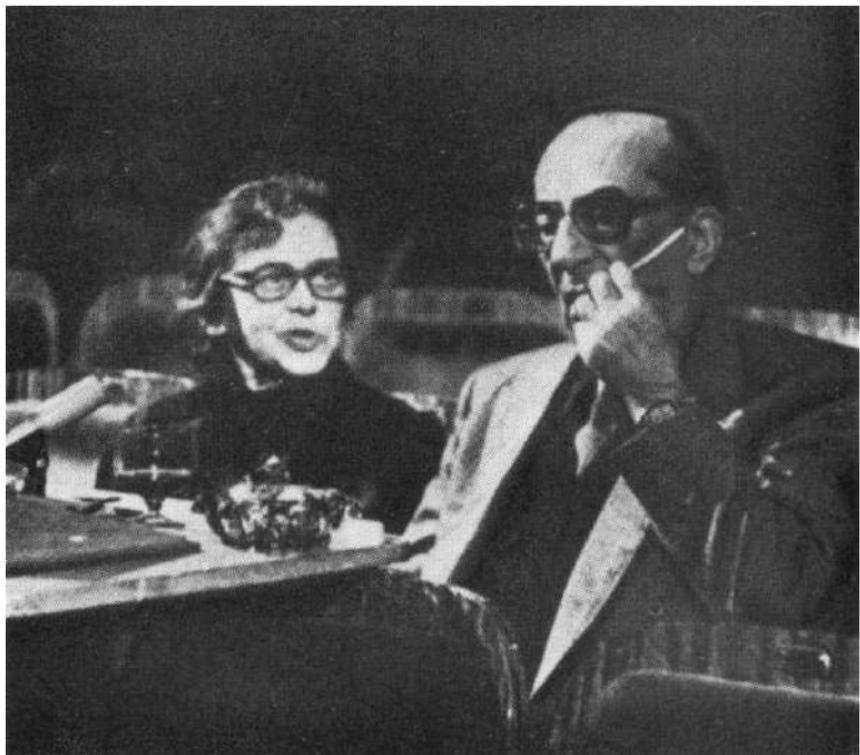




Тарелкин — В. Ивченко
Расплюев — Н. Трофимов



Варравин — В. Медведев
Тарелкин — В. Ивченко



Зав. литературной частью театра Д. М. Шварц
и Г. А. Товстоногов



Время от времени на занятиях лаборатории вспыхивают споры. Приведу два из них, наиболее типичных. Один возник во время анализа пьесы Чехова «Три сестры». Участникам лаборатории было дано домашнее задание — подготовиться к анализу пьесы.

ТОВСТОНОГОВ. Удалось ли вам подготовиться к сегодняшней работе?

РЕЖИССЕР Д. Не могу сказать, что я готов, но какие-то мысли у меня есть. Мне повезло: я видел два спектакля по этой пьесе — ваш и Эфроса, сам недавно, поставил «Вишневый сад». Я готовился к постановке девять лет и, помоему, до сих пор еще не очень понял пьесу. Во всяком случае мне сейчас хочется заново ее поставить. Чехов — автор совершенно особенный, трудно познаваемый, но какие-то островки в огромном море этой драматургии у меня возникли — я имею в виду замысел.

ТОВСТОНОГОВ. Когда я спрашиваю — готовы ли вы? — я имею в виду другое: вашу готовность с точки зрения методологии обсуждать пьесу. Я не спрашиваю — готовы ли вы поставить спектакль? Вы улавливаете разницу? Мы должны найти общий язык в методологическом подходе к произведению. Поэтому меня интересует, знаете ли вы достаточно хорошо пьесу Чехова, думали ли вы о ней, сочиняли ли «роман жизни»? Вот какую готовность я имею в виду.

РЕЖИССЕР Д. Я могу попробовать.

ТОВСТОНОГОВ. Во втором акте есть сцена Андрея и Ферапонта. Я выбрал ее потому, что это одна из сложнейших сцен с точки зрения установления методологических принципов. Многие считают, что именно в чеховских «Трех сестрах» зародился принцип абсурдистской драмы. В сцене Андрея и Ферапонта он наиболее явно выражен. Тем не менее и она поддается действенному анализу. Скажите, пожалуйста, какие у вас есть соображения в плане действенного анализа?

РЕЖИССЕР Д. Я начну с замысла. Замысел, наверное, и дает возможность анализировать ту или иную сцену.

ТОВСТОНОГОВ. Должен быть ключ, который к любой сцене подходит, открывает ее.

РЕЖИССЕР Д. Совершенно естественно, что у вас возник

интерес именно к этой сцене и вообще к линии Андрея. Не случайно у Чехова пьеса называется «Три сестры», а первыми действующими лицами числятся Андрей и Наташа — где-то здесь и лежит проблема, в связи с которой возник мой замысел.

Сцена Андрея и Ферапонта занимает значительное место, и анализировать ее надо с учетом разговора Андрея и Наташи, который этой сцене предшествует и существенно на нее влияет. Многое в ней зависит от того, как закончился их разговор.

Сначала я хочу сказать несколько общих слов. Когда Чехов писал эту пьесу, может быть чуть раньше, может быть чуть позже, он давал в одном из писем не очень лестную характеристику интеллигенции, говорил, что она ленивая, пассивная, и заканчивал свое высказывание словами: «Я не верю нашей интеллигенции. Я не верю ей даже тогда, когда она страдает, потому что ее утесники появляются из ее же рядов».

В своей драматургической лаборатории Чехов выступает как прекрасный исследователь. Он помещает своих основных героев в такие ситуации, когда они должны принимать важные нравственные решения. И от того, каким будет их решение, что за ним последует, зависит дальнейшая жизнь героев. Чехов все время предлагает экстремальные условия, в которых человек должен принять решение.

В предыдущей сцене Наташа очень мягко, в силу особенностей своего характера, убеждает Андрея подействовать на сестер, чтобы они уступили комнату Бобику. Андрей не может не понимать, что от его решения зависит очень многое. Чехов предоставляет ему возможность сказать «нет». Здесь еще можно сказать «нет» и определить ситуацию, ее дальнейшее развитие. Андрей не говорит «нет». Здесь — начало конца. Поэтому данная сцена связывается у меня с его знаменитым монологом.

Наташа уходит, появляется Ферапонт. В мгновения перед его приходом о чем думает Андрей? Мне представляется ситуация, в которой каждый из нас не раз оказывался: идешь откуда-то домой, ругаешь себя — негодяй, сволочь, подлец! — и говоришь слова, которые не сказал, но которые должен, обязан был сказать.

Приходит Ферапонт. Целыми днями он сидит в управе у Протопопова, где появляются разные люди, множество

людей, сломанных, выброшенных из жизни. Ферапонт отлично понимает, что происходит с Андреем. Он говорит о морозах, о блинах, в то время как Андрей конвульсирует.

Природа театра абсурда заключается в том, что мы доводим реалистические ситуации до предела, почти до неправдоподобия. Если идти по обычной логике, Ферапонт просто должен наблюдать, как Андрей конвульсирует — и не больше. Когда это закончится, сцена двинется дальше. Но Ферапонт появляется после разговора Андрея с Наташей, и это существенно меняет дело.

И заметьте — последний монолог Андрея тоже будет в присутствии Ферапонта.

После того как Чебутыкин советует Андрею бросить все и уйти, я представляю себе такую сцену: вбегает Андрей, держа в руках какой-то сверток. Говоря монолог, он срывает с себя все, что на нем есть, разматывает сверток, набрасывает на себя какое-то пальто, берет в руки шляпу — и все это время продолжает говорить. Почему Чехов отдает этот монолог именно Андрею, человеку, который в достаточной степени деградировал как личность? Почему именно ему отдает автор эти правильные, точные слова? Это — последнее дыхание, это — попытка уйти, убежать. Он срывает, сбрасывает с себя все, он уходит. Но появляется Наташа. Видя его в таком состоянии, она хочет, тычет в него пальцем, говорит что-то по-французски. И — он останавливается, как проколотый шарик, выпускает воздух. Ферапонт сует ему документ на подпись, Андрей подписывает. На этом он кончается.

Чехов не раз предлагает им — ну сделайте что-нибудь! Вы там не сказали «нет», там не сказали, вот вам пожар — сделайте хоть, что-нибудь, вокруг же горит! Сделайте! Вы интеллигентные, умные люди, вы умеете читать, играть на рояле. Примите какие-то меры. Наташа во время пожара прекращает раздачу платьев, говоря при этом, что надо помогать пострадавшим, она завершает процесс выселения сестер. И опять никто не говорит «нет»! В них только претензия — и ничего больше.

Чехов по предложению Станиславского изменил ремарку в четвертом акте. Сначала у него было так: когда уходят военные, звучит музыка и сестры говорят свои монологи, — проносят тело убитого Тузенбаха. В процессе работы Станиславский пришел к выводу, что это надо

вычеркнуть, и Чехов написал ему, что сделает это с удовольствием...

Я сейчас просто высказываю свои мысли. Наша лаборатория напоминает мне такую ситуацию в университете, когда серьезные, ученые люди, занимающиеся научными исследованиями, один раз в месяц собираются и пьют чай. Освобождаются от условностей, от рабочей обстановки и разговаривают по поводу той же проблемы, которой они занимаются. Каждый может говорить какую угодно абракадабру. Тут часто и возникают какие-то рациональные зерна.

Мне кажется, и мы не должны бояться высказывать свои мысли, даже спорные.

Зачем мы ставим классику, думаем, что ставить, как ставить? Зачем мы выбираем Чехова, «Трех сестер»? Мне кажется, главная проблема в пьесе — проблема Наташи. Она представляет собой общественное, социальное зло. Чехов увидел его, так сказать, на стадии прыщика, но прошли годы, и оказалось, что он разросся и вырос в огромную проблему воинствующего мещанства. Наташи обрели совершенно новое качество, но они существуют и сегодня. Наташи как сине-зеленые водоросли, которые заволакивают все, где бы они ни появились, ни пароходу не пройти, ни рыбе не проплыть. С Марса они прибыли или на Земле родились, но они глушат жизнь. Ученые проводили эксперимент: ставили десять баков с чистой водой, помещали в них рыб, растения, потом в девять из них запускали сине-зеленых, и все погибало, все вымирало, все оказывалось задавленным, оставались только сине-зеленые, которые выживают в любых условиях и при любой температуре, выживают и там, где нет воздуха, где вечная мерзлота или тысяча градусов жары. И они всегда появляются там, где нарушено какое-то равновесие.

Сине-зеленые — проблема не только для ученых. Чехов это понимал. Сегодня Наташа уже не та, она с дипломом о высшем образовании, но она и сейчас появляется там, где нарушено равновесие, где происходит что-то, что мешает человеку сказать «нет». И дальше — трагедия. Чехова интересовала эта проблема, и нам надо разматывать все происходящее в пьесе в связи с ней. Мне кажется, у Чехова главное — мысль о том, что произойдет, если люди, мыслящие, разумные, понимающие ситуацию, интеллигентные, изменят себе. Если они не сумеют сказать

«нет». Это гибель всей цивилизации. Такова моя точка зрения. Чехов четко разрабатывает эту ситуацию. Сине-зеленые становятся агрессивными, когда отсутствует сопротивление, борьба.

Я внимательно смотрел режиссерские варианты Станиславского. Когда он работал один, он пытался выстраивать борьбу. Когда же в работу вмешался Немирович-Данченко, режиссерская позиция существенно изменилась: Немирович-Данченко убрал борьбу, оставил тоску по счастью — эта мысль четко просматривается в том, как складывается материал,— а это уже позиция пассивная. Другое дело, что и такое решение откликалось в умах, в сердцах, в ситуации. Наверное, нужен был спектакль первого года, наверное, нужен был спектакль сорокового года, потому что прыщик-то развивался и каждый спектакль в своем времени этот процесс отражал. И сегодня сине-зеленые имеют место, проблема осталась. Я не знаю, нужно ли ставить комедию или драму, но разговор должен вестись об этом.

ТОВСТОНОГОВ. Вы интересно рассказали свою концепцию, хотя я с ней принципиально не согласен. Принципиально! Тему Наташи вы разобрали интересно, но это не главная проблема пьесы. Она входит в главную проблему, но не исчерпывает ее. «Три сестры» — пьеса о хороших людях, прекрасных людях, которые болеют параличом воли. А у вас получается, что Наташа — главное зло, которому не воспротивился Андрей. Это в принципе неверно. Героев вытесняет из жизни не Наташа, а другая, более мощная сила, и все они не противостоят ей, не только Андрей. В вашу концепцию не вписываются ни Тузенбах, ни Маша с Вершининым, ни Соленый. Я принципиально не согласен с ней, но мне интересно — как она реализуется в сцене Андрея и Ферапонта?

РЕЖИССЕР Д. Если говорить нормальными человеческими словами, в этой сцене она реализуется как начало болезни, нравственного падения Андрея. Здесь начало.

ТОВСТОНОГОВ. Перед вами два артиста. Он — Андрей, я — Ферапонт. Нам надо начинать репетировать. Того, что вы сказали, достаточно, чтобы мы начали работать?

РЕЖИССЕР Д. Я думаю, достаточно.

ТОВСТОНОГОВ. А я думаю, нет.

РЕЖИССЕР Д. Этого достаточно, чтобы начать репетировать.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, давайте начнем. Что нам делать?

РЕЖИССЕР Д. Давайте прочитаем сцену.

Исполнители читают сцену Андрея и Ферапонта.

ТОВСТОНОГОВ. Какое здесь событие?

РЕЖИССЕР Д. Пришел дрессировщик. По тому, как он входит, как берет стакан, выпивает, по тому, как молчит, оценивает ситуацию, ясно — пришел дрессировщик.

ТОВСТОНОГОВ. Я сразу подвергаю сомнению слово «дрессировщик». Я артист, я не понимаю, почему я дрессировщик. Я сидел в прихожей часами, чтобы передать бумагу от Протопопова Андрею. Так? По логике Ферапонта? Почему я дрессировщик и кого я дрессирую?

РЕЖИССЕР Д. Там же сразу ясно, кто такой Ферапонт.

ТОВСТОНОГОВ. Ясно.

РЕЖИССЕР Д. В одном случае Ферапонт, в другом случае шофер, который возит своего шефа, куда надо, и в курсе всех его дел.

ТОВСТОНОГОВ. Откуда вы взяли, что Ферапонт в курсе всех дел своего «шефа»? Расскажите.

РЕЖИССЕР Д. Именно Ферапонт в нужный момент приносит торт. Именно Ферапонт в нужный момент приносит бумаги...

ТОВСТОНОГОВ. В какой «нужный момент»? Ему приказали принести торт в день рождения, он и принес. Это еще не значит, что он в курсе всех дел.

РЕЖИССЕР Д. Ну, если полагать, что Ферапонт, будучи много лет у Протопопова, просто так принес торт...

ТОВСТОНОГОВ. Я именно так и полагаю. День рождения Ирины. Протопопов приказал ему принести торт, он и принес. Почему вы видите, что он в курсе всего? На каком основании? Ваше толкование произвольно — это надо доказать по Чехову, по его логике.

РЕЖИССЕР Д. Когда я разговариваю с артистом об этой сцене, я оперирую логикой движения всего спектакля. Каждый характер имеет свое развитие. Ферапонт, к примеру, приходит в сцене пожара. Какое ему дело до пожара, казалось бы? Но этот приход в логике его характера. За всеми его действиями стоит Протопопов, его стремление завоевать этот дом, Наташу, Андрея.

ТОВСТОНОГОВ. Протопопов возникает через Ферапонта,

в этом вы правы. Но то, что Ферапонт выполняет сознательно все эти функции, для меня спорно.

РЕЖИССЕР Д. Не случайно ведь Чехов поставил перед Протопоповым, который все время остается за кулисами, Ферапонта, не случайно основную часть «диверсионной» работы автор возлагает на Ферапонта.

ТОВСТОНОГОВ. Но он может это делать совершенно несознательно, он действует просто как «функция Протопопова», который должен прочитываться так, как вы говорите. При этом личности Ферапонта как таковой не существует. Докажите, почему это не так, а иначе.

РЕЖИССЕР Д. Я могу предложить артисту, играющему Ферапонта, нафантазировать несколько минут его жизни до того, как он вошел к Андрею. Где он был?

ТОВСТОНОГОВ. Мы это знаем — сидел несколько часов в прихожей.

РЕЖИССЕР Д. Понимаете, он ждал несколько часов. С утра. Он не мог уйти, ему приказали.

ТОВСТОНОГОВ. Это доказывает мою версию, а не вашу.

РЕЖИССЕР Д. Это задание!

ТОВСТОНОГОВ. Задание? Почему?

РЕЖИССЕР Д. Сидит человек по имени Ферапонт. Подчиненный человек.

ТОВСТОНОГОВ. Ему приказано, он и сидит.

РЕЖИССЕР Д. Он подчиненный! Понимаете? У подчиненных тоже есть настрой различных отношений с начальством. Андрей — тоже подчиненный.

ТОВСТОНОГОВ. Я подвергаю сомнению вашу версию, что Ферапонт сознательно выполняет приказы Протопопова. Докажите обратное.

РЕЖИССЕР Д. В пределах своей сознательности. Допустим даже, что Ферапонт отключен от всего. Он вдруг приходит в дом, и человек, которому он принес бумаги, начинает говорить о своей несчастливой жизни. А у Ферапонта — ну хоть малейшее удивление. Ничего нет! Почему? Логика Ферапонта — это логика человека, привыкшего к подобной ситуации. Он сам через это прошел когда-то, когда спивался, он все это знает.

ТОВСТОНОГОВ. Он еще и спивался? Откуда это видно?

РЕЖИССЕР Д. Из того, как он воспринимает слова Андрея, как он поступает.

ТОВСТОНОГОВ. Как он поступает? Скажите мне, пожалуйста. Как он поступает?

РЕЖИССЕР Д. Он не воспринимает, что перед ним страдающий человек. Страдающий! Он никак не реагирует на его слова. Это его единственная характеристика.

ТОВСТОНОГОВ. Вы создаете сейчас предпосылки, исходя из которых надо строить действие. Но вы мне ничего не доказываете. Вы говорите, что Ферапонт — сознательный агент Протопопова. Я говорю: по-моему, нет. Моя логика: пришел Ферапонт, видит, хозяин занят — подожду, пока не выполню приказ начальника. Час сижу, два, три. Вот моя логика. Вы же начинаете произвольно фантазировать. Я хочу, чтобы вы мне доказали свою версию, тогда я, как исполнитель, могу фантазировать в вашей логике. Пока вы мне ничего не доказали, и я утверждаю: ничего, о чем вы говорите, не существует. По-моему, все происходит иначе: Протопопов приказал отнести бумагу, он и понес, и ни в какие разговоры с Андреем Ферапонт вступать не будет.

РЕЖИССЕР Д. Чем заканчивается второй акт? Тем, что Наташа уезжает с Протопоповым. Весь акт пронизан этим действием, весь акт.

ТОВСТОНОГОВ. Какую связь вы видите между этим финалом и приходом Ферапонта?

РЕЖИССЕР Д. Надо же создать ситуацию, при которой Наташа могла бы уехать из дома. Значит, первый сигнал — бумага. Это внутреннее действие Ферапонта.

ТОВСТОНОГОВ. Внутреннее действие?

РЕЖИССЕР Д. Это служба Ферапонта.

ТОВСТОНОГОВ. У него есть свои обязанности.

РЕЖИССЕР Д. Обязанности есть, но как он к ним относится? Существует некий Протопопов и существует Андрей, который презирает своего начальника и не ходит на работу. Протопопов в ответ на это совершает целую серию действий.

ТОВСТОНОГОВ. Какую серию? Он посыпает курьера с бумагой. Андрей не работает, Протопопов хочет, чтобы тот работал. Давайте установим, участвует ли Ферапонт сознательно в акциях Протопопова? Это принципиально важно. Вы говорите — участвует, а я говорю — нет. Докажите мне, что вы правы. Чем вы это докажете? Вы нафантазировали особые отношения между Протопоповым и Ферапонтом, не имеющие под собой никаких оснований. Ваши выводы бездоказательны.

РЕЖИССЕР Д. У Чехова написано: приходит Ферапонт.

Я начинаю фантазировать — начальник приказал ему: пока не подпишет, не уходи. И Ферапонт не уйдет, пока Андрей не подпишет бумагу. Ферапонт знает свою задачу — он все выслушает, но не уйдет. Первый кусок сцены заканчивается этой внутренней задачей.

ТОВСТОНОГОВ. С самого начала вы сказали, что Ферапонт — дрессировщик. Я это подвергаю сомнению. Сейчас вы стали определять другую логику, вы сказали, что он исполнитель воли Протопопова. Это логично.

РЕЖИССЕР Д. Он исполнитель. Но одно дело, когда нужно просто получить подписанный документ, и совсем другое — сломить сопротивление Андрея.

ТОВСТОНОГОВ. Он идеальный исполнитель, но нужно ли ему делать то, о чем вы сейчас говорите? Вот что я ставлю под сомнение.

РЕЖИССЕР Д. Существуют же какие-то взаимоотношения между Ферапонтом и Протопоповым. Мы не можем их не рассматривать.

ТОВСТОНОГОВ. Мы обязаны их рассматривать.

РЕЖИССЕР Д. Почему Протопопов посыпает Ферапонта? Протопопов и Андрей — совершенно разные люди, противоположные. Между ними идет борьба. И Ферапонт не просто бумаги приносит.

ТОВСТОНОГОВ. Вы понимаете Чехова несколько упрощенно. Борьба выражается не в том, что Протопопов засыпает к Андрею своего агента. У Чехова все в тысячу раз сложнее. Не Ферапонт ломает Андрея, его ломает эта рутина, эта машина муниципальной службы, которая действует по раз и навсегда установленному порядку. Это его ломает, а не заговор, да еще реализуемый Протопоповым через Ферапонта. Это мельчит Протопопова.

РЕЖИССЕР Д. Тут все зависит от концепции, от трактовки.

ТОВСТОНОГОВ. Концепция должна основываться на обстоятельствах, заданных автором, а не произвольных. Вы же произвольно это делаете.

РЕЖИССЕР Д. Я пытаюсь доказать свою трактовку.

ТОВСТОНОГОВ. Пока вы ничего не доказали.

РЕЖИССЕР Д. Если бы я был в равном положении с вами...

ТОВСТОНОГОВ. Мы сейчас в равном положении. Вы пришли подготовленный, но вы неверно рассуждали.

РЕЖИССЕР Д. Значит, актер мог бы мне все это сказать?

ТОВСТОНОГОВ. Может, он и не посмел бы, но подумал бы.

РЕЖИССЕР Д. Не уверен. Если он талантливый человек, он просто попытался бы понять концепцию режиссера. Он мог бы начать сомневаться через десять репетиций, может быть, но сначала попытался бы понять. Первая репетиция очень важна, и многое зависит от того, насколько режиссеру удается заразить актера своей концепцией.

ТОВСТОНОГОВ. Актер, может, и заразился бы, но пошел бы по неверному пути. Для чего мы затеяли весь этот разговор? Я хочу, чтобы вы поняли, что любая самая современная концепция должна опираться на автора.

РЕЖИССЕР Д. Когда я читаю произведение, то вступает в силу мой опыт.

ТОВСТОНОГОВ. Я понимаю, что у каждого из нас свой опыт. Но есть некие общие законы. Любая концепция должна опираться на автора — это закон. Ваша не опирается.

РЕЖИССЕР Д. Мы с вами можем обо всем договориться и поставить совершенно разные спектакли.

ТОВСТОНОГОВ. Абсолютно правильно. В этом и заключается сила методологии. Она не подсказывает единственно правильную модель, а предполагает разные прочтения. И сейчас мы говорим только о методологии.

РЕЖИССЕР Д. Я говорю о прочтении.

ТОВСТОНОГОВ. Прочтение без методологии ничего не стоит. Если вы будете впихивать произведение в свою концепцию, ничего хорошего из этого не получится. Вы должны быть доказательны по автору, через его логику выявить свою трактовку. Вы же сейчас просто нафантазировали сцену, а отношения людей выдумали.

РЕЖИССЕР Д. Я знаю пьесу. Я проанализировал все поступки Ферапонта, я проанализировал все поступки Протопопова, потом начал думать — почему то, почему это? Где у Чехова сказано, что Ферапонт просто принес бумаги? Есть текст, но текст — конечный результат, а когда я откапываю, что стоит за словами, хочу я или не хочу, я обязательно буду опираться на мой жизненный опыт.

ТОВСТОНОГОВ. Это потом, сначала вы должны опираться на пьесу.

РЕЖИССЕР Д. Андрей открывает при Ферапонте свою боль — вот в чем фокус сцены. Почему это происходит?

Тут вся предыстория должна сыграть: до чего он дошел в своем одиночестве, что при каком-то посыльном раскрывает душу. Андрей находится на грани — или жизнь пойдет тем руслом, в которое его заталкивают, или нужно что-то менять. Менять нет сил, он это понимает. Разговор с Ферапонтом — последний крик перед сдачей позиций. Не сестер он боится. Он боится своего поражения сегодня.

ТОВСТОНОГОВ. Что написано у Чехова и на что вы совсем не обратили внимания, стремясь привести этот диалог к борьбе между Андреем и Ферапонтом, к дрессировке — в чем здесь юмор? Диалог идет как два параллельных монолога, которые нигде не смыкаются — вот в чем фокус сцены. Поэтому слово «дрессировщик» меня сразу и насторожило.

РЕЖИССЕР Д. Что вы понимаете в этом случае как действие?

ТОВСТОНОГОВ. Вот это и надо открыть.

РЕЖИССЕР Д. Когда читаешь пьесу, открываешь множество вариантов, а потом начинаешь, как на ученической скамье — что тот делает, что этот делает? Это забавно. Они говорят, не слыша друг друга. Я понимаю, когда Андрей не слышит Ферапонта...

ТОВСТОНОГОВ. Ну а тот просто глухой. Как вы уйдете от этого?

РЕЖИССЕР Д. Чехов дал ему такую физическую особенность — Ферапонт глухой. Но автор предлагает нам самим это расшифровать. Он написал: «глухой», а мне интереснее предложить актеру другое: он глухой, когда ему надо, а когда не надо, он все слышит.

ТОВСТОНОГОВ. Покажите мне в пьесе хоть один момент, где его глухота превращается в хитрость. Почему вы решили, что Ферапонт, исполняя обязанности курьера, ловко прикидывается глухим? Получается плохой детектив, а не Чехов. Вы не прислушиваетесь к автору.

РЕЖИССЕР Д. Услышал же он последние слова Андрея — повернулся и ушел.

ТОВСТОНОГОВ. В ремарке написано: «говорит громче». Как вы думаете, для чего Чехову понадобилась эта ремарка? Не надо ее игнорировать. В finale разговора Андрей почти кричит, поэтому Ферапонт его слышит.

РЕЖИССЕР Д. У Андрея есть такая реплика: «Если бы ты слышал, я бы тебе этого не говорил». Она — ключ к

сцене. Андрей ведь тоже глух невероятно, а за Ферапонтом что-то стоит, чего мы не знаем, какая-то своя жизнь. Почему он разговаривает с Андреем? Ему кто-то нужен. В этой сцене встретились два человека, каждому из которых кто-то нужен.

ТОВСТОНОГОВ. И каждый говорит о своем.

РЕЖИССЕР Д. Да, и оба глухие. И прекрасно себя чувствуют при этом.

ТОВСТОНОГОВ. Каждому нужно высказаться — вот этому и необходимо найти действенную основу. А все, о чем вы говорили, только уводит в сторону от главного.

РЕЖИССЕР Д. Здесь последняя стадия, когда Андрей еще сопротивляется. Дальше он уже приобретает качества подонка.

ТОВСТОНОГОВ. Он не подонок. Он человек, раздавленный жизнью. Это страшнее. Он вышел из университета полный самого светлого отношения к миру, а потом вся жизненная система загоняет его в свои рамки, и когда он опомнился, то увидел, что вырваться из пут этой жизни уже невозможно. Жизнь его давит все сильнее. И вот он от боли начинает кричать, Он не знает, как ему жить дальше. Наташу он бросить не может, она целиком подчинила его своей воле. В глазах сестер он видит постоянный упрек. Почему? Чем они лучше его? Он работает, делает свое дело, пусть они считают его маленьким, он гордится тем, что делает. Он ищет себе внутренне оправдание. Что прекрасно у Чехова — он всем, даже Наташе, находит человеческое оправдание.

РЕЖИССЕР Д. Дело не в этом. Чехов дает мне человека, а я должен его разгадать. У Чехова есть фраза, которую я очень люблю: «Я всю жизнь по капле выдавливал из себя раба». У меня возникает такая ассоциация: в «Вишневом саде» все смеются над Епиходовым, потому что он делает не те ударения, а я подумал — если человек так любит, что прощает Дуняше даже измену с приехавшим из Парижа Яшем, значит в его душе есть какая-то веточка «вишневого сада». И он становится мне интересен. Тогда в спектакле появляется совершенно неожиданный ход. Так и здесь. Если Протопопов поставит задачу сделать Андрея подобием себя, пьеса становится другой. Ужас в том, что никто не хочет сделать ничего плохого, а в результате делает. Тогда происходит трагедия.

ТОВСТОНОГОВ. Все-таки у вас упрощенное представ-

ление о борьбе в чеховской пьесе. Не надо искать борьбу через сюжетные линии, у него все построено иначе, а ваши рассуждения ограничиваются сюжетом.

РЕЖИССЕР Д. Чехов показывает мертвое царство. Оно и сейчас живет, существует на земле, как существует и Протопопов. Когда Андрей закладывает и продает дом, когда он грабит собственных сестер, это характеризует его очень определенным образом.

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, пожалуйста, а вы любите Андрея?

РЕЖИССЕР Д. Как вам сказать?... Мне его жалко.

ТОВСТОНОГОВ. Но Чехов-то его любит.

РЕЖИССЕР Д. Чехов? Вот его собственные слова: «Я не верю нашей интеллигенции».

ТОВСТОНОГОВ. Это Чехов как публицист говорит, а как художник он непременно любит своих героев, кроме единственного человека в пьесе — Наташи.

РЕЖИССЕР Д. У Чехова есть одна хорошая особенность: он любит своих героев и умеет расставаться со своей любовью. Он расстается с каждым человеком с болью, но расстается, как расстаются с попутчиком. Когда они начинают жизненный путь, он любит их всех, даже Наташу, но только когда начинается их жизненный путь. А потом Чехов с болью, с криком, но расстается с Андреем и чуть не расстается с тремя сестрами, потому что они не соответствуют его понятию «интеллигентный человек», на котором лежат определенные обязанности.

ТОВСТОНОГОВ. Расстается или не расстается, но он их любит. А вы, судя по вашим рассуждениям, не любите Андрея.

РЕЖИССЕР Д. Я его люблю, но осуждаю. Я не согласен с его логикой.

ТОВСТОНОГОВ. Что это значит — «не согласен с его логикой»?

РЕЖИССЕР Д. В каждом из нас сидит Андрей, и в самом Чехове сидел. Он мне причиняет только страдания, я хочу его задавить.

ТОВСТОНОГОВ. Для этого нужно сначала его полюбить.

РЕЖИССЕР Д. Я его любил в десятом классе.

ТОВСТОНОГОВ. Если зритель в процессе спектакля не полюбит Андрея, не будет «Трех сестер». Мы должны вместе с автором любить этого героя — вот что важно. Мы можем заплакать в последнем акте, когда он возит ко-

ляску, потому что видим человека, который погиб. И в этом смысле мы с ним расстаемся.

РЕЖИССЕР Д. А Тригорина в «Чайке» Чехов любит или нет?

ТОВСТОНОГОВ. Любит, обязательно любит. Он же отдал ему часть своих мыслей.

РЕЖИССЕР Д. Часть своих мыслей он Треплеву отдал.

И в конце концов стреляется Треплев, а не Тригорин.

ТОВСТОНОГОВ. Я бы не хотел превращать наши занятия в спор о концепциях. Концепции могут быть любыми, о них спорить нельзя. Мы должны разобраться в обстоятельствах сцены, событиях, действии.

РЕЖИССЕР Д. Я стал анализировать пьесу, исходя из своей концепции, она во мне сидит.

ТОВСТОНОГОВ. Любую концепцию необходимо основывать на пьесе. Когда я призываю вас изучить пьесу, я имею в виду, что вы погрузитесь в мир пьесы, постройте «роман жизни». На первом этапе работы надо отключаться от театра и рассматривать любую пьесу как кусок жизни. Каким образом он художественно организован — другой вопрос. Концепция должна естественно возникнуть из изучения «романа жизни». Естественно, органически. Если вы начнете с концепции, «роман жизни» будет вас все время опрокидывать.

РЕЖИССЕР Д. Здесь что-то неверно. Как можно анализировать без концепции?

ТОВСТОНОГОВ. Как рождается концепция? Из сопоставления «романа жизни» с сегодняшним временем, с проблемой, которая вас волнует. Ее надо открыть в пьесе. Как же вы можете ее открыть, не изучив пьесу?

РЕЖИССЕР М. А бывает так, что какая-то мелочь, обнаруженная во время работы, опрокидывает более общие вещи, грубо говоря, ту же концепцию?

ТОВСТОНОГОВ. Безусловно. Я хочу, чтобы вы уловили одну простую вещь. Концепция — это область неисповедимого: у одного возникает одна трактовка, у другого другая, а как возникает — это уже область психологии творчества. Мы сейчас этого не касаемся. Нам с вами нужно заниматься вещами, которые подвергаются разумному, здравому смыслу, а не лежат в области таланта и интуиции.

РЕЖИССЕР Д. Может быть, я ошибаюсь, но как ни верти, как ни крути, элементарный ученический анализ сцены

все равно должен опираться на то, что хочешь сказать. Он все равно будет вытекать из замысла. В одной и той же сцене два режиссера обнаружили разное понимание действенной логики, событийного ряда. Концепция включает и характеристику героев и, когда в работу включится артист, я все равно буду исходить из концепции.

ТОВСТОНОГОВ. Артисту надо просто сказать, что ему делать, направить его на действенную задачу.

РЕЖИССЕР Д. Как я скажу, просто или сложно,— другой вопрос. Главное, что я его заставляю делать и для чего, в связи с чем. Как я могу ставить ему задачу, предлагать событие, если он не знает мой замысел? Я должен сначала объяснить ему, что к чему.

ТОВСТОНОГОВ. А вот этого делать не следует. Артист должен сам в процессе вашего совместного поиска открыть какие-то вещи. Иначе вы превратите его просто в исполнителя вашего замысла, пассивного исполнителя. Тем самым и себя лишите возможности открытых, которые вам может подсказать артист силой интуитивного проникновения в образ.

Вообще методология — вещь одновременно простая и сложная и ею стоит заниматься всю жизнь. Я по собственному опыту знаю, что ошибки чаще всего совершаются именно в области методологии. Вы правы в том, что теоретически одно от другого отрывать нельзя и режиссер, не имея замысла, не может приступить к работе. Но актерам этот замысел не всегда надо излагать с самого начала. Ваша концепция должна быть в вас и как компас направлять работу в определенное русло.

РЕЖИССЕР Д. Значит, режиссер может взять любую сцену и сразу начать ее анализировать?

ТОВСТОНОГОВ. Вместе с артистами, не навязывая им своего замысла, а вместе с ними идя по обстоятельствам, событиям к обнаружению действия.

РЕЖИССЕР Д. Но методология является лишь средством реализации замысла.

ТОВСТОНОГОВ. Это остается законом. И тем не менее надо уметь погружаться в пьесу. Через анализ вы будете реализовывать вашу концепцию. Самое слабое место многих спектаклей — воплощение концепции. Рассказать ее на словах все умеют, а выразить в построении всего спектакля не могут. Этому вам и надо учиться на наших занятиях. Мне важно, чтобы вы овладели методологией.

Меня не волнует слово «концепция», я предпочитаю слово «разгадывать». Разгадать суть — вот наша задача, как в суде, где сначала анализируют преступление, а потом создают версии, и побеждает тот, чья версия оказывается убедительнее. Если артист предлагает мне что-то более доказательное, я буду его слушать и не буду претендовать на то, что мой вариант единственно правильный.

РЕЖИССЕР Б. Что значит «более доказательное»?

ТОВСТОНОГОВ. Более глубоко раскрывающий автора.

РЕЖИССЕР Д. А меня не волнует вопрос — автор или не автор. У меня даже мысли такой не возникает. Если меня что-то захватило в спектакле, значит это верно. Автор как раз и надеется на нашу фантазию. Когда он пишет ремарки, он делает это для того, чтобы, соприкоснувшись с ними, я закипел. Он этого ждет. Надо, чтобы драматург возбуждал фантазию, а не запирал ее.

ТОВСТОНОГОВ. Но опираться надо на автора, а не на собственную фантазию. Все, что вы говорили о Ферапонте, — ваша фантазия по поводу пьесы, а не сама пьеса.

РЕЖИССЕР Д. Мне трудно работать с артистами, когда они приучены к определенной системе — сели, прочитали сцену, начали решать, про что она, что в ней происходит, с чего начать и куда идти. Я не получаю удовлетворения от такой репетиции. Есть артисты, которые все понимают, когда говоришь общими словами, а конкретно ничего не могут сделать. Если хороший артист, он не придирается к словам, а просто интересуется: что я должен сыграть? Когда при единой методологии спектакли становятся похожими один на другой, это означает полное отсутствие концепции. Режиссер не понимает, во имя чего он ставит пьесу. Действие подменяется какими-то внешними движениями, артисты уверены — это и есть действие, хотя то, что они делают, никакого отношения к внутреннему действию не имеет. Когда я смотрел спектакль Эфроса, я был потрясен тем, как в третьем акте вбегал Чебутыкин и начинал монолог.

ТОВСТОНОГОВ. Это как раз и было сделано в логике Чехова.

РЕЖИССЕР Д. Но у Чехова этого нет. Чебутыкин бежит от погорельцев, у него что-то не получается и он прибегает сюда. Нет у Чехова этого! И вот я — Ферапонт. У меня три дочери, три девки на выданье. Заработать негде. Жизни у меня никакой нет. Никто меня с моей болью слу-

шать не хочет, все на меня плюют, все сверху вниз смотрят. Я даже не слышу, что говорит Андрей. У меня настолько все наболело, что я начинаю выплескивать свое. Примерно так я начинаю фантазировать себе роль Ферапонта.

ТОВСТОНОГОВ. Как вы увяжете все это с тем, что он делает на сцене?

РЕЖИССЕР Д. Мне это не важно. Мне одно ясно — его никто никогда не слушает.

ТОВСТОНОГОВ. Какое это имеет отношение к событиям пьесы? Придуманная вами биография не дает импульса к действию... Наш с вами спор тоже похож на разговор Ферапонта и Андрея. Мне он доказывает одно: с методологией дело обстоит совсем неблагополучно. Ваши поиски не покоятся на методологической основе. А поскольку подобные суждения подкреплены практикой сегодняшней молодой и не только молодой режиссуры, это убеждает меня в неслучайности их возникновения на наших занятиях. Поэтому я позволю себе подробнее остановиться на одной из наиболее распространенных тенденций, которая мне кажется опасной. Это — стремление привносить в пьесу то, чего нет у автора, что не заложено в драматургическом материале, привносить от собственной фантазии.

Я согласен, что над многими классическими произведениями висит груз заданности, сценическая их история породила множество стереотипов, из которых трудно высокочить, в то время как первой задачей театра остается необходимость взглянуть на старую пьесу непосредственно, первозданно, «свежими, нынешними очами», отринуть все привычное. Свежесть взгляда, однако, заключается совсем не в том, чтобы привнести в произведение нечто ему не свойственное, а между тем именно это и составляет наиболее распространенную тенденцию в сегодняшнем театре. Мне она кажется опасной. Я убежден — даже очень интересные домыслы, если они изнутри не подсказаны автором, могут привести режиссера в «опасную зону». Не говоря уже о том, что для режиссера такой ход беспersпективен, потому что логика автора-классика все равно окажется сильнее режиссерской фантазии, если она не направлена в русло этой логики.

Возьмем, к примеру, такой ход рассуждений по поводу гоголевского «Ревизора» (мне не однажды приходилось с

ним сталкиваться): чиновники не боятся никакого ревизора, жульничество, взяточничество — привычный для них способ жизни. В результате на первый план выдвигается тема безнаказанности преступлений, которая, по мнению сторонников этой концепции, и придает пьесе острое современное звучание. О том, что данная тема может оказаться вполне актуальной и в наши дни, я не спорю. Но и в том, что подобный ход рассуждений противоречит природе драматического конфликта «Ревизора», я глубочайшим образом убежден. Комедийный стержень у Гоголя — боязнь наказания. Чиновниками движет страх, ибо Городничему за его «грешки» грозит как минимум Сибирь. Причем винт этот закручен драматургом так крепко, что замысел режиссера, игнорирующего это обстоятельство, начнет разрушаться буквально с первой сцены. Чиновники собираются в доме Городничего, узнают о приезде ревизора, но ничего не боятся — и что же происходит? Как дальше будет строиться их сценическая жизнь? Ее просто не на чем строить.

Я все время пытаюсь определить для себя — где находится водораздел между возможным и недопустимым? Что здесь может быть критерием? Многое в конечном счете решается заразительностью спектакля. Но это категория слишком субъективная — одного заражает, другого нет, один говорит «грандиозно», другой не принимает и протестует. В нашем деле многое зависит от вкуса, у нас нет точных критериев. Но если человек профессионально занимается режиссурой, он обязан думать о таких вещах, как предел смещения авторского хода, мера допуска этого смещения и «дополнения» пьесы за счет собственной фантазии.

Что заставляет классическое произведение звучать по-новому? Я исхожу из своей практики, ибо в работе над тем или иным спектаклем мне, как и каждому режиссеру, приходится постоянно сталкиваться с этой проблемой. Я исхожу и из практики моих коллег, постановки которых дают серьезный материал для раздумий и выводов. Вспоминая недавние и далекие впечатления, я пытаюсь определить — почему одно режиссерское решение активно принимаешь, другое столь же активно отвергаешь? Исключаю в данном случае те названия, которыеставил сам, ибо тогда невольно воспринимаешь сделанное другими субъективно, сравниваешь с собственным решени-

ем, хотя теоретически все-таки надо уметь отрешаться от сделанного тобой и судить чужой спектакль по его законам.

С моей точки зрения (а я представляю в искусстве определенное вероисповедание, другие могут не разделять мою принципиальную позицию — с ними у меня спора нет и быть не может), цель театра в работе над любым произведением — высечь искру авторской мысли, которая сегодня может взорвать зал. Если она высекается, спектакль находит отклик у зрителя, если нет, все превращается в свою противоположность. Соответствие авторскому взгляду на жизнь и должно стать критерием, который надо выработать в себе и не обманываться внешним успехом — он нередко приходит потому, что бесцеремонное обращение с автором поощряется частью зрителей, принимается ими за смелость и новаторство, а эти качества всегда привлекательны.

Что для меня является главным, например, в чеховской поэтике? Любовь автора к своим героям. Это художественный прием Чехова и в прозе и в драматургии — любовь! (Я не говорю о его ранних рассказах, там он мог быть и сатирическим, и насмешливым, и гневным, мог не принимать, презирать тех, о ком писал.) Конечно, есть персонажи, которых он не любит, — Беликов, например, в «Человеке в футляре», та же Наташа в «Трех сестрах» или Протопопов, который не появляется на сцене, но отношение к нему драматурга ощущается совершенно безошибочно. Причем не любит Чехов так же истово, как и любит. Он умеет найти гениальный ход, чтобы заклеймить, зачеркнуть человека. Что может быть выше материнской любви? Для нас всех это святое. А в «Трех сестрах» писатель превращает отношение Наташи к Бобику в чувство настолько уродливое, что мы испытываем удовлетворение, когда Соленый говорит: «Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы».

Любовь Чехова к своим персонажам — основополагающий момент и этого смешать нельзя. Нельзя противопоставлять его любви собственную нелюбовь к трем сестрам, или к Иванову, или к дяде Ване. Сместив этот главный мотив в чеховской драматургии, мы убиваем автора. Писатель видит в своих героях болезни времени, которыми они заражены: неспособность сопротивляться пошлости жизни, паралич воли, но выражает все это через

любовь, и чем она больше, тем сильнее его ненависть к жизненным явлениям, которые эти болезни века породили. Так строятся его пьесы, так происходит и в большей части его прозы. Вспомните «Палату № 6». На чем строится эмоциональное воздействие произведения? Чехов сначала влюбляет нас в героя, а потом прослеживает этапы его духовной деградации, вплоть до полной прострации.

Паралич воли писатель раскрывает не как индивидуальное человеческое качество, а как явление общественное, социальное — это и дает его творчеству масштаб, это и делает его классиком. Переставляя акценты, нарушая соотношение объективного и субъективного в произведениях, театр смешает принцип чеховского отношения к жизни, сужает мировоззренческий масштаб писателя.

Я наблюдаю сейчас у молодых режиссеров тенденцию к «развенчанию» чеховских героев. Ищут персональную вину трех сестер или дяди Вани в том, что происходит с ними и с окружающими их людьми, задают себе вопросы — а в чем, собственно, виноват Серебряков, в чем вина Наташи? Пытаются оправдать последних за счет первых. Противопоставление остается, только все в пьесе переворачивается с ног на голову. Но если театр высмеивает, презирает, не любит трех сестер так, как любит их автор, то «Трех сестер» просто быть не может.

Подобная тенденция, хотя она и продиктована благородным стремлением уйти от сценических стереотипов, свидетельствует об узости нашего художественного мышления, о неспособности сегодняшней режиссуры подняться до уровня писателя. Чехов не персонифицирует зло, он выражает более сложные и общие закономерности жизни. Объективно Серебряков ни в чем не виноват, но не виноваты и Войницкий с Астровым. В смерти Тузенбаха повинны все и — никто в отдельности. Чехов просто ведет разговор по другим параметрам, он мыслит иными категориями, куда более крупными. Подходя к нему со своей мизерной стандартной меркой, мы нарушаем законы его художественного мышления.

Чеховский театр не бытовой, а поэтический, он исключает буквализм в воспроизведении жизненных процессов, строится по иной образной логике. Как режиссер будет воплощать эту поэзию — его дело, но если не будет поэзии, не будет Чехова. И сегодняшняя ориентация театра на так называемого «жестокого» Чехова просто не совпадает

с его ощущением жизни. Да и зачем нужно делать Чехова жестоким? Есть огромное количество русских и не русских авторов, у которых жестокость заложена в природе их творчества и превосходно выражена, есть Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин, есть Горький, наконец. Нельзя исходить из обратного хода — сейчас в искусстве силен мотив жестокости, поэтому давайте убивать чеховскую поэзию. Автор, если он гениальный писатель, все равно окажется сильнее, и режиссер в споре с ним неизбежно проиграет.

И напротив, автор окажется необычайно щедрым, если театр верно ощутит особенность его взгляда на жизнь, попадет в верную тональность. Тут режиссеру открывается полный простор для фантазии, тут ему все дозволено.

Почему стало возможно неожиданное и на первый взгляд парадоксальное решение «Истории лошади» в нашем театре? Потому что оно заложено в рассказе Л. Толстого «Холстомер». Вчитайтесь внимательно в текст и вы ощутите не только толстовскую мудрость и толстовскую боль за все живое на земле, но и толстовскую иронию. Интеллигентская лошадь рассуждает о людях, о собственности, о социальных проблемах. Но история лошади в рассказе — лишь первый его пласт, а за ним встает судьба русского крестьянина, русского человека вообще. Авторский способ мышления поражает здесь неожиданностью, но именно парадоксальный интеллигентализм лошади не только давал право на наивное театральное решение, но и подталкивал к нему, как к единственному возможному для данного произведения. Чем элементарнее, чем проще выразительные средства, тем вернее по отношению к автору.

Верность автору не есть следование его букве. Такая «верность», чаще всего ведет к иллюстративности. Нам важно обнаружить главный мотив произведения и в сопряжении этого мотива с вашим ощущением от произведения найти сверхзадачу будущего спектакля. В этом сочетании должен содержаться ответ на основной вопрос — ради чего, во имя чего вы ставите сегодня это произведение? Если ощущения зрителей после спектакля совпадут с теми, что возникли у вас после прочтения пьесы или романа, — значит, вы «попали» в автора, проникли в самую сердцевину произведения.

Так что, когда я говорю о верности автору, я имею в виду

ду не формальное соблюдение каждой запятой, которого требуют от нас порой современные драматурги при постановке их пьес, а верности духу автора. Если высекается авторская мысль, ее своеобразие, театр обретает силу эмоционального воздействия, какой не обладает ни одно другое искусство, в том числе и литература. В силе этого воздействия — здесь, сейчас, сегодня — и заключается магия театра.

Все, о чем я говорю, очень легко назвать традионализмом. Но суть в том, какой смысл вкладывать в это слово, потому что есть мертвая традиция и есть живая, есть традиция здравого смысла, которую надо учитывать и с которой надо начинать отсчет, ибо нельзя в творчестве придерживаться невежественной позиции: «не знаю, что было, и знать не хочу». Надо от найденного и достигнутого двигаться вперед. Нельзя ставить «Ревизора», не ведая, что Гоголь протестовал против превращения Хлестакова в сознательного жулика. Можно не посчитаться с мнением Гоголя, и это будет отвержение традиции, но едва ли целесообразное. Да и что выиграет от этого режиссер? Ровным счетом ничего, даже если кое-кто и сочтет это за новаторство. Есть ложные традиции, в них много заскорузлого, отжившего, что действительно нужно отбросить. Но есть и живое, нужное, ценное — с ним необходимо считаться. Кроме того, не надо перекладывать на автора ответственность за те штампы, которые порождены театром. Грибоедов не виноват в том, что в течение многих десятилетий его пьесу играли, как бытовую комедию, а Чацкого изображали салонным героем. И Островский не виноват в репутации бытописателя, которую ему создал театр. Традиция — понятие сложное, и не всегда это слово следует употреблять со знаком минус. В то же время традицию следует уважать, но обожествлять не нужно.

Легче всего ставить произведение, не имеющее никаких сценических традиций,— ничего не надо опрокидывать, ни с чем не надо бороться. Соперничать с высокими образцами трудно. В свое время спектакль Вл. И. Немировича-Данченко «Три сестры» произвел на меня такое оглушительное впечатление, что я в течение многих лет и думать боялся о постановке этой пьесы. Я обратился к ней только после того, как сделал для себя одно открытие: в спектакле Художественного театра последний акт был совершенно

идиллический. Я принимал это как данность, пока вдруг не обнаружил, что никакой идиллии у Чехова нет, есть всеобщий паралич воли, который привел к коллективному убийству Тузенбаха. Все говорят о предстоящей дуэли, все знают или догадываются о приближающейся трагедии, и ни один человек палец о палец не ударил, чтобы ее предотвратить. Этот трагический финал и определил для меня решение всего спектакля. И для того, чтобы его осуществить, мне ничего не нужно было опровергать в мхатовской постановке, хотя итог у нас был противоположный тому, к которому пришел в свое время Немирович-Данченко. И ничего не надо было смещать в чеховской пьесе, она отвечала каждым словом этому решению, потому что оно не привносилось извне, а возникало естественно из ее сути, которую по-новому проявляло новое время.

Мне понятна боязнь сценических стереотипов — а эта опасность почти всегда подстерегает режиссера при постановке классического произведения, — но нельзя преодолевать власть стереотипов методом рационального «вопрекизма»: все делают так, а я сделаю наоборот. Это не творческий путь, он не плодотворен, как и стремление режиссера на любом литературном материале выражать прежде всего себя. Такие пути нередко приводят к результатам просто удручающим. Не попасть в плен банального, избежать повторения открытого и найденного можно только с помощью автора.

Когда я решил поставить «Мещан», многих это испугало. Сценическая история произведения Горького сложилась неблагополучно — за «Мещанами» прочно укрепилась репутация статичной и скучной пьесы, на которую зрители не ходят. Но вот в БДТ она идет более двадцати лет, и мысль о снятии спектакля возникает совсем не потому, что зрители его игнорируют. Что определило долголетие «Мещан» на нашей сцене? Прежде всего перестановка некоторых смысловых акцентов, особенно в образе Бессеменова. Натолкнул меня на это Чехов своим письмом к Горькому, где он предсказывал, что зритель смотреть пьесу не будет, потому что в центре ее противный старик, который не может вызвать никаких эмоций, кроме отвращения. А отсутствие сопереживания в зрительном зале, как вы знаете, рождает скуку, которая способна убить любую самую высокую идею. Я подумал: если

Чехов прав и неприятие пьесы, связано с Бессеменовым, может быть, можно пересмотреть этот образ? И мы с Лебедевым решали этот характер совсем не так, как он решался раньше. Мы встали на позицию Бессеменова, искали его субъективную правду, раскрывали его человеческую драму. Мы понимали, что это человек в шорах, что он пытается спасти отжившее и умирающее, остановить движение жизни, что он живет в замкнутом круге ложных ценностей и представлений. Но мы это понимали, а он жил своей жизнью, трудной, сложной, полной драматизма. И стал вдруг интересен зрителю, который сопереживал его душевным страданиям, истинным и глубоким, понимал их истоки и жалел старика, теряющего своих детей.

Поначалу мы опасались, что при таком решении тема мещанства потеряет в своей остроте, но по мере приближения к премьере мы все более убеждались, что выигрываем именно по этому, главному, направлению — мещанство, как категория социально опасная, раскрывалось объективно, а не через тенденциозное изображение монстра-мещанина; через живой, эмоционально воздействующий процесс, а не через априорное, заданное отношение к персонажам, которое и делает спектакль скучным, ибо оценки раздаются заранее.

Словом, средство от банальности одно: открыть собственный путь к произведению, новый и одновременно не вызывающий сопротивления автора.

Все, что я говорил, относится к взаимоотношениям режиссера с писателем-классиком. Когда мы встречаемся с современными пьесами, характер этих взаимоотношений может быть самый разный, и здесь подход к произведению определяется уровнем драматургии. К пьесам Вампилова, например, я подхожу так же, как к пьесам Чехова. Это настоящая, большая драматургия, где нет ни одной случайной реплики, ни одного лишнего слова.

Тем не менее нередки случаи, когда и Вампилова начинают «выпрямлять», перемонтируют его текст. Меня это всегда удивляет — до автора еще добраться надо, до сути его конфликтов, образов, до жанровых и стилистических особенностей его пьес. Здесь снова срабатывает стандарт нашего режиссерского мышления — раз современный автор, значит он непременно требует нашего вмешательства. А невдомек, что это на уровне

классики написано. Я сам ставил «Прошлым летом в Чулимске» и знаю, как сложен этот драматург и как он точен во всем, какие человеческие глубины открываются за видимой простотой его письма.

А есть пьесы, которым театр может придать новый масштаб. Яркий пример тому — постановка А. Васильевым «Взрослой дочери молодого человека» В. Славкина. Режиссер подчинил пьесу своему замыслу, развил в ней самый интересный ее мотив — судьбу поколения, начинавшего самостоятельную жизнь в 50-е годы, наполнив написанное автором собственным знанием этой судьбы.

Театрам, к сожалению, слишком часто приходится заниматься спасением слабых пьес, и они достаточно поднаторели в этом искусстве, выработали множество приемов преодоления барьеров малой художественности. Для классики эти средства не годятся, здесь нужно не дотягивать, а раскрывать, проникать в глубины, постигать сложности. Но и в том и в другом случае принципиальный подход один — через автора и к автору.

Таковы мои соображения по этому поводу. Я не претендую на истину в последней инстанции. В искусстве не должно быть никаких табу. Слишком категорическое отрицание чего-либо необычного, нового является по крайней мере неразумным и не раз приводило театральный процесс к печальным сбоям. Но все же есть принципиальные положения, которые могут рассматриваться нами, как художественные законы. Одним из таких законов я и считаю верность автору. Я приветствую любую режиссерскую смелость, но в пределах того, что содержится в самом произведении, то есть смелость решения, трактовки, собственной концепции, связанной с пьесой, а не привнесение в нее чуждых автору мыслей и намерений.

Другой спор произошел во время обсуждения спектакля «Кроткая».

РЕЖИССЕР В. У меня возникло такое ощущение, что режиссер не доверяет материалу. Технически все сделано грамотно, многое даже интересно, но нет хребта и возникает масса кусочков. Режиссер не довел актеров до веры в предлагаемые обстоятельства, он пошел по событийному ряду, а в данном произведении это невозможно, потому что у Достоевского вообще нет драматургии.

ТОВСТОНОГОВ. Да что вы! А у меня такое впечатление, что одна только глава в «Идиоте» — день рождения Настасьи Филипповны — законченная пьеса.

РЕЖИССЕР В. Режиссер складывает осколки по сюжетному ходу, и ему не хватает сюжета, грандиознейшего у автора. Если бы режиссер был смелее, в монтаже, в стыках возникло бы гораздо больше свободы. А как только начинается рефлексия, рассказ о том, как это было, у него не хватает сил, потому что рефлексия — литературный прием, а не драматургический. И получается просто литература на сцене, главная задача — слушать, а не смотреть Достоевского.

Режиссер на каждую фразу, на каждую мысль извлекает театральную метафору, на внешние взрывы тратится внутренняя сила, но очарование сильной драматургии исчезает. Режиссер пытается выстроить события, а событие в произведении одно. Одно огромное событие — герой ищет для себя оправдание в течение всего произведения. Режиссер ищет события, и не получается сквозного действия.

Если бы он выстроил весь спектакль в одном событии, было бы интереснее.

ТОВСТОНОГОВ. Как-то вы выражаетесь методологически странно. Что значит — «в одном событии»? Я понимаю, что вы хотите сказать, но методологически это просто невежественно. Конечно, есть одно событие, которое охватывает все произведение, но внутри этого события есть цепь других. Как же можно не строить эту цепочку событий? Как это так — не надо играть всех событий, надо играть одно, большое и единственное? Такого просто не бывает.

РЕЖИССЕР В. Событие одно. Одно! И играть надо одно событие, а факты могут быть разные. Если играть несколько событий, то получится, что главное — это ее смерть.

ТОВСТОНОГОВ. А что изменится, если вы назовете события фактами? Вы просто изменили термин.

РЕЖИССЕР В. Ведь это ужасно — у нас нет ясности. До сих пор происходят смешные вещи — режиссер в одном акте находит шестнадцать событий! А в самом хорошем произведении больше трех событий просто быть не может. Давайте разберемся, что такое действительное событие и что такое цепочка фактов.

ТОВСТОНОГОВ. Вы просто заменяете один термин другим.

РЕЖИССЕР В. Нужно разделить эти понятия — факт и событие.

ТОВСТОНОГОВ. Зачем?

РЕЖИССЕР В. Надо начинать анализировать с конца. Если мы начнем с начала, мы будем придумывать все события.

ТОВСТОНОГОВ. Верно, что у режиссера все время должна быть перспектива конца, иначе не выстроить логику.

РЕЖИССЕР В. Нас учили: действие и контрдействие приводят не к событию, а в тупик. Выход же из тупика есть событие. Но мы пропускаем этот тупик и натаскиваем актеров на свой стереотип оценок, а выход из тупика всегда индивидуален. Нам надо так вести актеров, чтобы они попали в тупиковую ситуацию и индивидуально искали выход из нее. Мы этого не делаем, в результате через десять лет работы все артисты ничего не оценивают, а показывают систему оценок режиссера. Происходит это потому, что мы не можем договориться: что является событием и как находить действительное событие, а не мнимое.

Система анализа у нас построена на старой школе бесконфликтной драматургии. Кто-то приехал — уже событие! А ничего еще не происходило. Нас этому научили, и мы только сейчас начинаем самостоятельно что-то соображать, хотя нам скоро по сорок лет.

ТОВСТОНОГОВ. Методология возникла у Станиславского задолго до бесконфликтной драматургии и возникла на основе произведений Чехова и Горького, которые сейчас являются классикой. Я исповедую учение Станиславского, потому что оно дает нам в руки метод, с помощью которого мы можем анализировать и ставить любую пьесу. Любую!

Существует главное событие — с этим никто не спорит. Существует еще финальное событие, где все разрешается. И существует исходное событие. Событие, а не факт. Если приехал человек, нельзя говорить, что ничего не произошло. Произошло. Приехал человек. Когда в «Трех сестрах» появляется Вершинин — разве это не событие? Или приезд Серебрякова в «Дяде Ване»? С него-то как раз все и началось. Конечно, это событие. И все, что происходит в пьесе — события. Они выстраиваются в событийный ряд, куда входит каждый атом сценического действия,

каждая его секунда — ничто в спектакле не может существовать вне этого ряда. Природа событий разная — и все они охватываются одним, главным событием. Главным, но не единственным в произведении. Вне событий мы лишены возможности двигаться и уходить от фальшивых оценок, о которых вы справедливо говорите. Мы живем в цепи беспрерывно движущихся и изменяющихся обстоятельств. Когда обстоятельства исчерпываются или меняются — возникает событие. Иногда малое, но событие. Мы постоянно существуем в событиях — это и есть сценический процесс, который является главным в нашей работе. Процесс! Вне событий вы не сможете его правильно проанализировать и выстроить. Поэтому не выплескивайте с водой ребенка. Нельзя все сводить к одному событию. Если нет цепи событий, нет и процесса. Для меня пьеса — беспрерывно изменяющиеся обстоятельства и, стало быть, события, ибо изменение обстоятельств и есть событие. Значит речь должна идти о верном анализе предлагаемых обстоятельств — вот где корень.

РЕЖИССЕР В. Вот и давайте анализировать беспрерывно меняющиеся предлагаемые обстоятельства. Иначе происходят странные вещи. Доказать актеру, что письмо Городничему — не событие, а предлагаемое обстоятельство, невозможно. Все режиссеры и актеры, с которыми я об этом разговаривал, просто не понимают, о чем я говорю.

ТОВСТОНОГОВ. И не надо им ничего доказывать. Они правы. Письмо Городничему — событие.

РЕЖИССЕР В. Весь фокус заключается в том, что мы вместо анализа предлагаемых обстоятельств просто называем их событиями. Это совсем другая технология. В пьесе может не быть событий. Есть такая драматургия. Предлагаемое обстоятельство в «В ожидании Годо» — ожидание. И если мы будем ставить пьесу по вашей шкале, получится чепуха: пришел первый — событие! А это не событие, а предлагаемое обстоятельство. Или предлагаемое обстоятельство, или событие!

ТОВСТОНОГОВ. Почему или — или? Что за противопоставление? Сначала у вас появляется факт, потом предлагаемые обстоятельства вместо событий! Это просто игра слов. События вне предлагаемых обстоятельств существовать не могут. Свершенное или изменившееся предлагаемое обстоятельство становится событием.

РЕЖИССЕР В. Изменившееся предлагаемое обстоятельство?

ТОВСТОНОГОВ. Безусловно.

РЕЖИССЕР В. Изменившееся предлагаемое обстоятельство — в связи с чем? Каковы предлагаемые обстоятельства, например, в «Кроткой»? Здесь нет событий.

ТОВСТОНОГОВ. Как это — нет?

РЕЖИССЕР В. Объясню. Умерла женщина — это предлагаемое обстоятельство. Человек выясняет, виноват он или не виноват.

ТОВСТОНОГОВ. Виноват или не виноват — не событие. Выбросилась в окно — событие.

РЕЖИССЕР В. Он сказал, что выбросилась в окно. Значит, ее смерть — предлагаемое обстоятельство.

ТОВСТОНОГОВ. И одновременно событие, потому что оно совершилось.

РЕЖИССЕР В. Для него?

ТОВСТОНОГОВ. Да.

РЕЖИССЕР В. В этой драматургии нет событий. И в сверхсовременной драматургии они могут отсутствовать. Мы в ожидании того, что должно совершиться. Нет событий! В «Кроткой», если он все время будет собирать, выяснять, виноват он или не виноват, — это будет сквозное действие. А ее смерть — предлагаемое обстоятельство.

Событие — то, что меняет одни предлагаемые обстоятельства на другие? Прекрасный выход из положения! Событие просто меняет одни предлагаемые обстоятельства на другие!

ТОВСТОНОГОВ. И меняет действие.

РЕЖИССЕР В. Ну да, как разрешение... Поэтому и получается шестнадцать событий. Здесь нет событий! Смерть — предлагаемое обстоятельство!

ТОВСТОНОГОВ. А почему вас пугают шестнадцать событий?

РЕЖИССЕР В. Почему меня пугают шестнадцать событий? Потому что тогда нет главного.

ТОВСТОНОГОВ. Шестнадцать событий — мало для нормальной пьесы. Должно быть больше. Просто нужно отделить главное событие от второстепенных. Процесс существует в беспрерывно меняющихся предлагаемых обстоятельствах, стало быть — в событиях. Или вы вкладываете в это понятие что-то свое?

РЕЖИССЕР В. Тогда вопрос — есть события в пьесе «В ожидании Годо»?

ТОВСТОНОГОВ. Пьес без событий не бывает, включая и «В ожидании Годо». Природа обстоятельств в новой драматургии иная, другие события, другое их качество, но методология от наличия новой драматургии не меняется. И Беккет со своим «Годо» входит в эту методологию совершенно спокойно, если только правильно ею оперировать.

РЕЖИССЕР В. Я не согласен. Методология... А традиция финала «Трех сестер»? Придумали даже новую теорию, что это поэтический поворот у Чехова. Почему это происходит?

ТОВСТОНОГОВ. Что происходит?

РЕЖИССЕР В. Финал «Трех сестер». Убит Тузенбах. «Я так и знала...» И после этого стоят три сумасшедшие в березовом или сосновом лесу и говорят: «Надо жить». Начинается поэтический кусок! Скажите, отчего происходит эта чума?

ТОВСТОНОГОВ. Почему — чума?

РЕЖИССЕР В. Потому что рядом лежит убитый человек! Это главное событие пьесы Чехова — лежит убитый человек!

ТОВСТОНОГОВ. Он не лежит. Его здесь нет. Событие — он убит. Если бы он лежал, это было бы предлагаемое обстоятельство. Но его нет. О том, что Тузенбах убит, сообщает Чебутыкин. Если бы он лежал рядом, они иначе реагировали бы.

РЕЖИССЕР В. Главное событие — убит человек. Вот он лежит. И эта мизансцена сестер сама по себе, и то, как она играется,— конечно, это чума. Никто ничего не играет, все спокойно несут тему просветления... Я говорю о методологии.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, вы говорите о толковании, о понимании произведения.

РЕЖИССЕР В. Какое толкование! Здесь надо либо принять событие — лежит убитый человек, либо не принимать его.

ТОВСТОНОГОВ. Что это значит, по-вашему?

РЕЖИССЕР В. Что значит? Это точка отсчета. Иначе оценки будут неверные.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, по вашей логике, они не могут произносить этих слов.

РЕЖИССЕР В. Наоборот. Это гениально написано. Только надо же положить их на это событие.

ТОВСТОНОГОВ. Безусловно.

РЕЖИССЕР В. Тогда будет другое дело. Тогда этой идиотской мизансцены быть не может. Исходное событие для анализа — убит человек.

ТОВСТОНОГОВ. Это не исходное, это главное событие.

РЕЖИССЕР В. Главное. Да. Убит человек — точка отсчета. Нравственная точка отсчета для режиссера.

ТОВСТОНОГОВ. Безусловно.

РЕЖИССЕР В. Мы выбираем событие и на него кладем все.

РЕЖИССЕР Г. Для одного это — событие, а для другого событие то, что убиты все три сестры, скажем.

РЕЖИССЕР В. Как это может быть — я могу взять одно событие, а вы другое. Вот вам и верность автору! А мы еще придумали, что одни обстоятельства меняются на другие...

ТОВСТОНОГОВ. Это не мы придумали. Это задолго до нас с вами придумал Константин Сергеевич.

РЕЖИССЕР В. Я хочу только одно сказать — одни предлагаемые обстоятельства на другие не меняются.

ТОВСТОНОГОВ. Как не меняются?

РЕЖИССЕР В. Не меняются. Они рождаются из новой ситуации.

ТОВСТОНОГОВ. Так это и есть изменение!

РЕЖИССЕР В. Это скачок качественный. А мы произвольно меняем одни обстоятельства на другие — и, стало быть, сверху осуществляем событие... Когда я разговариваю с каким-нибудь режиссером, я не понимаю, чего он хочет. Для меня есть одно событие, а он этим же словом определяет факт.

ТОВСТОНОГОВ. Просто вы предлагаете новый термин, а говорите об одном и том же. Зачем изменять термины — это только запутывает. Событие есть событие. Когда меняются обстоятельства, совершается событие, которое ввергает нас в новое действие, в новые обстоятельства. Вот мы сейчас сидим здесь...

РЕЖИССЕР В. При чем здесь событие? Это предлагаемые обстоятельства. Для кого-то это, может быть, и событие, а для меня — нет, и для вас не событие.

ТОВСТОНОГОВ. Я не закончил мысль. Вот мы сидим здесь — это обстоятельство. Но вдруг кто-то встал бы, сказал: «Бросьте вы заниматься ерундой» и ушел, хлоп-

нув дверью. И мы бы растерянно разошлись. Это было бы событие.

РЕЖИССЕР В. А если бы мы продолжали разговаривать?

ТОВСТОНОГОВ. В новом качестве. И все равно это было бы событие.

РЕЖИССЕР В. Смотря чем мы занимаемся, какова наша цель. Предположим, мы занимаемся высокими идеями...

ТОВСТОНОГОВ. Ну, зачем же так преувеличивать. Возьмем то, что есть. Мы хотим разобраться в нашей профессии.

РЕЖИССЕР В. И вот вошел человек, сказал «бардак» и ушел. Дальше? Что это изменило?

ТОВСТОНОГОВ. Не знаю, как для вас, но я бы перестал заниматься тем, чем мы сейчас занимаемся, и подумал бы — что это? Хулиганский выпад? А может быть, этот человек в чем-то прав и мы зря теряем время, сотрясаем воздух? То есть я перестал бы делать то, что делал до его прихода, мое действие изменилось бы. Это событие.

Для вас существуют только глобальные события и вы воюете с теми, которые не глобальны. А вы не воюйте. Существуют ведь и рядовые события, в которых мы живем. Кончится наша работа и в вашей жизни что-то изменится, вы вернетесь домой, займетесь своими делами. Конец наших занятий — событие, хотя оно и не глобальное и не загнало нас в тупик, не повернуло нашу жизнь. Жизнь состоит не только из глобальных событий, а из беспрерывно движущихся обстоятельств, которые либо исчerpывают себя, либо возникает что-то новое, неожиданное, меняющее наши действенные цели. Это и есть событие. Вне событий человек жить не может, так же как вне обстоятельств. Давайте договоримся — не будем менять терминологию. Не требуйте от слова «событие» того, что вы пытаетесь в него вложить.

РЕЖИССЕР В. Значит, есть события, которые меняют предлагаемые обстоятельства, и есть такие, которые не меняют?

ТОВСТОНОГОВ. Если не меняют, это уже не событие, а обстоятельство. Повторяю, события не обязательно должны быть глобальными, огромными. Мы беспрерывно живем в малых, бытовых обстоятельствах и событиях.

Вот если бы сейчас кто-нибудь встал, ударил и, не дай бог, убил своего соседа — это было бы глобальное событие в нашей жизни, на котором можно было бы строить пьесу. Но не отменяйте и малых событий. В каждом произведении они есть. И у Беккета есть. Вся трудность только в том, чтобы найти природу, особенность событий данной пьесы, в которой живут данные герои. Беккет совсем не отменяет событий. Все погружено в непрерывный процесс, за которым мы и следим в театре. Это и есть событийный ряд. Без него вы не просуществуете, не выстроите логику процесса, а это же для нас важно. И пример с Тузенбахом ничего не меняет. Я много лет назад ставил «Трех сестер» и для меня эта смерть была главным событием. Коллективное убийство Тузенбаха — я на этом все строил. И последний акт выводил нас на это. Так что здесь вопрос совсем не в том, что нет глобальных событий. Когда уравновешиваются рядовые события текущей жизни с тупиковыми, кульминационными, глобальными, как хотите назовите, это и есть соразмерность частей, поисками которой должен заниматься режиссер. Но давайте все-таки не отменять основу методологии — событийный ряд — и не заменять слово «событие» словом «факт». Что значит факт, жизненный факт, который поворачивает мое действие? Это и есть событие. Дело не в словах, но зачем их менять? Нужно просто разобраться в природе события — это мне и представляется самым важным. Обнаружить, определить значимость события и в какой мере оно поворачивает линию моего поведения.

Я ставил «Игру в карты». Сидит человек и играет сам с собой в карты. И вдруг в том месте, куда он забрался, чтобы быть одному, а не в обществе больных холериков, которые его безумно раздражают, — появляется женщина, нарушая его одиночество. Событие это для него или нет? Событие.

РЕЖИССЕР В. Я тоже ставил эту пьесу и обратил внимание на одно обстоятельство, которое не играют американцы, потому что для них это совершенно несущественно, но которое вдруг преобразило пьесу.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте поговорим об обстоятельствах, не говорить же о концепции, о прочтении.

РЕЖИССЕР В. Есть общие вещи — борьба характеров, борьба за жизнь в этой игре и т. д. Но как только я про-

читал: воскресенье — день для посещений, я понял — вот что мне надо выстроить! Меня заинтересовала эта ситуация. Чем занимаются эти люди каждое воскресенье?

То, что они играют в карты, продлевают свое существование — это психофизическое действие. Но чем они занимаются, каково их сквозное действие?

ТОВСТОНОГОВ. Сквозное действие — это другая тема.
РЕЖИССЕР В. Исходя из событий?

ТОВСТОНОГОВ. Исходя из обстоятельств и событий. Да. Из событийного ряда.

РЕЖИССЕР В. Значит, это малые события, которые становятся определяющими.

ТОВСТОНОГОВ. Если они определяющие, они не малые.

РЕЖИССЕР В. Я хитрю.

ТОВСТОНОГОВ. Я разгадал вашу хитрость.

РЕЖИССЕР В. Сквозное действие пьесы — они ждут, что их навестят. Если этого нет, можно годами работать над пьесой, строить внутренние ходы, и ничего не будет. А это предполагает индивидуальное участие актеров, которые должны прожить, просуществовать, нафантазировать себе предлагаемые обстоятельства.

ТОВСТОНОГОВ. Да, но те действующие лица, которые ждут, их на сцене нет.

РЕЖИССЕР В. Событие: воскресенье — день для посещений.

ТОВСТОНОГОВ. Для тех, кто ждет. А этим некого ждать.

РЕЖИССЕР В. Они ждут.

ТОВСТОНОГОВ. Им некого ждать.

РЕЖИССЕР В. Почему?

ТОВСТОНОГОВ. Это задано автором.

РЕЖИССЕР В. Дети есть.

ТОВСТОНОГОВ. Да, но они оба точно знают, что к ним никто не придет.

РЕЖИССЕР В. Как бы они точно ни знали, они все равно должны верить, что сегодня к ним придут.

ТОВСТОНОГОВ. Нет.

РЕЖИССЕР В. Форма игры другой становится, если они правильно это берут — к тому приезжают, к тому приезжают, что-то там происходит. Тогда игра в карты становится не самоцелью, а формой защиты, формой

ухода от реальности, формой борьбы с ней. Тогда я за ними слежу, тогда и смотреть очень больно...

ТОВСТОНОГОВ. Это вопрос концепции.

РЕЖИССЕР В. Иначе им нечем заниматься.

ТОВСТОНОГОВ. Почему нечем? Им есть чем заниматься, совершенно независимо от этого.

РЕЖИССЕР В. Вот видите — два разных человека. Существуют предлагаемые обстоятельства. Автором это заявлено?

ТОВСТОНОГОВ. Заявлено.

РЕЖИССЕР В. Раз это заявлено автором, тогда и режиссеру надлежит это реализовать. Именно это. Другого прочтения быть не может.

ТОВСТОНОГОВ. У автора задано, что у двух человек экстерриториальное положение по отношению по всему дому. Это предлагаемое обстоятельство. Все ждут, ко всем приходят, а к этим двум никто не придет никогда. Они разрушили свою жизнь и никто к ним не придет — это исходное обстоятельство, заданное автором. И они ничего не ждут. Другое дело, как они реагируют на то, что ко всем приходят. Вот это важное обстоятельство. Но они ничего не ждут. В этом все дело. Поэтому сквозное действие надо искать в их отношениях между собой; совершенно не зависящих от того, кто к ним кто-то придет.

В том-то и дело, что к ней никто не придет, она это знает, хотя и делает вид, что ждет. А он ее разоблачает. Сам же он никого не ждет, это уж точно.

РЕЖИССЕР В. То, о чем вы сейчас говорили, — форма их существования. А суть их существования в том, что они ждут.

ТОВСТОНОГОВ. Это и есть разные прочтения. Вы остались при своей точке зрения, я могу ее уважать, но у меня своя точка зрения. У меня они не ждут, и, по-моему, это задано автором.

РЕЖИССЕР В. У вас не ждут, я про это и говорю. Но автор же не просто так пишет: воскресенье — день для посещений.

ТОВСТОНОГОВ. Я это прочитываю, как фон для существования двух людей. День посещений, весь дом ждет, а к ним никто не придет. Важнейшее обстоятельство, игнорировать его нельзя. Я реагирую на реплику автора, только иначе, чем вы, — противоположно.

РЕЖИССЕР В. Хорошо. Тогда давайте говорить вот о чем: как вы сделали, что все ждут?

ТОВСТОНОГОВ. Через нее. Через их диалог. И это прочитывается. А его первый кусок, когда он описывает безобразие, что происходит там,— откуда у него эта желчь, этот сарказм? Ему некого ждать, поэтому его безумно раздражает пришедшая дама, которая задает глупейшие вопросы.

РЕЖИССЕР В. А отчего это происходит?

ТОВСТОНОГОВ. От одиночества.

РЕЖИССЕР В. Тогда получатся два маньяка, которые в аду ведут адскую игру. Джин, черт... Скажите мне, пожалуйста, про что эта пьеса?

ТОВСТОНОГОВ. При чем тут этот вопрос?

РЕЖИССЕР В. Объясню. Здесь возникает нравственная дилемма — кто виноват? Виноваты дети или виноваты родители, которые так прожили свою жизнь, что дети к ним не приходят?

ТОВСТОНОГОВ. Виноваты они сами, и они знают это.

РЕЖИССЕР В. Они скрывают это.

ТОВСТОНОГОВ. Именно потому, что не ждут.

РЕЖИССЕР В. Раз скрывают, значит, ждут.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, если бы они ждали, им нечего было бы скрывать. Если же они делают вид, что к ним должны прийти, а сами знают, что не придут, тогда это трагично.

РЕЖИССЕР В. А мне кажется, что трагично другое — как вы прожили жизнь безнравственно, так и ваши дети продолжают жить. Тогда это вырастает в проблему нравственной несостоятельности этих людей. А иначе — два старишка, к которым не приезжают негодяи-дети.

ТОВСТОНОГОВ. Эта нравственная проблема существует и при моем решении.

РЕЖИССЕР В. Я не против. Я только говорю, что исходное событие в данном случае автором определено.

ТОВСТОНОГОВ. Но мы толкуем его полярно.

РЕЖИССЕР В. Я считаю, что это не событие, а предлагаемое обстоятельство.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, обстоятельство.

РЕЖИССЕР В. Событие в другом. В том, с чего начинается пьеса — женщина попала в дом для престарелых.

ТОВСТОНОГОВ. Это как раз не событие, а обстоятельство.

ство. А то, что она с ним встретилась,— событие. Хотя вам это кажется мелочью, для меня это событие. Она случайно нашла его в закутке, куда он спрятался — это первое событие, с которого начинается вся история. И этого нельзя отменять. То, что оба они попали в этот дом,— исходное обстоятельство. Первое же событие в цепочке — их встреча. Первое событие в событийном ряду, который строится в том направлении, о котором вы правильно говорите. Когда вы выходите на общую тему, я с вами не спорю. И мы старались сыграть нравственное разрушение людей.

РЕЖИССЕР В. Для меня игра в карты — закрытие от мира, форма.

ТОВСТОНОГОВ. И для меня. Только у меня они закрываются потому, что им нечего ждать, а у вас потому, что ждут. Это принципиальная разница. Если бы они ждали, вся драматургия должна была бы строиться иначе.

РЕЖИССЕР В. Когда никто не виноват, это не трагедия. Тогда не получится нравственного катарсиса.

ТОВСТОНОГОВ. Виноваты они сами.

РЕЖИССЕР В. Виноваты они сами. Виноваты мы все, что так живем. Иначе будет рационально — про Америку, про каких-то двух человек, а не про нас. Тогда можно и совсем не ставить.

ТОВСТОНОГОВ. Вы делаете слишком вольные выводы. Давайте говорить конкретно.

РЕЖИССЕР В. Если они не ждут, чем они занимаются?

ТОВСТОНОГОВ. Закрытием того, что им некого ждать.

РЕЖИССЕР В. А что они делают?

ТОВСТОНОГОВ. Они хотят пробиться друг к другу.

РЕЖИССЕР В. Значит, они пробиваются друг к другу, чтобы избавиться от одиночества?

ТОВСТОНОГОВ. Да.

РЕЖИССЕР В. И в связи с тем, что два человека тянутся друг к другу, ибо они одиноки, они в результате вызывают у нас чувство позитивное?

ТОВСТОНОГОВ. Сострадание. А как же иначе? Без этого нельзя. Эта пьеса без сострадания никому не нужна.

РЕЖИССЕР В. Таким образом, получается драма с примесью мелодрамы.

ТОВСТОНОГОВ. Трагикомедия.

РЕЖИССЕР В. Я ставил трагифарс. Другой стиль. Мне кажется, что эти люди вызывают не только сострадание. У нас они вызывают и сострадание, и непонимание, и негативную реакцию. Хотите вы или нет, но в вашей тенденции вы все равно добиваетесь в результате сострадания им.

ТОВСТОНОГОВ. И автор этого хочет. Я иду за автором.

РЕЖИССЕР В. Автор написал: воскресенье — день для посещений, а вы мимо проходите.

ТОВСТОНОГОВ. Я говорю, что это важнейшее обстоятельство.

РЕЖИССЕР В. Если бы не было «воскресенье — день для посещений»! Нам это нужно проанализировать. Сострадание они и так вызовут, потому что это написано.

ТОВСТОНОГОВ. Если плохо играть, они не вызовут никакого сострадания. А что значит — плохо играть? Неверно выстроить событийный ряд, неверно построить процесс, в результате чего актеры будут неверно играть и не вызовут не только сострадания, а вообще никаких эмоций, кроме тоски.

РЕЖИССЕР В. Американцы вызывали сострадание — плакали, смеялись. Они все это блестяще играли, и все было прекрасно сделано. Но после их спектакля я ушел без груза размышлений, потому что я живу в совсем другой семье, я живу не так, как там, я не могу попасть в такую ситуацию, а имеет смысл проанализировать, как я живу.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно.

РЕЖИССЕР В. А по-вашему получается: два хороших человека, которым надо найти друг друга.

ТОВСТОНОГОВ. Совсем не обязательно хороших — не надо передергивать. Два сложнейших человека и во многом плохих. Они поэтому и виноваты. И такие люди тоже могут вызывать сострадание, тем более что они жестоко наказаны жизнью. Не обязательно быть хорошим, чтобы вызывать сострадание.

То, о чем мы с вами спорим на конкретном примере, методологически очень важно. Вы уцепились за ремарку: воскресенье — день для посещений. И мы не миновали ее. Но поняли совершенно по-другому. Я считаю, что сквозное действие не лежит в этом звене. Воскресный день нужен как контрапункт, как контраст, на мой взгляд.

Там приходят разные люди, у них есть какие-то жизненные связи, а двое выброшены даже из этого дома, который сам по себе есть выброс из жизни. Они даже здесь, в этом доме, выброшены из жизни. Воскресный день — только возможность обострения предлагаемых обстоятельств. Я не ликвидирую это обстоятельство и совсем не игнорирую его, не отбрасываю. Вы говорите «у автора написано». Да, написано. И я считаю это важнейшим моментом в построении логики жизни персонажей. Я совершенно согласен с тем, что таких вещей упускать из виду нельзя. Итак, два человека выброшены из жизни. Один находит единственное место в доме, где можно спрятаться от всех. И вдруг сюда же врывается другой человек. Это первое событие, с него начинаются все перипетии пьесы. Слово «событие» здесь единственно возможное. Это уже не обстоятельство. Их встреча — событие. Это завязка всего.

РЕЖИССЕР В. Для вас событие, а для меня совершенно очевидно, что это не событие, потому что в этом мире им места нет.

ТОВСТОНОГОВ. Ну так что?

РЕЖИССЕР В. Стало быть, ее приход — в ряду предлагаемых обстоятельств. Ей некуда деться в этом доме, кроме этой конуры. Сегодня воскресенье, и к ней наверно опять не придут, несмотря на все просьбы. Она приходит сюда, и первый вопрос — а что вы делаете вид, что вы меня вызвали?

ТОВСТОНОГОВ. Это уже другая сцена. Я про первую говорю. Мы должны определить событие, их действия и отношение к этому событию. Его и ее. Иначе мы дальше двигаться не можем, и вы будете просто показывать актерам интонацию. Встреча — событие, в котором заявляются все линии поведения, и мы их должны определить. У него — прежде всего испуг, а потом желание понять, что это за человек, что за личность такая странная. Первая примерка друг к другу. Вот и событие.

РЕЖИССЕР В. Идет борьба. Значит, событие возникает в процессе...

ТОВСТОНОГОВ. Событие и есть процесс. Это же не стабильная, статичная ситуация, а движение от одного к другому.

РЕЖИССЕР В. Когда он предложил ей сыграть в джин, значит, он просто решил с нею познакомиться?

ТОВСТОНОГОВ. Да, наступает такая стадия.

РЕЖИССЕР В. И так спектакль начинается?

ТОВСТОНОГОВ. Да, и не бойтесь этого, погружайтесь в этот беспрерывно меняющийся процесс. Опирайтесь на автора. На текст и обстоятельства, заданные автором.

РЕЖИССЕР В. На первое событие, на первое действие?

ТОВСТОНОГОВ. Да, без него ничего не могло начаться.

РЕЖИССЕР В. Так вы же говорили, что с конца...

ТОВСТОНОГОВ. Ну и что? Мы и придем к трагическому концу этой встречи.

РЕЖИССЕР В. Два человека в аду. Казалось бы, дальше некуда. В аду можно найти друг друга? Нет, нельзя. Раскручиваем от того, что нравственно вы прожили жизнь неверно, даже если в аду такие...

ТОВСТОНОГОВ. Все правильно.

РЕЖИССЕР В. Крутим назад. «Воскресенье — день для посещений!» К ним никто не придет.

ТОВСТОНОГОВ. Да. Он и не сидел бы в воскресный день в этом закутке, если бы кого-то ждал.

РЕЖИССЕР В. Куда он денется! Смотреть, как к кому-то приезжают, а к кому-то нет?

ТОВСТОНОГОВ. Да, потому что он не ждет никого.

РЕЖИССЕР В. Если не будет надежды, что к нему кто-то придет, мы скатимся к другой проблеме. Вы так и поставили: два человека в аду, надо найти друг друга в аду. Нет, это не так. Я ставлю иначе: два человека не в аду. Два человека, прилично одетых...

ТОВСТОНОГОВ. В аду тоже можно быть прилично одетым.

РЕЖИССЕР В. Ад ведь не в этом, а в том, что пустота в душе. Два человека живут не в аду, а в мире, в котором есть жизнь, она пульсирует, а они из этой реальной жизни выброшены. Это очень страшно. Их надежда — вот за мной придет машина, я поеду к детям. Они только этим и живут, даже тогда, когда за ними никто не приезжает. У американцев такой проблемы просто нет, там дети живут отдельно от родителей. А для нас... Факт существования детей для них очень важен. Первый вопрос: у вас есть дети? У меня да, у меня двое детей... А у меня сын... Тогда будет что рассказывать, тогда будет жизнь, потому что есть сын...

ТОВСТОНОГОВ. Он же только делает вид, а на самом деле ничего нет — в этом смысл истории.

РЕЖИССЕР В. Как? Дети есть.

ТОВСТОНОГОВ. Физически есть, но для них — нет. В этом все дело. Если человек точно знает, что никто не придет, у него и надежды нет.

РЕЖИССЕР В. Они верят, что придут. Они могут понять, что к ним не придут, но в процессе. От первого воскресенья до четвертого идет процесс осознания, что никто не придет. По четырем воскресеньям мы видим, как человек все опускается.

ТОВСТОНОГОВ. Совсем не от этого.

РЕЖИССЕР В. И при этом продолжается жизнь, самая бурная. Чем больше он опускается, тем больше делается, а затем — полный крах.

ТОВСТОНОГОВ. Насчет краха все правильно, только, по-моему, совершенно вне зависимости...

РЕЖИССЕР В. Иначе актерам нечем существовать. И мы начнем за них строить их жизнь.

ТОВСТОНОГОВ. Почему за них? Вместе с ними, а не за них выстраиваем жизнь и правильно делаем.

РЕЖИССЕР В. Значит, мы их учим.

ТОВСТОНОГОВ. Если в ваших условиях, мы их не учим, а если мы по-другому понимаем обстоятельства, то учим? Это нелогично.

РЕЖИССЕР В. Я говорил актерам только одно: играйте ожидание, тогда все остальное в процессе фантазирования проявит их индивидуально.

ТОВСТОНОГОВ. И так и так проявит, должно проявить индивидуально. От того, что вы так определили обстоятельства, а я иначе, этот принцип не меняется. Живая жизнь должна возникать в них. Совсем не надо их учить. Но это другой вопрос. Ваш вывод вольный. Вы очень хорошо умеете фантазировать, но это не сходится с предметом нашего спора. Все остальное верно.

РЕЖИССЕР В. Но иначе вы просто будете ставить, потому что вы будете объяснять, как им надо действовать.

ТОВСТОНОГОВ. И вы будете объяснять.

РЕЖИССЕР В. Если я скажу, что сегодня к ним должны приехать, и актеры будут в это верить, то столкновение с препятствиями и то, как их преодолевать, я не буду показывать.

ТОВСТОНОГОВ. Почему же вы считаете, если я им говорю, что им нечего ждать и они точно знают, что никто к ним не придет,— это не подтолкнет актерскую фантазию? Просто у вас такое толкование. Я лично с ним не согласен, но когда вы переходите на общие вещи и утверждаете, что в моем случае нужно учить актеров, а то и натаскивать...

РЕЖИССЕР В. Вот я актер. Мне говорят: ждите. А я не могу здесь ждать — нет материала.

ТОВСТОНОГОВ. На каком основании вы это говорите? Есть пьеса. Есть текст. Из него надо исходить. Текст для нас, как для следователя опознавательные знаки, по нему мы расшифровываем предлагаемые обстоятельства. Нельзя просто на уровне текста играть. Мы знаем, что человек не всегда говорит то, что думает. Есть второй план — это хрестоматийно.

РЕЖИССЕР В. Надо проанализировать обстоятельства.

ТОВСТОНОГОВ. Что такое текст, как не предлог для анализа обстоятельств? Через что вы анализируете обстоятельства, как не через текст?

РЕЖИССЕР В. В хорошей драматургии, как вы сами об этом пишете, текст — чаще всего ложный след.

ТОВСТОНОГОВ. Я могу понять, где он ложный, где не ложный, где человек врет, а где говорит правду. Это и есть анализ текста. В данной пьесе героиня обманывает до той поры, пока герой ее не разоблачает, а он говорит правду.

Если вернуться к американскому спектаклю, то я отдаю дань их мастерству и умению, но он не устроил меня по двум вещам: во-первых, я не почувствовал атмосферы дома. Была просто достоверная, жизненная картина психиатрической больницы — не более того. Какое бы то ни было образное начало в оформлении отсутствовало, не было среды, воздуха, в котором все происходит. Во-вторых, эти два человека, после того как закрылся занавес, могли снова его открыть и продолжать игру. То есть в finale не было трагедии. Если бы в том спектакле был трагический финал, я бы просто неставил эту пьесу, у меня не было бы повода для полемики, и произведение было бы закрыто для меня, как закрыты многие пьесы, уже сделанные на таком уровне, при котором нет возможности полемизировать. Я не понимаю режиссеров, которые с этим не считаются, и удивляюсь,

когда ставят, например, «Полет над гнездом кукушки». Правда, здесь есть расчет на то, что зрители не видели фильма, а соблазнов много: и познакомить с неизвестным материалом, и дать актерам прекрасные роли, и кассовый успех — фактор немаловажный. Но должна быть еще и совесть.

О чём бы мы ни говорили — о «Трех сестрах», о «Кроткой» или об «Игре в карты», — мне хотелось бы убедить вас вот в чём: когда вы говорите о концепции, я с вами не спорю, вы имеете право на свое понимание пьесы. Но нам надо договориться о каких-то вещах, которые позволили бы нам по крайней мере понимать друг друга. Не будем забираться в сложные проблемы, остановимся на терминологии. Если мы хотим разговаривать профессионально, у нас должен быть общий язык. Не надо подменять слово «событие» словом «факт». Не нужно говорить, что в пьесе могут быть только три события. Этого просто не может быть! Если вы скажете, что есть три определяющих события, я соглашусь, но только в таком контексте. Иначе мы ликвидируем понятие событийного ряда, ликвидируем понятие процесса. И дело не в словах, вы просто не понимаете сути единственного анализа, сути методологии, а режиссеру надо это понимать. Поэтому мне хочется договориться, уговориться, на основе чего мы можем обсуждать, что верно, что неверно, что логично, что нелогично, чтобы хоть в анализе сходиться. При праве каждого воспринимать произведение по-своему — хотя я никогда не позволю себе утверждать: только так и никак иначе, — предпосылки наших рассуждений должны быть ясными и едиными. Если что-то вызывает сомнения, давайте спорить, но разговаривая на одном языке, чего сегодня не было.

Такие споры обнаруживают не только незнание терминологии. В этом, может быть, и нельзя винить молодых режиссеров, так как четкого знания ее нет и у иных педагогов. Терминология превратилась в стертые, девальвированные, ученически затрапанные понятия, за которыми не встает ничего живого, чувственного и реального. А если этого нет, то и сама методология лишается смысла и, следовательно, становится чем-то необязательным и бесполезным. Беда в том, что утеряна смысловая терминологическая точность. Методология часто существует в виде набора общих слов. Есть категория режиссе-

ров, которые жонглируют этими словами, иногда к месту, иногда совсем не к месту, и дальше этого их знание метода не идет. Методологию К. С. Станиславского, бесценную практически, мы превращаем в режиссерский комментарий по поводу, оснащая нашу речь для убедительности набором терминов. Мне хотелось бы предостеречь молодых режиссеров от опасности, которую таит такая приближенность.

Никто не отнимает у художника права на интуицию, вдохновение, талант, силу воображения. Наоборот, грош цена любой методологии без этих качеств. Но все-таки начинать работу надо с того, что осмысленно, рационально понято. Если тут невнятца, то и талант, и вдохновение — все будет мимо. Есть общие закономерности нашего искусства, их надо знать. С этого и начинается творчество.

Чем покорил меня режиссер А. Васильев в спектакле «Взрослая дочь молодого человека»? Владением методологией прежде всего. В его работе проявился несомненный и настоящий режиссерский талант, но он был подкреплен высоким профессионализмом — точной выстроенностью жизненного процесса на сцене. Там присутствуют многие элементы современного театрального искусства, но более всего покоряет прочная жизненная основа образов, отчего и возникают неожиданные приспособления, острота режиссерских ходов. Васильев владеет методологией не на словах, а на деле. К сожалению, это редкое явление.

Мы почти полностью утратили основополагающие для профессии режиссера знания. Это обидно. Нам оставлен могучий опыт, а мы его отбрасываем. Когда на Западе не понимают Станиславского, это естественно. Для них он — прошлое. Эстетически он и остался в своем времени, к этому возврата нет. Но мы должны понимать лучше их, что эстетика и методология — разные вещи. Станиславский — подлинный реформатор сцены. Создав великий театр своего времени, он открыл еще и вечные законы сценического творчества. Эти законы не зависят ни от времени, ни от эстетики. Я видел абсурдистский театр высокого уровня, эстетически глубоко чуждый Станиславскому, но весь построенный на его методике. На Западе до этого стихийно доходят отдельные режиссеры силой интуиции, но мы-то на этом учении воспитаны.

И когда мы разбазариваем собственное богатство, не владеем им по-настоящему, мне это кажется преступлением против искусства. Иначе я это не могу сформулировать. Это беда нашей профессии на сегодняшний день.

Нельзя считать точкой отсчета в искусстве собственную биографию. Надо освоить накопленный опыт, чтобы идти дальше. Каждый продвинется настолько, насколько ему отпущено сил и таланта — один на десять сантиметров, другой на миллиметр. Но вперед! Кто-то и на миллиметр не шагнет — пусть остается на том уровне, который достигнут. Но отринуть, не постигать открытого или отмахнуться от него, считая, что это просто традиция, которой принято следовать — «ну, ладно, буду говорить «действие», «событие», «сверхзадача», раз уж так надо», — такое отношение к методологии означает непонимание профессии.

Методология — не просто свод правил, это способ мышления. Действенный способ мышления. Если режиссер постигает его, делает своим, он получает в руки бесценное оружие. В институте мы даем основы, элементы методики. Но если будущий режиссер только умозрительно постиг их на период учебы, «вызубрил» для экзамена, а потом забыл — грош цена такому обучению. Дальше режиссер начнет что-то придумывать, радоваться пятикопеечной метафоре в своем спектакле, но профессионалом в полном смысле слова не станет.

Метод должен стать способом мышления на всю жизнь. Владение им достигается непрерывным постижением. Каждый спектакль — этап в его освоении, который движет режиссера в определенном направлении, на основе элементов, полученных в институте. Таким и только таким путем каждый может прийти к собственному методу работы.

Я учился у А. Д. Попова и А. М. Лобанова. Оба в совершенстве владели методом Станиславского и абсолютно по-разному, каждый в зависимости от своей индивидуальности, а индивидуальности их были полярно противоположными. И оба настойчиво прививали нам потребность к воспитанию в себе этого способа мышления. И я со студенческих лет приучил себя все, что вижу, слышу, читаю, переводить на язык действия. В этом — основа профессии. Режиссер должен не просто уметь методо-

логически грамотно разобрать пьесу, а воспитать в себе способность и потребность мыслить действенно. Достигается это только постоянной тренировкой. Сначала это делается сознательно — надо заставлять себя во всем находить действие; потом становится привычкой, и, надо сказать, часто довольно обременительной.

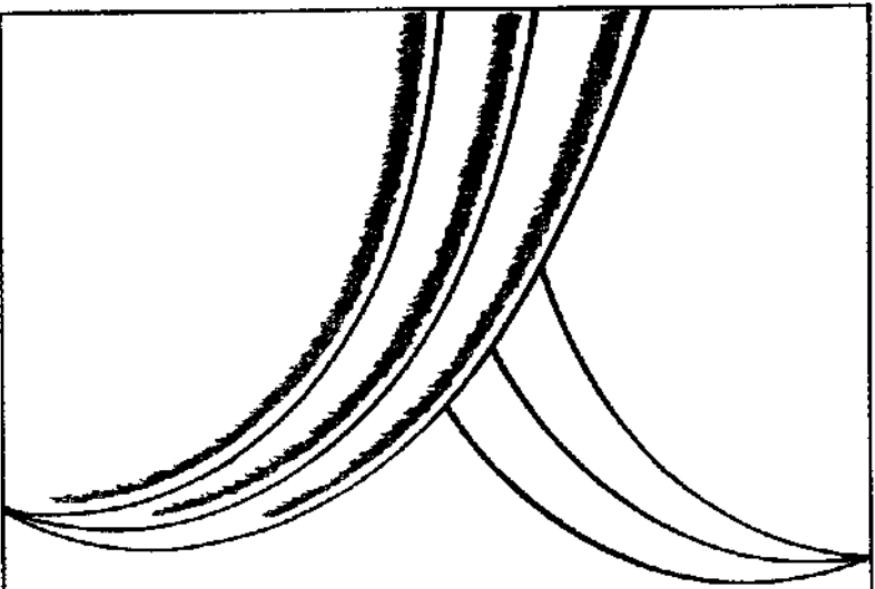
Я, например, не могу читать художественное произведение просто так, для развлечения, для удовольствия, для обогащения, как читают все нормальные люди. Я разрушаю радость наслаждения прочитанным, потому что постоянно анализирую по действию все диалоги — что за словами подразумевается, чего добивается один человек, что хочет другой, какое обстоятельство повернуло действие, почему произошел скачок в разговоре? Я сам себя останавливаю — чем ты занимаешься, читай, получай удовольствие, смотри, как интересно! Не могу. Я приучил себя к этому.

Действенный способ мышления не дается просто знанием, он требует беспрерывной тренировки.

Надо уметь наблюдать. Причем режиссерская наблюдательность — особая. Умение наблюдать — с нашей профессиональной точки зрения — это умение анализировать.

Наблюдение — непрерывная вторая жизнь, которая сначала сознательно, а потом бессознательно сопровождает режиссера. Если не сопровождает, значит он не профессионал в высоком смысле слова. Профессия ведь не определяется дипломом и способом зарабатывать на жизнь. Режиссура — определенный склад ума, способность видеть мир образно, умение анализировать.

Мы постоянно говорим о необходимости связи с жизнью. Что это значит для режиссера? Для него жизнь — прежде всего внутренний мир человека, его психики. Этим мы и должны заниматься. Психологией человека. Задача эта усложняется для нас тем, что мы должны постигать эту психологию не непосредственно, а опосредованно, через способ видения мира автором — это очень важный аспект. Но это другая тема.



2

«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

Одно из занятий было посвящено действенному анализу пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Начали с первой сцены — Глумова с матерью. Двое из участников лаборатории читали пьесу по ролям, третьему было поручено режиссировать.

Я В Л Е Н И Е П Е Р В О Е

Глумов и Глафира Климовна.

ГЛУМОВ (*за сценой*). Вот еще! Очень нужно! Идти напролом, да и кончено дело. (*Выходя из боковой двери.*) Делайте, что вам говорят, и не рассуждайте.

ГЛУМОВА (*выходя из боковой двери*). Зачем ты заставляешь меня писать эти письма! Право, мне тяжело.

ГЛУМОВ. Пишите, пишите!

ГЛУМОВА. Да что толку? Ведь за тебя не отадут. У Турусины тысяч двести приданого, родство, знакомства, она княжеская невеста или генеральская. И за Курчаева не отадут; за что я возвожу на него, на бедного, разные клеветы и небывальщины!

ГЛУМОВ. Кого вам больше жаль, меня или гусара Курчаева? На что ему деньги? Он все равно их в карты проиграет. А еще хнычет: я тебя носила под сердцем.

ГЛУМОВА. Да если бы польза была!

ГЛУМОВ. Уж это мое дело.

ГЛУМОВА. Имеешь ли ты хоть какую-нибудь надежду?

ГЛУМОВ. Имею. Маменька, вы знаете меня; я умен, зол и завистлив; весь в вас. Что я делал до сих пор? Я только злился и писал эпиграммы на всю Москву, а сам баклушки бил. Нет, довольно. Над глупыми людьми не надо смеяться, надо уметь пользоваться их слабостями. Конечно, здесь карьеры не составишь, карьеру составляют и дело делают в Петербурге, а здесь только говорят.

Но и здесь можно добиться теплого места и богатой невесты,— с меня и довольно. Чем в люди выходят? Не все делами, чаще разговорами. Мы в Москве любим поговорить. И чтоб в этой обширной говорильне я не имел успеха! Не может быть. Я сумею подделаться и к тузам и найду себе покровительство, вот вы увидите. Глупо их раздражать, им надо льстить, грубо, беспардонно. Вот и весь секрет успеха. Я начну с неважных лиц, с кружка Турусиной, выжму из него все, что нужно, а потом заберусь и повыше. Подите, пишите! Мы еще с вами потолкуем.

ГЛУМОВА. Помоги тебе бог! (*Уходит.*)

ГЛУМОВ (*садится к столу*). Эпиграммы в сторону!.. Примемся за панегирики. (*Вынимает из кармана тетрадь.*) Всю желчь, которая будет накипать в душе, я буду сбывать в этот дневник, а на устах останется только мед. Один, в ночной тиши, я буду вести летопись людской пошлости. Эта рукопись не предназначается для публики, я один буду и автором, и читателем. Разве со временем, когда укреплюсь на прочном фундаменте, сделаю из нее извлечение.

— Спасибо,— остановил Товstonогов читающих,— этого нам будет достаточно.

Затем обратился к режиссеру:

— Итак, мы на первой читке. С чего бы вы начали?

— Что здесь происходит? — начал режиссер.— Сцена начинается с очень важного момента в жизни Глумова. Он решил начать совершенно новую жизнь. Какие письма должна писать мать, кому Глумов их посыпает и зачем они ему нужны?

Заметив, что все как-то «зажались», Товstonогов сам включился в беседу.

— Я Глумов,— предложил он.— Мне надо написать очередную анонимку на Курчаева, чтобы дискредитировать его в глазах Турусиной. Я прошу мать писать эти письма, потому что она самый верный мне человек, она меня никогда не продаст.

— Значит, вы начинаете новую жизнь,— продолжал режиссер,— и начинаете с того, что пишете анонимки. Шаг достаточно серьезный. Вы это делаете для того, чтобы попасть к Турусиной. Это первый шаг, и очень важный. Ваше будущее, новая карьера начинается для вас с того, чтобы во что бы то ни стало поссорить Туру-

сину с Курчаевым. И в этом вы можете довериться только матери.

— Я должен сказать, что это не первый шаг,— уточнил Товстоногов — Глумов.— Я уже нанял человека, дал ему деньги, чтобы он привез ко мне на квартиру Мамаева. То обстоятельство, что должен прийти Мамаев, в известной степени определяет мое поведение. Но надо определить комплекс предлагаемых обстоятельств. Я совершил первый шаг — написал письмо. Я сделал еще два шага — пригласил Мамаева (я знаю, как ему понравиться) и подкупил Манефу. Достаточно этого, чтобы начать репетировать?

— Да, здесь есть такие жизненные вещи, что можно уже начать репетировать,— ответил режиссер.

— Что я конкретно должен делать? — спросил Товстоногов.

— Вам надо скорее покончить с этими письмами. Задача — убедить мать писать их.

— Она их уже писала.

— Но она это прекратила.

— Почему?

— Она боится, что все раскроется.

— Откуда вы взяли, что она боится? Может быть, она не хочет этого делать по другим причинам?

— Да, она считает это непорядочным.

— Но почему она не хочет писать именно это письмо, когда пять писем уже написала?

— Она не верит в это предприятие.

— Она не хочет ничего делать вслепую?

— Да. Она хочет, чтобы сын раскрыл ей карты.

— Мы пока разобрали обстоятельства, причины, по которым она писала письма, а сегодня перестала писать,— прокомментировал Товстоногов свой разговор с режиссером.— Она перестала писать, потому что решила или понять, во имя чего она это делает, или не писать совсем. Она вышла из повиновения, «взбунтовалась». Но нам еще рано переходить к действию, у нас нет основы. Нам надо определить и другие обстоятельства. Значит, именно в тот момент, когда должен прийти Мамаев, она взбунтовалась — это очень важно. Можно было бы остановиться и на этом, но это не главное, потому что этого сыграть нельзя. Это только важная предпосылка. Так как же решать эту сцену?

Снова — пауза.

— Удивительная вещь,— продолжал Товстоногов.— Оттого, что режиссер и актеры знают, что будет дальше, они пропускают иногда самое главное в настоящем. Вот мы пропустили предстоящий приход Мамаева, а это обстоятельство важнейшее. То, что Глумов может сорваться на каждом шагу, что задуманное им страшно рискованно — все это как будто лежит на поверхности и тем не менее мы проходим мимо чрезвычайно важной вещи. Итак, что же важно в данной сцене?

— Глумову нужен сознательный союзник, поэтому он посвящает мать в свои планы,— предположил режиссер.

— Он вынужден ее посвятить, потому что она «взбунтовалась»,— уточнил Товстоногов.— Но ведите меня к тому моменту, с которого я могу начать действовать. Общие обстоятельства мы оговорили, теперь переходите к тому конкретному, с чего начинается моя жизнь.

— Глумову нужно обеспечить тылы...

— Нельзя сыграть «обеспечить тылы». Давайте определим то, что можно играть.

— Может быть, еще раз прочитать сцену, чтобы найти окончательное решение,— предложил режиссер.

— Мы еще и приблизительного не нашли. Хорошо, прочтем еще раз.

Исполнители прочитали сцену еще раз.

— Сколько здесь кусков? — спросил Товстоногов.

— Два, три,— раздались неуверенные голоса.

— Тут три куска,— согласился Товстоногов.— Первый кусок — разговор с матерью, второй — когда Глумов открывает ей свои планы, и третий — после ухода матери. Можно начать репетировать? — И, снова включившись в игру в качестве исполнителя роли Глумова, повторил: — Разрешите начать?

— Нет — остановил его режиссер.— Мне кажется, очень важно для этой сцены, что затевается грандиозная авантюра, и очень рискованная.

— Да, это очень важно.

— У Глумова нет времени, чтобы заниматься разговорами, ему нужно убедить мать.

— Значит, по действию, я должен ее убедить? — спросил Товстоногов.— Все, что вы рассказываете, очень полезно, но я, артист, хочу начать действовать. Что я должен делать?

— Вы должны ликвидировать конфликт, успокоить матерь.

— Но это все есть в словах, а что мне делать, как исполнителю? — настаивал Товстоногов.

На этот раз в разговор включились все присутствующие. Режиссеры начали высказывать свои предположения по поводу данной сцены. Один — коротко, другие очень длинно, и все по-разному.

— Видите, в какой отвлеченной сфере вы существете, — сказал Товстоногов, когда все желающие высказались. — То, что вы говорили, образец очень толкового литературного анализа. А ведь в главном — как же мне действовать? — вы меня оставили беспомощным. Вы чувствуете разницу между привычным методом работы и тем, что открыл Станиславский? Весь застольный период практически ничего актеру не дает в плане того, что надо делать. Отсюда и возник новый метод — от стремления активизировать актера. Можно ведь месяцами сидеть за столом и анализировать текст, оговаривая все мелочи, детали, подробности...

— Я оговорю все в пять минут, — возразил один из режиссеров.

И тут же изложил свое понимание образа Глумова, изложил подробно и многословно, но вполне убедительно.

— А я могу вам возразить, я с вами не согласен, — возразил Товстоногов и тоже изложил стройную, логически обоснованную концепцию, прямо противоположную по смыслу предыдущей, но столь же убедительной. — Вот вам и предмет на месячную дискуссию. Я просто показал сейчас, как можно на эту тему умозрительно и отвлеченно спорить. Подобная аналитическая работа не помогает актеру и меня она художественно, творчески ни на йоту не приблизила к процессу, который я должен сейчас совершать. Что происходит при такой репетиции в актере? Он может сказать: «Давайте попробуем». А про себя подумать: «Режиссер очень умный, все правильно понимает, наверное, потом он мне поможет, когда я практически буду что-то делать, но пока я про себя ничего не знаю». И он начинает стихийно что-то пробовать, надеясь, что потом найдется то, что необходимо. Вы разобрали сферу интеллектуального по отношению к данному образу, а вы должны нагрузить не только мою голову, мой мозг, но и мою физику. Я должен захотеть что-то

сделать. Не просто ходить по сцене и взволнованно произносить текст. Вы должны зарядить меня, как Глумова, а не нагрузить сведениями о Глумове. Мне надо заполнить брешь между представлением интеллектуальным и ощущением чувственным, физическим, психическим. И это — задача режиссера. Сейчас я выйду на сцену — и я гол как сокол. А где мост от вашего рассказа к импульсу физического действования? Что будет в ваших словах толчком к действию? Вы задали мне это? Нет. А между тем все должно лежать в сфере действия, остальное нужно для того, чтобы это действие обнаружить. Все, что вы мне рассказали, только напугало меня как актера, а конкретного пути не дало. Вот где лежит пропасть между пониманием роли, рациональным разбором и действием. Как ее ликвидировать? Как сделать, чтобы актеру захотелось встать и начать действовать? Как определить партитуру физических действий? Мы привыкли решать образ вообще, определять предлагаемые обстоятельства вообще, вообще говорить о том, что происходит в данной сцене. Но ведь смысл анализа заключается в том, чтобы довести аналитическую работу до такого неделимого атома, в котором осталось бы только реальное, физическое столкновение двух людей, их точно найденный внутренний конфликт. Конечно, иногда и возникают верные решения, но, как правило, стихийно, случайно. Артист в них как бы «попадает», и режиссер тоже «попадает», но отсутствует их осознанное движение шаг за шагом по линии действия, чтобы возникновение решения не зависело от случайностей, от «вдохновения». Вот тут-то и приходит к нам на помощь метод, открытый Станиславским.

— А как вы поступаете? — спросил кто-то.

— Общие рассуждения я стараюсь оставлять за скобками и не нагружать ими артиста, обращаюсь к ним только по мере необходимости. Беда в том, что вы все время находитесь, так сказать, в «большом круге предлагаемых обстоятельств». Конечно, и большой и средний круг обстоятельств заставляют нас действовать определенным образом, но при анализе надо исходить прежде всего из малого круга обстоятельств, которые сегодня, сейчас заставляют человека действовать так, а не иначе. Это простейшее действие и есть искомое. А у нас, как только мы к нему подходим, начинается приблизительность.

Стало быть, каков ход рассуждения? С чего я должен начинать?

Вы все пропустили одно очень важное обстоятельство: эта сцена — не начало, а продолжение разговора, который происходит до открытия занавеса в другой комнате. И для того чтобы начать действовать, надо прежде всего решить — почему они выходят сюда? Ведь если бы мать не вышла из повиновения, пьеса начиналась бы с монолога Глумов вынимает из кармана тетрадь — это о чем-нибудь это же не коммунальная квартира, где их могут подслушать. Причем он идет первым, она за ним. Ему что-то нужно в этой комнате. Но что? (*Пауза, никто не отвечает на вопрос.*) Может быть, это ясно из дальнейшего? (*Пауза.*) Чем он занимается, когда уходит мать? (*Пауза.*) Глумов вынимает из кармана тетрадь — это о чем-нибудь говорит или нет? (*Пауза.*) Что у него в кармане? Дневник. Глумову надо успеть до прихода Мамаева записать в свой дневник то, что им сделано. Он не сомневался, что Мамаев придет, он все сделал для того, чтобы тот пришел, и ему надо успеть подвести итог сделанному. Чтобы не забыть, он должен все записать...

Это показалось всем настолько неправдоподобно простым, что наступила пауза некоторого недоверия к словам Товстоногова и даже какого-то невысказанного разочарования. Георгий Александрович, казалось, не заметил этого и продолжал развивать свое логическое построение.

— Сюжет пьесы строится определенным образом: умный, ловкий, талантливый человек срывается на пустяке. Из-за своего дневника. И уж коль это есть, значит, дневник с самого начала не может остаться незамеченным. Именно он должен быть в центре внимания. Пусть это не покажется вам упрощением. Это и есть то простейшее обстоятельство, через которое раскрывается и физическое и психологическое, и социальное, и философское, и современное содержание образа и конфликта. Если оно правильно найдено, на нем будут вырастать все новые и новые этажи образной конструкции, как огромное дерево вырастает из маленького зернышка.

Значит, нужно решить — какая жизнь была в той комнате до поднятия занавеса, что там происходило? Можно ли говорить о дальнейшем, если мы этого точно не определили? Вот вопрос, который должен возникать в первую очередь. Это предпосылка.

Предположим, например, что Глумов одевался. Приедет Мамаев, комната подготовлена для встречи гостя, и хозяин решил переодеться, так как больше времени у него для этого не будет. Итак, Глумов одевается. А что делает мать? Наверное, пишет и зудит, пишет и зудит: «И кому это все нужно... Я глупая, глупая, но не такая уж глупая, чтобы ничего не понимать... Я как слепая живу, пишу какие-то гадости, цели не понимаю, результатов не вижу... Как ты со мной обращаешься...» И плачет, и причитает... Он одевается, не вникая в ее слова, не обращая на нее никакого внимания. Затем он уходит, чтобы сесть к столу и сделать записи в дневнике,— она идет за ним. И снова — «зачем ты заставляешь меня писать?» Это говорится, может быть, в сто восемьдесят пятый раз. Ну, говорится и говорится, он занят своим. Объект его внимания — Мамаев. Ведущая фигура в этой сцене — именно Глумов, действие ведет он. Пока мать не отказывается писать. Когда же Глумов понимает, что пока он не отделается от нее, ему к дневнику не сесть, он вынужден открыть ей свой план. Вот где предпосылка! И он открывает матери план в общих чертах.

Итак, с чего нужно начать действие? Глумов идет писать. Кто ему мешает? Мать. И пока он от нее не отделается, пока он ей всего не скажет, он не сможет написать ни слова. Здесь все связано с дневником. Если у актера эта сцена сразу не получается, я могу дать ему этюд на тему — что он делал в другой комнате, и приведу его к необходимому действию. Но этюд нужен мне лишь как вспомогательный момент. Действие же Глумовой — физически не дать сыну писать, пока он ей всего не объяснит.

Вот простейшие физические действия, на которых все строится. Физический импульс есть искомое.

— Вы считаете достаточным то, что она мешает ему писать, для того чтобы Глумову перейти к рассказу о всех своих планах? — спросил один из режиссеров.

— Глумову нужно потратить минимум времени, чтобы в недалекую мамину голову вложить то, что ему нужно... Ведь пьеса начинается с дневника, на котором в результате, в пятом акте, все и сорвется — ведь Глумов погибнет из-за дневника. Поэтому именно дневник должен стать центром его существования в первой сцене, центром экспозиции. Это даст артисту возможность для конкрет-

ного существования. Для Глумова самая большая радость — добраться до своего дневника.

В этом основа его физического существования, а не в том, как это подчас понимается: что-то физически совершают на сцене — ходить, перебирать вещи и т. д. Искомым должно являться не само простейшее действие, а то, которое является основой смыслового решения сцены. Поэтому физическое действие — всегда психофизическое действие.

Итак, дневник. Вокруг него строится действие, события, им определяется само название пьесы. Значит, он должен стать центральным фактором в этом куске. Если актер донесет это с самого начала, если он действительно «дорвется» до дневника, чтобы записать какие-то важные для себя вещи (он с утра бегал по делам, у него очень важный сегодня день, и он во всех мотаниях, хлопотах не нашел времени сделать это раньше), если в этом будет достигнут необходимый градус, тогда с этого можно начинать действовать.

— Это представляется сейчас бесспорным, — согласились присутствующие.

— Вроде здесь и нет никакой находки. Но если вы с этого начнете, вы увидите на сцене целесообразно действующего артиста. И тогда поведение Глумова станет живым и осмысленным. Я вам все время говорю о сверхзадаче метода — сложнейшее и труднейшее решается всегда в простейшем. Важно, чтобы вы находили радость не в общих рассуждениях, а в этих поисках. Общие рассуждения — сфера театролов, здесь они сильнее нас, наша стихия в другом. А как часто бывает на практике? Физическое у нас возникает стихийно, а результативные вещи сознательно организуются, в то время как все должно быть наоборот.

— И в каждой пьесе можно обнаружить это точное физическое действие? — поинтересовался один из режиссеров.

— Решительно в каждой. Если оно не обнаружено, это ваша вина, а не пьесы, если мы имеем дело с действительно художественным произведением, конечно.

— А как вы находите то единственное действие, которое в данном случае необходимо?

— Методом исключения. Мы пробуем разные варианты, пока не обнаруживаем главного.

— Но ведь в каждой пьесе может быть не одно, а несколько решений.

— Теоретически вы правы, но есть жизненный критерий, от которого нельзя уйти ни при каком решении. Если режиссерский замысел строится таким образом, что дает возможность уйти от внутренней логики автора, о нем не стоит и говорить. Замысел — это поиск природы чувств данного автора. И надо найти тот жизненный ход, который будет держать вас в авторской логике. Действенную цепочку вы все равно должны строить по этой логике, хотя выражена она может быть по-разному, в зависимости не только от замысла, но и от индивидуальности режиссера. Но чтобы говорить о первооснове, надо идти от жизни пьесы. Только когда ясен «роман жизни», можно говорить об обстоятельствах. Тогда это определяет и характер и логику. И в этом вы всегда должны быть впереди актеров. Результат, который не имеет права сразу играть актер, режиссеру должен быть предельно ясен. О нем не надо говорить, но его надо иметь в виду.

— А как добиться умения анализировать по действию?

— Это надо развивать, постоянно тренировать. Мне в этом смысле очень помогает педагогическая работа. Студенты более беспомощны и менее оснащены, чем профессиональные актеры. С актерами у нас возникают другие отношения. У актера есть опыт и форма закрытия своей внутренней беспомощности. А если студент не знает, что делать, он выдает себя с головой.

Надо выработать в себе привычку постоянно слушать и наблюдать.

Я иногда ловлю себя на том, что слушаю, как два человека ругаются. Они ругаются по-разному, потому что у них разные задачи, которые и определяют качественную несходность их действий. Эта привычка наблюдать и переводить язык эмоций на язык действий должна стать вашей второй натурой. Нужна большая тренированность, чтобы научиться легко переводить эмоциональное состояние в физическое действие, чтобы за результативным увидеть действенную основу. Это нужно в себе воспитывать.

Законы, открытые Станиславским, каждый режиссер должен заново открывать для себя.

— Георгий Александрович, но ведь, проведя такую работу по всей пьесе, можно считать, что спектакль уже сделан?

— По внутренней линии — да. Затем начинается этап выстраивания в пространстве, поиски композиционного, пластического решения, темпо-ритмической стороны. Это уже следующий этап. Но теперь актеры уже существуют в жестких рамках внутреннего действия, из которого их ничто выбить не может.

— А как вы выстраиваете мизансцены?

— Они рождаются уже на первом этапе работы. Если ясна внутренняя партитура спектакля, актеры сами находят нужные мизансцены. Они выходят на сцену и спрашивают: а где окно, около которого я стою? А где кресло, в котором я сижу? Когда исполнители «Трех сестер» впервые вышли на сцену, Доронина сразу спросила — где рояль? Она понимала, что должна быть в первой сцене отключена от остальных. Она подошла к роялю и сразу села спиной к залу. Так же Шарко и Попова: одна прошла к дивану, другая — к окну. Так эту мизансцену мы и зафиксировали. Вряд ли здесь можно даже применить слово «выстраивать», в нем есть что-то искусственное, а эта мизансцена родилась очень естественно и сразу, потому что актеры шли от знания своего физического существования.

— А что главное для актера при таком методе работы?

— Умение мыслить действительно. Это дает ему свободу импровизации. Логика жизненной правды в сочетании с импровизационной свободой — это соединение представляется мне самым важным для актера.

В этом случае можно не думать заранее о таких высоких понятиях, как вдохновение, озарение. Метод обеспечивает такой творческий процесс, при котором сознательное как бы «выталкивает» из нас подсознательное.

В этом смысл метода. К этому мы должны прийти. Теперь давайте перейдем ко второму куску: к монологу Глумова, обращенному к матери. Что здесь происходит?

— Трудно,— засмеялись присутствующие.

— Это кажется трудным каждый раз при столкновении с конкретным материалом. Повторяю, это требует тренажа, определенного способа думать. Метод действенного анализа — метод непрерывной разведки. Вы беспрерывно ставите перед собой загадки — и решаете их. Чем больше вы будете этим заниматься, тем скорее научитесь их решать.

Спектакль — это цепь непрерывных поединков. Но здесь я должен обратить ваше внимание на одно очень важное обстоятельство: часто по неопытности режиссеры, желая работать методом физических действий, ищут прямых выражений конфликтов. Сыграйте предыдущую сцену таким образом: «Пишите!» — «Нет, не буду, нет, не буду!» — и в результате получится лобовая схватка. Режиссеру надо понимать сущность конфликта более глубоко. В сцене Глумова и матери конфликт может быть очень острым, если будет построен на столкновении со средоточенности Глумова на чем-то чрезвычайно для него важном с тем, что ему мешает сосредоточиться. В конце концов, что для него мать? Это же не серьезное препятствие. Поэтому он и не придает большого значения ее бунту. Все-таки они мать и сын — близкие люди, находящиеся на одной жизненной позиции, она заинтересована в его успехе, об этом нельзя забывать, иначе сразу опрокидывается природа взаимоотношений. Ведь острота конфликта заключается не обязательно в разных позициях, она существует в различном жизненном подходе к данному конкретному явлению. Мы употребляем часто слово «конфликт» в драматургическом смысле, а природа сценического конфликта совсем иная, между ними нельзя ставить знак равенства. Что такое, например, сцена любовного объяснения Ромео и Джульетты? С драматургической точки зрения — полная идиллия. А с точки зрения сценической — яростная борьба, конфликт.

У Островского в данном случае конфликт между большой целью одного человека и не вовремя возникшим бунтом со стороны другого.

Но давайте вернемся к монологу Глумова. Так что же происходит в этой сцене? Кстати, такие определения действия, как «хочу убедить», «хочу объяснить», «хочу доказать» — на девяносто девять процентов практически чепуха, за очень редким исключением. Давайте решим, где кончается первый кусок сцены.

— Перед монологом Глумова, обращенным к матери, — предположил один из режиссеров.

— Правильно. Когда кончается один кусок и начинается другой? — спросил Товstonогов и тут же сам ответил на свой вопрос. — Когда реализуется задача куска или когда врывается новое обстоятельство. Третьей причины быть не может.

Что еще важно для режиссера в процессе поиска правильного действия? Определить объект существования героя в данной сцене. У Глумова объект за пределами столкновения с матерью, а у нее внутри сцены. Это определяет особую природу общения в данном куске. Отсутствие точно обнаруженного объекта тянет актера к прямому, лобовому общению, что сразу ведет к неправде существования.

Вы должны ввести актера в русло конкретных предлагаемых обстоятельств и точного действия, тогда появится полная свобода его выявления. Если же загнать его в железные рамки пластически выстроенного рисунка, мизансцены, это приведет к мертвому, представленческому и штампованныму существованию актера, а не свободно импровизированному и осмысленно логическому.

С другой стороны, не менее опасно, когда режиссер говорит: «Я за свободу, вы выходите отсюда, вы отсюда, работайте». Здесь метод подменяется мнимой свободой, когда у режиссера ничего нет за душой и он надеется, идя эмпирическим путем, «попасть» в нужный результат. Часто это выдается за метод.

Вы ставите актера в жесткие рамки, но не просто своей волей и властью, а логикой обстоятельств и действия. У вас должен быть точный критерий — с каких позиций вы это делаете. Пока у вас нет внутреннего компаса, у вас нет права работать с актером. Вы должны быть неукоснительно логичны, последовательны и тогда вы имеете право быть нетерпимым, принципиально решительным, потому что в этом случае не вы диктуете, а обстоятельства, логика жизни.

Пойдем дальше. Монолог Глумова. Что здесь происходит по действию?

— Если мы говорим о дневнике, — предположил один из режиссеров, — то ближайший путь к дневнику — удовлетворить претензии матери.

— Как это сыграть?

— Почему Глумов стал так многословен? Откуда этот поток слов? — задумался другой режиссер.

— Совершенно правильно, — согласился Товстоногов. — Но не останавливайтесь на полдороге. Что дальше?

— Я думаю, — продолжал режиссер, — эта филиппика возникла оттого, что Глумову нужно что-то преступить

в себе. Иначе получится просто монолог для зрителя. А это настрой на встречу с Мамаевым. Глумову нужно себя эмоционально возбудить — вот главное.

— Вы опять попадаете в область обертонаў и психологических нюансов, которые потом и возникнут у актера, но это не может быть конкретным толчком. Из чего надо исходить?

Глумов занят своим. За грандиозными, наполеоновскими планами он потерял веру самого близкого человека — вот ведущее предполагаемое обстоятельство. Мать перестала в него верить. Всегда была безропотной слугой и союзницей в осуществлении его планов, а когда он все объединил в стройную систему, он потерял слепую материнскую веру. Он как генерал, который готовится к крупному сражению, а какой-то солдат вдруг отказывается выйти на дежурство. Что главное для Глумова? Поставить мать на место. И обратите внимание, после его монолога она говорит всего одну фразу. Значит, ему удалось вернуть ее в то подчиненное, восторженно-трепетное отношение к себе, в котором она всегда пребывала.

— И все-таки здесь есть и что-то другое, — не согласился один из присутствующих.

— Вы правы и не правы, — ответил Товстоногов. — Если в первом куске Глумов вне матери, то во втором он переключается на нее: это надо пресечь! Осуществление его гигантских планов начинается с нелепого препятствия, с недоразумения.

— А как довести актера до нужного эмоционального заряда, чтобы все это выплеснулось?

— Оценкой неожиданности бунта. И только.

— Для Глумова это как удар в спину?

— Именно. И оказывается, это не пустяк, этим нужно заниматься. А времени в обрез. Мамаев вот-вот придет, все это страшно некстати. Надо с этим покончить. И он обрушивается на нее поток слов. Затратив три минуты, Глумов снова возвращает себе доверие матери.

Значит, что же необходимо в данной сцене? Предельно обострить конфликт второго куска — предательство близкого человека. Без этого не будет права на большой монолог и он станет просто объяснением для зрителя. Для этого нам нужно выстроить сцену таким образом, чтобы предательство возникало на наших глазах. Самое страшное для Глумова мать говорит здесь. В первом куске

нужна мотивация их прихода, а основное, главное должно возникать в этой сцене.

Что должно быть здесь внутренним подтекстом Глумова? Он должен обвинить ее в недоверии: как она посмела в нем усомниться!

— А она должна казнить себя за то, что усомнилась в нем,— предложил кто-то.

— Но это результат, это то же чувство,— возразил другой.

— Нет, это действие,— настаивали все хором.

— Пойдем по чувству,— предложил Товстоногов.— Давайте уточним. Что значит — казниться? Чувствовать себя виноватой. Она уже сама не рада, что вызвала такой бурный натиск. Значит, ее цель — остановить его. Вот действие.

Итак, мать ушла, и Глумов вернулся к своей основной задаче: наконец, он добрался до своего стола.

Гениально строит Островский пьесу. Ведь если бы не было сцены с матерью, Глумов не имел бы права на последующий открытый монолог. Его не с чего было бы начать. А то, что он встретил сопротивление, его взволновало — и монолог возникает естественно. Возбуждение возникло из действия. Драматург ведь не строит монолог как обращение в зал, это — горячая мысль героя, то, с чем он сюда шел.

А что такое по действию монолог Глумова? (*Пауза.*) Как выразить в действии этот всплеск? (*Снова пауза.*)

Мне кажется, что здесь все должно быть построено на предвкушении расправы. Это еще один камень в его ненависти к миру мамаевых, турусиных, крутицких. Почему Глумов обаятелен, хотя он совершает ряд гнусных поступков? Ведь если он не симпатичен нам, то спектакля нет. Обаятельный его делает ненависть к этому миру, и мы внутренне оправдываем его способ расправы с ним. В этой сцене Глумов должен как бы предвкушать результат своего замысла.

И опять интересно построено — в момент, когда он размечтался, возникает препятствие, которое может все разрушить. Если не будет все время ощущения беспрерывной опасности срыва, если герой не будет постоянно на грани крушения, то не будет активного сквозного действия. В этом смысле все пьесы — детективы, даже психологические — самые медленно текущие. Современ-

ные драматурги пишут пьесы, в которых по внешней линии вообще ничего не происходит, и нужно держать зрителя только на внутреннем, психологическом действии. А если есть каскад сюжетных поворотов, как в «Мудреце»!.. Правда, чаще в таких случаях мы идем по линии раскрытия сюжета, а не действия. Но сюжет не спасает, если не выстроено психологическое действие. Бывают парадоксальные случаи — зритель смотрит спектакль даже по самой остросюжетной пьесе так, будто ему уже все известно (хотя он и не знает содержания). Это происходит потому, что актеры играют результат.

— Достаточно ли для актера такого определения действия, как «предвкушать расправу»?

— Если вы позволите себе начать, не проделав всего того, что мы сейчас сделали, и оставив актера в состоянии холодной умозрительности, он имеет полное право не поверить вам. Если же вы построили всю логику верно, тогда слова «предвкушать» достаточно. Иначе чем объяснить, что Станиславский позволял себе такой термин, как «гастрольная пауза»? Это доверие к стихии актера, дальнее его внутренняя логика поведет к тому, чего порой нельзя даже и предугадать.

Монолог — это мечта, какая-то яростная мечта. Это экспозиция Глумова. Он должен стать нам сразу ясен из этих трех кусков. У Островского нет последовательного, постепенного раскрытия характера. Глумов с первых же строк говорит: «Я умен, зол, завистлив». Это, как Ричард у Шекспира выходит и говорит: «Я злодей».

Вы уловили все, что вам нужно было сделать и чего не следовало бы? Нам надо добиться профессионализма мышления, чтобы не позволять себе дилетантских разговоров «вообще», не подменять действенный анализ комментированием. Профессионализм — это определенный склад мышления.

В нашей с вами работе для меня самое важное — пропаганда учения Станиславского. Все мы клянемся именем Станиславского, но до сих пор его открытие не стало практической методологией в нашей работе. У актеров, особенно у молодежи, возникает какое-то ироническое отношение к методу, неверие в него, потому что для них это абстрактное понятие.

— Может быть, это потому, что у нас нет такой школы, как у музыкантов, например.

— Значит, эту школу нужно выработать в себе. Наше несчастье в том, что мы можем биться над одним куском, прийти к какому-то результату, а откроем следующую страницу — и все начинается сначала.

Давайте попробуем разобрать сцену прихода Мамаева.

Двое участников лаборатории начинают читать.

Я В Л Е Н И Е Ч Е Т В Е Р Т О Е

Глумов, Мамаев и человек Мамаева.

МАМАЕВ (*не снимая шляпы, оглядывает комнату*). Это квартира холостая.

ГЛУМОВ (*кланяется и продолжает работать*). Холостая.

МАМАЕВ (*не слушая*). Она не дурна, но холостая. (*Человеку*.) Куда ты, братец, меня завел?

ГЛУМОВ (*подвигает стул и опять принимается писать*). Не угодно ли присесть?

МАМАЕВ (*садится*). Благодарю. Куда ты меня завел? Я тебя спрашиваю!

ЧЕЛОВЕК. Виноват-с.

МАМАЕВ. Разве ты, братец, не знаешь, какая нужна мне квартира? Ты должен сообразить, что я статский советник, что жена моя, а твоя барыня, любит жить открыто. Нужна гостиная, да не одна. Где гостиная, я тебя спрашиваю?

ЧЕЛОВЕК. Виноват-с.

МАМАЕВ. Где гостиная? (*Глумову*.) Вы меня извините!

ГЛУМОВ. Ничего-с, вы мне не мешаете.

МАМАЕВ (*Человеку*). Ты видишь, вон сидит человек, пишет. Может быть, мы ему мешаем: он, конечно, не скажет по деликатности; а все ты, дурак, виноват.

ГЛУМОВ. Не браните его, не он виноват, а я. Когда он тут на лестнице спрашивал квартиру, я ему указал на эту и сказал, что очень хороша,— я не знал, что вы семейный человек.

МАМАЕВ. Вы хозяин этой квартиры?

ГЛУМОВ. Я.

МАМАЕВ. Зачем же вы ее сдаете?

ГЛУМОВ. Не по средствам.

МАМАЕВ. А зачем же нанимали, коли не по средствам? Кто вас неволил? Что вас, за ворот, что ли, тянули, в шею толкали? Нанимай, нанимай! А вот теперь, чай, в должишках запутались? На цугундер тянут? Да уж, конечно. Из большой-то квартиры да придется в одной комнате жить; приятно это будет?

ГЛУМОВ. Нет, я хочу еще больше нанять.

МАМАЕВ. Как так больше? На этой жить средств нет, а нанимаете больше! Какой же у вас резон?

ГЛУМОВ. Никакого резона. По глупости.

МАМАЕВ. По глупости? Что за вздор?

ГЛУМОВ. Какой же вздор! Я глуп.

МАМАЕВ. Глуп! Это странно. Как же так, глуп?

ГЛУМОВ. Очень просто, ума недостаточно. Что ж тут удивительного! Разве этого не бывает? Очень часто.

МАМАЕВ. Нет, однако, это интересно! Сам про себя человек говорит, что глуп.

ГЛУМОВ. Что ж мне, дожидаться, когда другие скажут? Разве это не все равно?

МАМАЕВ. Да, конечно, этот недостаток скрыть довольно трудно.

ГЛУМОВ. Я и не скрываю.

МАМАЕВ. Жалею.

ГЛУМОВ. Покорно благодарю.

МАМАЕВ. Учить вас, должно быть, некому?

ГЛУМОВ. Да, некому.

МАМАЕВ. А ведь есть учителя, умные есть учителя, да плохо их слушают,— нынче время такое. Ну, уж от старых и требовать нечего: всякий думает, что коли стар, так и умен. А если мальчишки не слушаются, так чего от них ждать потом? Вот я вам расскажу случай. Гимназист недавно бежит чуть не бегом из гимназии; я его, понятное дело, остановил и хотел ему, знаете, в шутку поучение прочесть: «в гимназию-то, мол, тихо идешь, а из гимназии домой бегом, а надо, милый, наоборот». Другой бы еще благодарил, что для него, щенка, солидная особа среди улицы останавливается, да еще ручку бы поцеловал; а он что ж!

ГЛУМОВ. Преподавание нынче, знаете..

МАМАЕВ. «Нам, говорит, в гимназии наставления-то

надоели. Коли вы, говорит, любите учить, так наймитесь к нам в надзиратели. А теперь, говорит, я есть хочу, пустите!» Это мальчишка-то, мне-то!

ГЛУМОВ. На опасной дороге мальчик. Жаль!

МАМАЕВ. А куда ведут опасные-то дороги, знаете?

ГЛУМОВ. Знаю.

МАМАЕВ. Отчего нынче прислуга нехороша? Оттого, что свободна от обязанности выслушивать поучение. Прежде, бывало, я у своих подданных во всякую малость входил. Всех поучал, от мала до велика. Часа по два каждому наставления читал; бывало, в самые высшие сферы мышления заберешься, а он стоит перед тобой, постепенно до чувства доходит, одними вздохами, бывало, он у меня истомится. И ему на пользу, и мне благородное занятие. А нынче, после всего этого... Вы понимаете, после чего?

ГЛУМОВ. Понимаю.

МАМАЕВ. Нынче, поди-ка, с прислугой попробуй! Разва два ему метафизику-то прочитаешь, он и идет за расчетом. Что, говорит, за наказание! Да, что, говорит, за наказание!

ГЛУМОВ. Безнравственность!

МАМАЕВ. Я ведь не строгий человек, я все больше словами. У купцов вот обыкновение глупое: как наставление, сейчас за волосы, и при всяком слове и качает, и качает. Этак, говорит, крепче, понятнее! Ну, что хорошего! А я все словами, и то нынче не нравится.

ГЛУМОВ. Да-с, после всего этого, я думаю, вам не приятно.

МАМАЕВ (*строго*). Не говорите, пожалуйста, об этом, я вас прошу. Как меня тогда колнуло нас kvозь вот в это место (*показывает на грудь*), так до сих пор, словно ком какой-то...

ГЛУМОВ. В это место?

МАМАЕВ. Повыше.

ГЛУМОВ. Вот здесь-с?

МАМАЕВ (*с сердцем*). Повыше, я вам говорю.

ГЛУМОВ. Извините, пожалуйста! Вы не сердитесь! Уж я вам сказал, что я глуп.

МАМАЕВ. Да-с, так вы глупы... Это нехорошо. То есть тут ничего нет дурного, если у вас есть пожилые, опытные родственники или знакомые.

ГЛУМОВ. То-то и беда, что никого нет. Есть мать, да она еще глупее меня.

МАМАЕВ. Ваше положение действительно дурно. Мне вас жаль, молодой человек.

ГЛУМОВ. Есть, говорят, еще дядя, да все равно, что его нет.

МАМАЕВ. Отчего же?

ГЛУМОВ. Он меня не знает, а я с ним и видеться не желаю.

МАМАЕВ. Вот уж я за это и не похвалю, молодой человек, и не похвалю.

ГЛУМОВ. Да помилуйте! Будь он бедный человек, я бы ему, кажется, руки целовал, а он человек богатый; придешь к нему за советом, а он подумает, что за деньгами. Ведь как ему растолкуешь, что мне от него ни гроша не надобно, что я только совета жажду, жажду — алчу наставления, как манны небесной. Он, говорят, человек замечательного ума, я готов бы целые дни и ночи его слушать.

МАМАЕВ. Вы совсем не так глупы, как говорите

ГЛУМОВ. Временами это на меня просветление находит, вдруг как будто прояснится, а потом и опять. Большею частию я совсем не понимаю, что делаю. Вот тут-то мне совет и нужен.

МАМАЕВ. А кто ваш дядя?

ГЛУМОВ. Чуть ли я и фамилию-то не забыл. Мамаев, кажется, Нил Федосеевич.

МАМАЕВ. А вы-то кто?

ГЛУМОВ. Глумов.

МАМАЕВ. Дмитрия Глумова сын?

ГЛУМОВ. Так точно-с.

МАМАЕВ. Ну, так этот Мамаев-то, это я.

ГЛУМОВ. Ах, боже мой! Как же это! Нет, да как же! Позвольте вашу руку! (*Почти со слезами.*) Впрочем, дядюшка, я слышал, вы не любите родственников; вы не беспокойтесь, мы можем быть так же далеки, как и прежде. Я не посмею явиться к вам без вашего приказания; с меня довольно и того, что я вас видел и насладился беседой умного человека.

МАМАЕВ. Нет, ты заходи, когда тебе нужно о чем-нибудь посоветоваться.

ГЛУМОВ. Когда нужно! Мне постоянно нужно, каждую минуту. Я чувствую, что погибну без руководителя.

МАМАЕВ. Вот заходи сегодня вечером!

— Ну, так что? — спросил Товстоногов.

— Ничего не понятно! — смеясь ответили режиссеры.

Действительно, все надо начинать сначала.

— С чего бы вы начали? — снова спросил Товстоногов.— Главное — не бояться ошибки, от нее все равно никуда не уйдешь. Важно не сделать ту же самую ошибку во второй раз. Итак, на сцене три человека. Это очень важно, что не два, а именно три.

— Для Мамаева важно обесценить квартиру,— предположил один из режиссеров.

— А он что, действительно собирается снимать квартиру? — удивился Товстоногов.— Мамаев ходит по квартирам. Это страсть. Одни коллекционируют марки, другие — спичечные этикетки, третья — часы, а у этого мания смотреть квартиры — это содержание его «рабочего дня». Эту манию и использовал Глумов. Человек Мамаева взял у Глумова деньги — сейчас он в трудном положении, он никогда не посмел бы привести Мамаева в такую квартиру.

Какие у нас есть предлагаемые обстоятельства? Глумов — племянник Мамаева, но они никогда не виделись. Мамаев любит читать нотации. Глумов это тоже знает. Так что же здесь происходит?

— Глумову надо включить Мамаева в орбиту своей жизни.

— А почему он садится к столу и не разговаривает с ним? — спросил Товстоногов.

— Важно переключить внимание Мамаева на себя через то, что я человек занятой, незинтересованный, через то, что я глуп. Это аналогичный, обратный ход.

— Приблизительно правильно. Настаиваю на слове «приблизительно». Вы упускаете из виду одно важное обстоятельство — на какой риск пошел Глумов, чтобы привести Мамаева в квартиру, которая тому явно не может понравиться. Глумов хочет своим поведением фраппировать Мамаева, чтобы отвлечь его внимание от квартиры. Вы пропустили важнейшую деталь — Глумов не говорит «здравствуйте». Как же это можно? Он хочет завоевать расположение и внимание человека и не встает при его появлении, не здоровается с ним. Он делает вид, что поглощен работой. Это решающая деталь. А вы уходите в общее и не попадаете в нерв сцены. Кто ведет этот кусок?

Конечно, Глумов. У него точно разработан план, и он идет по нему, как по ступенькам лестницы.

В чем особенность Глумова? Он умеет угадать слабые стороны человека и стать идеалом для своего партнера. Кто является идеалом для Мамаева? Объект для поучения.

— Дурак,— подсказал кто-то.

— Не просто дурак,— уточнил Товстоногов,— а серьезный, озабоченный дурак. Озабоченный проблемой собственной глупости.

Глумов выводит Мамаева из себя тем, что не обращает на него никакого внимания. Он действует обратным ходом. Если бы при появлении Мамаева он встал, поклонился, сказал — «вот квартира», что за этим последовало бы? Немедленный уход Мамаева. Почему тот сел? Это — продолжение интереса. Начало заинтересованности — с ним не поздоровались. Мамаев, который привык к почитанию, пришел в бедную квартиру, видит молодого человека, который не встает при его появлении. Это выводит его из себя. Он безумно обиделся. Блистательно написанная сцена! Мамаев ошарашен отсутствием «здравствуйте». Это произвело на него такое же впечатление, как если бы заговорил рояль. Вроде бы вполне интеллигентный молодой человек, прилично одетый. Предложил ему сесть, не здороваясь. Мамаев сел. Ругает своего слугу. Глумов молчит. Странно. У Мамаева сильно развито любопытство. Он уже не может уйти. Глумов загипнотизировал его необычайностью своего поведения. Это главное. От этого надо идти. Как построить цепочку, которая приведет к словам «я глуп»? Как построить цепочку действия? Зачем Мамаев говорит своему человеку то, что тот знает?

— Чтобы обратить на себя внимание Глумова. Это для него говорится.

— Ему надо остаться. Это способ здесь задержаться.

— Не унижая себя. Правильно. И еще важное обстоятельство — не выдавая своего интереса. Внутренний объект монолога Мамаева — конечно, Глумов. Весь текст обращен, по существу, к Глумову. Но в чем здесь природа действия? Может, этот человек глухонемой? Нет, заговорил. Все видит, понимает. Мамаев уже на крючке. В чем же природа действия? (*Пауза.*) Читайте еще раз.

Режиссеры снова читают сцену.

— Очень интересная линия здесь у Мамаева. Глумов должен все сместь в его голове, чтобы заинтриговать его. Что является двигателем, который определяет логику поведения Мамаева?

— Любопытство.

— Это результат любопытства, но найдите ту линию действия, которая необходима. Он говорил, кто он такой, а человек с ним не разговаривает. Что мешает Мамаеву все непосредственно выяснить?

— Сознание собственного достоинства.

— Гимназиста же на улице он остановил?

— А нет ли такой мысли — как бы не попасть впросак?

— Правильно. Но «не попасть впросак» нельзя сыграть. Ведь Мамаев ведет себя как в сумасшедшем доме, и робость его здесь несомненна. Он напуган, ошарашен. А главное — его достоинство. Все верно, здесь все лежит. Ну? Я хочу, чтобы вы сами дошли до определения действия.

— Мамаев хочет выпутаться из сложного положения, не уронив своего достоинства.

— Нет.

— Взять реванш за неуважение.

— Нет. У него задача — оправдать поведение Глумова, чтобы не уронить своего достоинства. Он его все время оправдывает. А Глумов ему своим поведением все больше мешает — невозможно оправдать это нагромождение странностей.

— Хорошая мина при плохой игре?

— Да. Чтобы не утерять своего величия, он вынужден оправдывать то, что ему кажется безумием. Глупейшее положение.

— Это правильно, — согласились присутствующие. — Иначе это оскорбляет его достоинство.

— Конечно. Вы смотрите, что происходит: сначала Глумов молчит — странно; наконец, заговорил — как гора с плеч. Только Мамаев встал на привычную стезю, заговорил — трудно мол будет из большой квартиры переезжать в маленькую — вдруг слышит: «А я еще большую хочу». Это уж никак не оправдаешь — на эту средстя не хватает, а он большую хочет. И дальше, когда дошли до «я глуп» — дошли до кульминации. Глумов ведет себя все страннее и страннее, оправдывать его становится

просто невозможно. Глумов ставит Мамаеву все новые барьеры, которые тот с трудом берет. И наконец — «глуп»! Этого оправдать нельзя. Здесь начинается новый кусок.

Мы все ходим вокруг да около по результативным ощущениям — вот в чем беда.

Мало обнаружить действие, надо еще, чтобы слово стало препятствием, которое надо преодолеть. Каждое слово должно быть поленом, которое мы бросаем в печку, и пламя разгорается все больше и больше. Все должно быть в сочетании с обстоятельствами, которые мешают. Мы определяем задачу в данных предлагаемых обстоятельствах. Но часто ли вы ставите вопрос: а что мешает выполнению этой задачи? Вытаскиваете ли вы предлагаемое обстоятельство, которое не позволяет выполнить эту задачу?

Смысл наших занятий я вижу в том, чтобы направить вашу внутреннюю устремленность в эту сторону. Все остальное — в области вашего дарования.

Можно попробовать восемнадцать вариантов, а потом отобрать наиболее точный. Предоощущение результата, чувство результата — и мгновенный перевод в действие. Это должен уметь делать каждый режиссер, чтобы вести актеров верным путем к конечной цели.

В каждой пьесе, у каждого автора, в каждой сцене есть своя сумма сложностей. Найти эту конкретную сложность не всегда легко. Это требует определенных практических навыков. Вот почему я говорю вам о постоянном тренаже своего мышления. Здесь дело не в том, чтобы изобрести новое, а чтобы приложить свои знания к конкретному материалу. Ведь нет нужды ставить на шахматную доску новую фигуру или прибавлять к музыкальной гамме еще одну ноту. Новизна не в этом. Театр тоже имеет свои семь нот — и миллионы их комбинаций. Важно найти ту единственную комбинацию, которая необходима для данного случая.

Между первым и вторым занятием прошло несколько месяцев, в течение которых Товстоногов осуществил постановку пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» в театре «Вспулчесны» в Варшаве. Перед отъездом он дал участникам лаборатории домашнее задание — проанализировать три сцены второго акта. На занятии он сразу предложил им перейти к последней сцене акта — сцене Глумова и Мамаевой.

Двое исполнителей прочитали:

Я В Л Е Н И Е Д Е С Я Т О Е

Мамаева и Глумов.

МАМАЕВА (*садится на кресло*). Целуйте ручку, ваше дело уложено.

ГЛУМОВ. Я вас не просил.

МАМАЕВА. Нужды нет, я сама догадалась.

ГЛУМОВ (*целует руку*). Благодарю вас. (*Берет шляпу*.)

МАМАЕВА. Куда же вы?

ГЛУМОВ. Домой. Я слишком счастлив. Я побегу поделиться моей радостью с матерью.

МАМАЕВА. Вы счастливы? Не верю.

ГЛУМОВ. Счастлив, насколько можно.

МАМАЕВА. Значит, не совсем; значит, вы еще не всего достигли.

ГЛУМОВ. Всего, на что только я смел надеяться.

МАМАЕВА. Нет, вы говорите прямо: всего вы достигли?

ГЛУМОВ. Чего же мне еще? Я получу место.

МАМАЕВА. Не верю, не верю. Вы хотите в таких молодых годах показать себя материалистом, хотите уверить меня, что думаете только о службе, о деньгах.

ГЛУМОВ. Клеопатра Львовна...

МАМАЕВА. Хотите уверить, что у вас никогда не бьется сердце, что вы не мечтаете, не плачете, что вы не любите никого.

ГЛУМОВ. Клеопатра Львовна, я не говорю этого.

МАМАЕВА. А если любите, можете ли вы не желать, чтобы и вас любили.

ГЛУМОВ. Я не говорю этого.

МАМАЕВА. Вы говорите, что всего достигли.

ГЛУМОВ. Я достиг всего возможного, всего, на что я могу позволить себе надеяться.

МАМАЕВА. Значит, вы не можете себе позволить надеяться на взаимность. В таком случае, зачем вы даром тратите ваши чувства? Ведь это перлы души. Говорите, кто эта жестокая?

ГЛУМОВ. Но ведь это пытка, Клеопатра Львовна.

МАМАЕВА. Говорите, негодный, говорите сейчас! Я знаю, я вижу по вашим глазам, что вы любите. Бедный! Вы очень, очень страдаете?

ГЛУМОВ. Вы не имеете права прибегать к таким средствам. Вы знаете, что я не посмею ничего скрыть от вас.

МАМАЕВА. Кого вы любите?

ГЛУМОВ. Сжальтесь!

МАМАЕВА. Стоит ли она вас?

ГЛУМОВ. Боже мой, что вы со мной делаете?

МАМАЕВА. Умеет ли она ценить вашу страсть, ваше прекрасное сердце?

ГЛУМОВ. Хоть убейте меня, я не смею.

МАМАЕВА (*шепотом*). Смелее, мой друг, смелее!

ГЛУМОВ. Кого люблю я?

МАМАЕВА. Да.

ГЛУМОВ (*падая на колени*). Вас!

МАМАЕВА (*тихо вскрикивая*). Ах!

ГЛУМОВ. Я ваш раб на всю жизнь. Карайте меня за мою дерзость, но я вас люблю. Заставьте меня молчать, заставьте меня не глядеть на вас, запретить мне любоваться вами, еще хуже, заставьте меня быть почтительным, но не сердитесь на меня! Вы сами виноваты. Если бы вы не были так очаровательны, так снисходительны ко мне, я, может быть, удержан бы мою страсть в пределах приличия, чего бы мне это ни стоило. Но вы, ангел доброты, вы, красавица, из меня, благоразумного человека, вы сделали бешеного сумасброда! Да, я сумасшедший! Мне показалось, что меня манит блаженство, и я не побоялся кинуться в пропасть, в которой могу погибнуть безвозвратно. Простите меня. (*Склоняет голову*.)

МАМАЕВА (*целует его в голову*). Я вас прощаю.

— Ну вот видите, какая простая сцена? — начал Товстоногов.— Сейчас вы все верно расскажете. Представьте себе совершенно обычные обстоятельства вашей повседневной работы. Вечером оказались свободными два артиста и вы их вызвали на репетицию. Они прочли сцену. По своему опыту, что вы делаете в таких случаях? С чего начинаете репетицию?

Это — одна из генеральных сцен пьесы. Почему она является генеральной?

— Она ведет к гибели Глумова,— ответил один из режиссеров.— Она раскрывает новые перспективы, определяет поворот в его жизни и в конце концов роковым образом оказывается на его судьбе. А начинать надо с поисков природы конфликта.

— Вы правы, это столкновение двух главных персонажей пьесы. Мне интересно, как вы приведете исполнителей к тому, что вам нужно.

— Мы не берем эту сцену в отрыве от всей пьесы,— начал другой участник лаборатории.— Мы обязательно должны возвратиться к тому, к чему пришли в прошлый раз, чтобы определить, что накоплено к этой сцене.

— Чем же из предыдущего вы будете пользоваться? Конкретно.

— В пятом явлении есть небольшой монолог Мамаевой,— попытался конкретизировать свою мысль режиссер.— Она узнала от матери Глумова, что тот ее любит, и решила наблюдать за его поведением, потому что «истинная страсть должна прорваться». Здесь должна быть прямая связь с этой сценой.

— Конечно,— согласился Товстоногов.— В этой сцене по существу итог всей борьбы Глумова.

— Глумов и Мамаева уже подготовлены к этому разговору,— включился в разговор третий режиссер.— Глумов подготовлен дядюшкой, который намекнул, чтобы он поухаживал за его женой, а Мамаева многое узнала от Глумовой. Но для обоих есть доля риска — что из этого получится? Друг друга они, в общем-то, боятся.

Начинается какая-то игра.

— Он будет играть перед ней влюбленного,— согласился первый режиссер.

— Это игра в поддавки,— уточнил второй.— Такова комедийная природа этой сцены.

— Поддавки — это игра, в которой каждый хочет скорее проиграть. А разве они хотят проиграть? — спросил Товстоногов.— Здесь все наоборот. Предположим, я актер, играющий Глумова. Что мне делать в этой сцене? Еще раз прочитать ее? Прочитаем. А что будет дальше? Определите цель сегодняшней репетиции. Что вы от нее хотите? У вас есть два актера, жаждущих играть эти роли, а роли действительно замечательные. Вы довольны, потому что это лучшие в театре исполнители на данные роли. Так что все ваши «предлагаемые обстоятельства» благоприятны. Какова же цель сегодняшнего дня? Что вы хотите от этой репетиции? К чему вы хотите приблизить исполнителей?

— Надо определить действенные задачи,— был ответ.

— Определите,— предложил Товстоногов.— Какое основное событие произошло в этой сцене? Чего не было до сих пор и что произошло?

— Объяснение в любви.

— Не только. После этого разговора Мамаева стала любовницей Глумова. И дальше их связь продолжается на протяжении всей пьесы. Начинается все с разведки, а кончается тем, что они становятся любовниками. Это событие. Что всегда необходимо найти в событии?

— Природу конфликта.

— Прежде всего в событии обязательно нужно определить исходное положение и конечное, для того чтобы был максимально ясен для вас ход построения действия. Мы установили событие. Нужно найти исходную позицию. В настоящем произведении чем более крайними будут эти точки, исходная и конечная, тем острее будет развиваться действие. Какова же здесь исходная позиция? Какова предпосылка?

— Глумов уходит от борьбы,— предположил один из режиссеров.— Вначале он осторожен и не принимает боя.

— А Мамаева хочет ускорить события,— высказал свою точку зрения другой.— Здесь переход от ледяного холода к страсти.

— А может быть, он хочет оставить для себя возможность к отступлению назад?

— Глумов должен благодарить Мамаеву, если идти по прямой линии, но он этого не делает.

— Ваши рассуждения идут по периферии,— вмешался в спор Товстоногов.— Вы не ищете зерно, суть события. Просто методологически не идете на это. Глумов весь акт добивался, чтобы Мамаева попросила для него место. Она достала ему это место. Что же дальше?

— Теперь для него проблема — что делать?

— А разве есть такая проблема? Муж ушел из дома, освободил Глумову плацдарм. Все само течет ему в руки. Нет, это искусственная проблема. Глумов сделал шаг наверняка.

— Глумов в данном случае режиссер,— выразил свое понимание сцены еще один участник лаборатории,— а Мамаева — актриса. Он ставит перед ней препятствия, чтобы она их преодолевала. Он должен затруднить ей завоевание самого себя.

— Кто-то из вас верно заметил, что Глумов не влюблен,— начал Товстоногов.— Как вы будете строить цепь действия? Исходя из того, что он влюблен, или из того, что он притворяется. Мы же знаем, что он не влюблен. Это игра. Так как же вы будете строить цепь действий? Исходя из положения, что он обманывает, или из того, что он действует искренне? Это очень важно.

— Может быть, он просто не сопротивляется?

— В драматургии часто бывает так: человек действует не от себя, не от подлинного чувства, но действует так искренне, что обманывает партнера,— пояснил свою мысль Товстоногов.— Как должно строиться действие в данном случае? Будет это обман или нет? Это очень важная предпосылка, без которой нельзя начинать репетировать.

— Разумеется, он должен вести себя так, чтобы Мамаева не поняла обмана.

— Глумов сам себе дает задание быть искренним, он себя «накачивает» именно потому, что он не влюблен.

— Истинно влюбленный не будет контролировать себя. Он не сомневается, что его любовь будет понята.

— Тут возникает вопрос решения и общего подхода к произведению,— остановил рассуждения режиссеров Товстоногов.— Позвольте мне с вами не согласиться принципиально. Я исхожу из своего решения, хотя возможно и другое, и оно тоже будет правомерно. Я полагаю, что нужно строить логику действия, исходя из истинной влюбленности Глумова. Если зрители будут видеть обман, а действующие лица этого видеть не будут, мы поставим Мамаеву — самого умного в пьесе человека после Глумова — в глупейшее положение. А тем самым снижается образ и самого Глумова.

Дело в том, что Глумов обманывает всех действующих лиц подряд. Но обманывает не от себя. Секрет Глумова в том, что перед каждым партнером он оказывается в новом образе, в новом характере. В чем талант Глумова? Не только в умении найти слабые стороны человека, но и в искусстве перевоплощения, и в том, чтобы в глазах партнера стать его идеалом. Поэтому каждая встреча — новый образ для Глумова, а не просто он сам, меняющий линии своего поведения. Новая встреча — новый характер. А раз это новый характер, то, для того, чтобы он был бы убедительным, нужно линию действия строить от этого

характера. Смешное же будет рождаться от того, что мы-то знаем его истинный характер, он задан нам в самом начале. Стало быть, чем меньше мы будем вспоминать об этом характере по ходу действия, тем больше будем верить в каждый новый характер, тем будет убедительнее. Значит, мы ни в коем случае не имеем права строить в этой сцене логику поведения Глумова, исходя из истинного Глумова. Нужно искать того человека, которого он в этой сцене играет, и строить логику действия этого человека. Тогда нам не нужно будет делать паузы, чтобы показать, как Глумов думает, что ему делать дальше, как выходить из создавшегося положения, и не ставить тем самым Мамаеву в положение, в которое мы не имеем права ее ставить.

— Но мы, зрители, видели в предыдущей сцене Глумова и все о нем знаем, а Мамаева-то не знает,— возразил один из режиссеров.

— Мы сейчас говорим о другом. Мы только установили, что должны идти не от истинного Глумова. И чем меньше мы напомним зрителю о настоящем Глумове, тем будет лучше, тем остreee станет контраст между холодным мерзавцем, которого мы знаем, и тем человеком, который сейчас завоевывает Мамаеву.

— Значит, вы не допускаете в этой сцене реплик в сторону?

— Их здесь просто нет. В пьесе они есть, но в этой сцене их нет. Значит, Островский умышленно написал так, а не иначе, и мы должны с этим считаться. Но вернемся к теме нашего разговора. Прежде чем приступить к конкретному анализу, надо установить, какой логикой вы будете пользоваться, иначе вы не определите природу существования Глумова в этой сцене. Какой здесь должен быть человек? Он должен быть идеалом с точки зрения Мамаевой. Давайте решим, что является для нее идеалом, а потом будем строить логику, исходя из этого. Так что же здесь нужно сыграть актеру? Какой характер должен предстать перед Мамаевой?

— Мамаевой нужен нежный, предельно влюбленный в нее человек, и Глумов ведет себя как человек, которому нельзя влюбляться, если он влюбится, он сойдет с ума, он сам погибнет и ее погубит,— предположил один.

— Ей нужен страстный мужчина. Элементарно и примитивно,— решил другой.

— Может быть, ей нужен бешеный сумасброд? — высказал свою точку зрения третий.

— Да. Верно. Бешеный сумасброд, но умеющий держать себя в руках,— уточнил Товстоногов.— А что еще важно? Глумов ведь не случайно подоспал к Мамаевой свою мамашу. Вспомните их разговор. «Поруководите им»,— говорит Глумова. Значит, перед Мамаевой человек, который еще не знал любви.

Итак, что же мы узнали? Глумов влюблена. Это безумная страсть. До сих пор он не знал любви. Но и это еще не все. Ведь Мамаевой бешено влюбленный человек не нужен, он испугал бы ее. Положение усугубляется еще и тем, что Глумов беден, что он стоит на социальной лестнице несравненно ниже ее, их отношения — мезальянс. Кроме того, существует обожаемый дядя, которого нельзя предать. Нам очень важно определить эти сдерживающие моменты. Что нужно Мамаевой? Содрать с Глумова все это. Вот к чему нам нужно вести сцену.

— Глумов все рассчитал, и Мамаева оказалась в роли котенка, который бросается на шарик, но сначала боится, что шарик может быть отравленным, а потом, увлекаясь игрой, она уже хочет его получить, так как ей этот шарик не дают,— начал излагать свою концепцию сцены один из участников лаборатории.

— Что значит — не дают? — спросил Товстоногов.— Это нужно определить по обстоятельствам.

— Мамаева понимает все обстоятельства.

— А вы? Я все время хочу привести вас к тому, чтобы, рассуждая, вы минимально уходили то в одну, то в другую сторону. Я хочу привести вас к эпицентру сцены. Вы же ищете вокруг, а в нерв сцены не попадаете. От широкого круга обстоятельств надо вести к очень конкретному и точному физическому действию.

Мамаева знает, что за человек Глумов. Знает, как трудно ей будет привести его в нужное состояние. Мы до сих пор сумели разобраться лишь в том, что задано самой пьесой.

— А чего мы не сделали?

— Наша задача на данном этапе — найти такой узкий круг предлагаемых обстоятельств, которые приведут актеров к необходимости действовать. Пока мы еще не подвели их к тому, чтобы можно было начать репетировать, так как действие без предлагаемых обстоятельств невоз-

можно. Я согласен со всем ходом ваших рассуждений, но что мне, как актеру, играть? Этого-то я пока и не понимаю. Если представить, что я — методологически великолепно воспитанный актер — пришел на репетицию, я просто не понимаю, что вы от меня хотите.

— А если поставить перед актерами такую конкретную задачу: он должен уходить, чтобы она удерживала и не давала уйти,— предложил режиссер.— Тогда может завязаться разговор.

— Мы должны пройти всю цепочку физических действий от начала до конца, чтобы иметь право начать репетировать. Если я буду просто уходить, то во мне еще не будет той температуры, того накала, с которого начинается сцена. И у вас не будет основания сказать, что я что-то неправильно делаю, если я просто скажу: «Благодарю вас, я побегу к маме поделиться своей радостью» — и уйду. Мы должны понимать, что Глумову нужно всего добиться сейчас. Сейчас или никогда. Вот исходная позиция для него. А для Мамаевой важно это «сейчас или никогда»? Ей нужно сломить его психологически или физически?

— Психологически.

— Я тоже так думаю. Она хочет создать в нем перелом, а его цель — дальше.

— Она не хочет торопиться?

— Нет. Просто ей достаточно, чтобы он сказал: «Я люблю вас». И она ждет этого. А ему этого мало.

— Но ведь в конце сцены есть ремарка, что Глумов, почтительно кланяясь, уходит. Значит, ему тоже этого достаточно,— не согласился режиссер.

— Обойдем пока эту ремарку. Занавес можно дать чуть-чуть раньше или позже. Мне кажется, что ремарка — предупредительный знак для актеров, которых Островский хотел оградить от фарса. Пока обойдем это. Вся логика сцены ведет к другому, вы чувствуете?

— У меня сомнение,— сказал один из режиссеров.— Глумов, оставшись один, говорит: «Молод еще я, увлекаюсь».

— Он говорит себе: надо держать ухо востро,— пояснил Товстоногов.— Он увлекся, потому что не было другого выхода, а в ответ получил такое отношение со стороны Мамаевой, что теперь ему должна быть страшна ее месть. Она без него дышать не может. И вдруг она

узнает, что он женится. Но не будем забегать вперед. Давайте пока разберемся в этой сцене.

— Глумов должен дать понять Мамаевой, что он что-то старается скрыть от нее,— предложил режиссер.

— Вы со мной говорите как с артистом? — спросил Товстоногов.— Тогда покажите мне то, о чем вы говорите. Я этого сыграть не могу. И вы не покажете, потому что это неверно. Вы перегружаете сцену, а все должно быть элементарно просто. Вы слишком рано требуете игры, вы еще не подошли к определению физического действия и подсказываете мне его неверно. Пока оно определено абстрактно и я не уловил его и не понял, что я должен играть.

— Глумову нужно дать понять Мамаевой, что он что-то скрывает,— пояснил режиссер.

— Она все знает.

— Но ей надо проверить. Узнав от Глумовой о его любви, она не поверила до конца.

— По всему предшествующему видно, что она понимает, что перед ней влюбленный и ей надо освободить его от всего, что мешает прорваться вулкану его чувств.

Забудьте о Глумове-обманщике. Мы установили, что перед Мамаевой пылкий любовник, но безумно робкий, не знавший женщин, очарованный красотой этой Клеопатры, ее пышными формами, понимающий все препятствия, которые лежат между ним и ею. Забудем, что это Глумов, делающий карьеру. Если вы не встанете на субъективную позицию персонажа, которого здесь играет Глумов, вы никогда не решите задачи. Вы должны настроиться на волну того человека, которого играет Глумов, и исходить из нее, как единственно возможной. Представьте себе, что нет ничего ни до ни после этой сцены. Есть робкий, пылкий, влюбленный человек перед своим кумиром. Как вы будете строить логику этой сцены? Какое будет здесь самое главное обстоятельство? «Случилось самое ужасное, чего я боялся» — это исходная позиция, от которой нужно строить логику поведения Глумова. Но ведь дело не только в том, что он остался с ней наедине. Дело в другом: Мамаева сделала для него то, чего он просил ее не делать, и теперь ему нужно ее отблагодарить, оставшись с ней наедине. Как ему быть? Он перед катастрофой. Здесь ничего не нужно менять в сторону увели-

чения или гиперболы. Здесь все есть и нужно только действовать абсолютно правдиво в предлагаемых обстоятельствах. Когда она сказала: «Ну вот, я все для вас сделала», что будет дальше? Как себя должен вести Глумов? Сцена должна начинаться с высокой степени оценки.

Напоминаю еще раз: из большого круга обстоятельств надо взять то исходное, без которого нельзя начать существовать. Разговор начинает Мамаева, сцену ведет она. У нее здесь очень напряженная жизнь. Ей нужно узнать, верно ли то, что говорила Глумова. Посмотрите, сколько она проявила энергии! Ему нужно было получить хорошее место, она ему это место достала. Потом ей нужно было как-то встретиться с Глумовым, потому что он ее избегал. Наконец, все ушли из дома, они одни. Что же она делает? Переведите на язык действия этот кусочек. Мне не хочется самому говорить об этом. Тогда вы просто получите рецепт, он не будет для вас иметь никакой цены, и вы воспримете все как само собой разумеющееся. Поэтому я хочу, чтобы вы сами все открыли.

Итак, забудем Глумова истинного, будем говорить о Глумове — герое романа в стиле Поля де Кока. Как вы думаете, Мамаева понимает всю важность того, что она сделала для Глумова, или нет?

— Понимает.

— Глумов — жалкий писака, живущий в мансарде, получает место у Городулина, одного из крупнейших тузов города, и сделала это она, сделала просто, легко. Мамаева понимает, что преподносит Глумову сюрприз?

— Понимает.

— Конечно. Он, может быть, положил бы годы, чтобы достичь этого, а она говорит: «Дело сделано». И вот перед ней этот робкий, краснеющий от каждой фразы молодой человек, которого она осчастливила. Что же дальше? Подумайте о психологии человека, который делает доброе дело. Помечтайте немного. Представьте себе, что какой-то ваш друг сделал вам колоссальное одолжение. Что вы сделаете? Скажете: «Очень хорошо. Спасибо»? Конечно же, нет. Почему человек это сделал? Из очень хорошего отношения к вам? Не только. Он сам получил радость от того, что сделал вам приятный подарок. Тот, кто делает добро, получает большее удовольствие и удовлетворение, чем тот, для кого оно было сделано. Вот откуда вы должны

строить действие. Что Мамаева хочет получить от Глумова?

— Увидеть, что с ним будет?

— Совершенно верно. Если бы он просто сказал: «Благодарю вас!» — она была бы оскорблена. Ему нужно быть идеалом в ее глазах. Это «я ухожу» должно быть таким, чтобы не закричать: «Любимая! Только вы могли это сделать!» По линии физического действия я бы построил так: он не хочет, чтобы она увидела, что с ним происходит. Тогда градус сцены будет очень высокий и только с него можно начать существовать, и оценка происходящего будет тоже очень высокой. И она более важна, чем то, что он говорит. Значит, фраза «Я вас не просил» — это обратный способ выражения крайнего смятения. Глумов все делает, чтобы не разрыдаться. Его поведение может выглядеть грубостью, но она должна понять, что с ним происходит. И Мамаева понимает.

Видите, сколько времени мы потратили, чтобы установить только первое звенышко в столкновении этих людей. Что же будет для нас здесь критерием? Степень темперамента сцены. Мамаевой нужно увидеть выражение его лица. Можно это сыграть?

— Можно.

— Актёр должен быть занят не собой, а партнером. А Глумову что нужно сделать? Скрыть, не показать ей своего волнения. И чем более неожиданным, обратным ходом это выразится, тем ярче будет конфликт. Можем мы пойти по этому пути?

— Можем.

— Мы должны договориться об очень принципиальных вещах. Из чего строится логика сцены? Пошли бы мы по линии того, как Глумов ее обманывает, и все осталось бы в сфере рациональной. Только тогда, когда мы будем захвачены подлинностью чувств Глумова, только тогда и получится величайший обманщик, который и нас обманул, и Мамаеву, которая уже находится у него в пленау. Мы не должны видеть «белые нитки» поведения Глумова. Главная особенность Глумова — его хамелеонство — раскрывается через искусство талантливого актера, способного к перевоплощению.

А методологически — надо все время сужать круг предлагаемых обстоятельств. Сначала надо найти ведущее предлагаемое обстоятельство сцены, затем куска,

потом исходное предлагаемое обстоятельство и, наконец, конкретное физическое действие. Если ошибиться в исходном, единственном начала определить не удастся. Но если природа сцены определена точно, если понятно ее существование и ясны преграды, которые необходимо преодолевать, тогда можно ввести сцену в точное единственное русло. Я сейчас говорю только о методологии, отбрасывая в сторону интуицию, дарование и т. д. Можно все говорить неверно, а потом очень точно построить сцену, а можно и наоборот. Но при таком рассуждении обессмысливаются наши встречи.

— Мы начали ход наших рассуждений с того, что решили принять за основу такой закон: Глумов постоянно превращается в определенную фигуру, устраивающую его партнеров, каждый раз в другую. Это закон только для данной пьесы?

— Безусловно. Нужно каждый раз определять особенность логики главного персонажа. Мы определили ее только для этой пьесы. В каждой пьесе мы сталкиваемся с присущим ей универсальным законом, но вы никогда не определите логику сцены, если не будете руководствоваться именно этим приемом. Ведь может быть такая публицистическая пьеса, где апарт станет художественным приемом.

— Сложная пьеса.

— Каждая пьеса по-своему сложна. Давайте, исходя из того, что мы уже определили, решим, где кончается первый кусок. Как вы полагаете?

— До того, как Глумов берет шляпу.

— Правильно. Главное — она не должна видеть, что с ним происходит, и тогда будет миллион способов скрыть это, а самый лучший — уйти. И Мамаева уже непосредственно будет зависеть от того, что дальше делает Глумов. Отсюда и возникает единственная искра во взаимоотношениях. И сейчас активность будет обоюдной в решении одной единственной схемы.

— Вероятно, когда Островский писал эту сцену, он тоже не знал, что Глумов уйдет...

— Вообще текст должен рассматриваться нами диалектически, двусторонне. С одной стороны, это те опознавательные знаки, по которым мы можем определить подлинный внутренний процесс, стоящий за словами. И затем тот же текст является проверкой того, насколько верно

мы определили действие, и в этом случае он является концом творческого процесса.

Когда вы анализируете даже такое маленько звенышко, как первый кусок этой сцены — всего четыре реплики, — вы должны рассматривать его как законченную пьесу.

— Георгий Александрович, а что для вас в этой сцене было вторым планом?

— Я определял его как этакий «салон любви», где сам воздух пропитанарами секса, эротики. И оформление строилось таким образом, чтобы создать уютный уголок, этакое гнездышко любви в стиле Поля де Кока. Атмосфера влюбленности, висящего в воздухе таинственного и волшебного греха, некоторое дезабилье Мамаевой, допустимое для приема гостей, — решительно все направлено на создание такой обстановки, в которой Глумову, с точки зрения Мамаевой, очень трудно устоять.

— Действие у Глумова дальше не меняется: сдержаться во что бы то ни стало.

— Он скрывает свое чувство.

— Интересно, что вы сейчас делаете? — прервал режиссеров Товстоногов. — Вы еще раз рассказываете текст своими словами. Но мне кажется, что мы уже делаем некоторые успехи, начинаем понимать, чего не надо делать.

Пойдем дальше. Посмотрим, изменились ли обстоятельства или нет, а если изменились, то где и почему.

— Нарастает только степень накала, а обстоятельства остаются те же — Глумову надо удержаться во что бы то ни стало — таким было одно решение.

— Нет, появилось новое обстоятельство: Глумов выдал себя — такова другая точка зрения.

— Для Мамаевой давно не секрет, что он преисполнен страстью любви. Но что является импульсом или исходным моментом для действия? — спросил Товстоногов.

— Ее вопрос: «Куда же вы?». За этим должно последовать объяснение.

— Он увидел, что она ждет объяснения.

— Женщина удобно устроилась на диване, приготовилась к решительному, приятному для нее объяснению, а он уходит. Значит, она в чем-то допустила перебор? — спросил Товстоногов.

— Но он же не уйдет. Она его не отпускает. Он должен быть вежливым по отношению к своей благодельнице,— не согласился режиссер.

— Вы все время попадаете в общее действие всего куска. Она до конца будет помогать ему. А нам нужно привести все к тем частностям, которые дадут непосредственный импульс для движения данного куска. Нам нужно иметь в виду не дом, не комнату, а диван, то есть нечто конкретное. Пока вы рассуждаете на тему, а надо идти по линии внутреннего процесса. Что происходит между ними?

— Раз она напугана, нужно искать другой ход.

— Нужно смелее наступать.

— Она и так агрессивна.

— Вы правильно определили поворотный момент,— снова остановил режиссеров Товстоногов.— В том, что он уходит, есть неожиданность. Но что дальше делает Мамаева? Здесь два куска и есть очень точный поворот действия. Только надо искать не по текстовой логике куска, а по действию. И здесь идти от Мамаевой. Она загоняет Глумова в угол и у нее есть коварный ход, который вы никак не можете угадать.

— Она хочет добиться любви.

— Она его уличает в обмане.

— Нет. Она делает вид, что у него есть любовница. Она хочет уличить его в этом — вот действие. Мамаева отлично знает, что он любит ее, но она снимает это — она здесь тетка, и только. Она нашла средство, позволяющее ей свободно говорить о главном. В этом ее женская хитрость. Она переносит все на третье лицо. Таким образом она хочет заставить его признаться в любви к ней. Посмотрите, как точно выстроена логика фраз, как Мамаева ведет к этой несуществующей женщине.

— Неважно, существует эта женщина или нет. Важно — кто она. Эта тема продолжается и дальше, она выражена даже в тексте.

— Она хочет заставить его признаться, что есть третье лицо, то есть другая женщина. Если же она будет подразумевать себя, тогда ничего не получится, не будет ни свободы, ни правды взаимоотношений. Она не может так говорить о себе, это было бы бесстыдно.

— Она уличает его в том, что у него есть предметтайной любви.

— Почему тайной?

— Тайной, тайной,— поддержал Товстоногов,— потому что он это скрывает.

— Он великолепный актер.

— Никакой не великолепный. Это искренне и глубоко влюбленный человек, а признаться нельзя, потому что существует социальная лестница, потому что есть дядя.

— Удержаться от признания — это нечто расплывчатое.

— Нужно показать, что он счастлив и всем доволен.

— Нет, что глубоко несчастлив. Не надо ничего показывать.

— Человек приперт к стенке. Ему хочется сказать, о чем он думает.

— Но он не может высказать. Это очень действенно. В этом есть высокий ритм сцены. И чем она больше на него наступает, тем больше хочется ответить: «Да, я люблю». Но сказать нельзя, нужно удержаться.

— По логике все правильно,— вмешался в разговор Товстоногов.— Не нравится мне только глагол «удержаться». Большой словесный кусок — и «удержаться» на этом тексте сыграть трудно. Сцена станет однообразной. И потом — слово «удержаться» направлено к себе, а действие всегда должно быть направлено к партнеру. Надо дать стимул актеру существовать протяженно и разными путями. Здесь — огромная палитра. Я хочу предложить вам такое решение: неумолимый палач и жертва, которая мечется и хочет найти хоть какую-нибудь возможность вызвать в своем палаче сочувствие. Действие Глумова здесь — желание вызвать сострадание. Это уже можно играть. А сама предпосылка Островского делает сцену комедийной. Поэтому чем сильнее это будет по степени страстности и подлинности, тем лучше.

— Но если первый кусочек актеры легко могут сыграть, то можно ли на этом действии сыграть монолог? — выразил сомнение один из режиссеров.

— Здесь мы подошли к чисто словесному действию.

— А физического действия как такового нет?

— С этим вы будете нередко сталкиваться. Физическое действие часто переходит в словесное.

— А может ли актер импровизировать текст, если играть этюд?

— Как же иначе? Нужно только, чтобы это было на тему. У вас должен быть очень точный критерий, иначе актеры уйдут в «словеса».

С момента, когда Глумов признался — да, есть эта женщина,— нужен новый поворот действия, здесь возникает новое качество. Представьте себе эту сцену таким образом: Глумов доведен до такого состояния, что, если ему сказать — единственный выход из вашего положения — убить Мамаеву,— он это сделает. Как же он должен играть этот кусок? Пропасть между ними должна увеличиваться до таких гигантских масштабов, что после слова «вы» он должен убить сначала ее, потом себя. Если так гиперболизировать степень всего происходящего, то что получится? Каково действие Глумова?

— Предостеречь от опасности.

— Это уже близко. А точнее.

— Она должна вести себя так, чтобы он испугался ее.

— Видите, как интересно построена пьеса. То, что в предыдущем куске было в действии, в следующем будет в тексте. Мамаева разбудила в нем зверя. Здесь тема другой женщины уходит. Когда Глумов сказал «вы», она уже действует на волне победы. Но чего она сейчас от него хочет, когда требует: смелее?

— Хочет, чтобы он ее схватил.

— Это упрощение.

— Вот тут написано в следующем куске, можно заглянуть и прочесть: «Я вас заранее прощаю». Но, помоему, это будет неправильно.

— У него угроза — вы понимаете, на что идет? Она ожидала разбудить этот вулкан, когда вызывала его признание? — спросил Товстоногов.

— Нет, к этому она явно не подготовлена.

— Может быть, она его в трусости упрекает?

— Она должна на него физически воздействовать, должна его распалить.

— Нет,— не согласился Товстоногов.— При явном наличииекса никогда нельзя переступать грань исторической правды взаимоотношений. Это все-таки пятидесяти годы прошлого столетия и эта салонная условность должна быть соблюдена. И что значит «физически воздействовать»? Что она, расстегивает корсаж? Это невозможно. Нет, момент физического обольщения нужно

снять. Ищите обратный ход. Она будит в нем зверя недозволенным способом — она стыдит его за малодушие и трусость, играет на его самолюбии. Почтайте текст, посмотрите, ложится он на это действие? Ложится. Даже если вы пойдете по отдельным фразам. А главное — поворот получается резкий. Понимаете? Это типично женский ход. Ну а как же выражается действие в монологе Глумова?

- Он должен с ней расправиться.
- Предупредить ее.
- Здесь все пути сбрасываются.
- Он ее во всем обвиняет.
- Это высшая точка. Что еще может произойти?
- Он идет на плаху, — предложил свое определение Товстоногов. — Но он хотел этого избежать. Действие должно быть построено таким образом, чтобы Мамаева была в паническом страхе от того, что она наделала.
- А почему у нее тогда поощрительные фразы?
- Чтобы вызвать обратные, а не прямые эмоции.

Конец должен быть комедийный, а не идиллический.

Исполнитель роли Глумова в Варшавском театре Ломницкий доходил до того, что во время монолога снимал фрак и галстук и снова надевал, не замечая, что он делает. Он смотрел на Мамаеву круглыми глазами и делал все автоматически. Затем он шел за ней в таком растерзанном виде, а она от него отступала. И вдруг он опрокидывал ширму, которой был отгорожен уголок гостиной, и с фразой «да, я сумасшедший» бросался на Мамаеву. Он был страшен в этой сцене. И когда говорил «вы разбудили во мне зверя», он играл: теперь я не допущу никакого сопротивления.

Итак, к чему все пришло? Что получилось из робкого, краснеющего влюбленного? Важно определить, с чем актер вошел в сцену и с чем выйдет из нее. Я хочу, чтобы вы всегда следили за ходом процесса: с чего он начался и к чему вы его привели. Решение нужно вытаскивать из глубины. Я вам предложил в этой сцене один ход, другой режиссер может найти другую логику действия. Необходимо только подчинять ее духу автора. Именно духу, а не букве. Здесь, мне кажется, возможны и отступления, если это необходимо для обострения внутреннего действия. Ваша задача — проделать ту работу, которую мы проделали, в более сжатые сроки и начать выполне-

ние с первого кусочка. Нельзя идти дальше, пока не добьешься результата в первом куске.

— Все-таки в первом?

— Почему «все-таки»?

— Ваши актеры начинают пробовать с этюдов или по кускам?

— Только по кускам.

— Георгий Александрович, вот пришли на репетицию два актера, и с ними надо делать то, что сейчас делали мы, но гораздо короче. С подготовленными актерами сколько на всю сцену уйдет времени?

— Один час. Если мы за одну репетицию сделаем один кусок правильно, значит на второй репетиции мы доведем всю сцену до конца.

— Как дальше будет в целом проходить работа?

— Я буду добиваться действия, а не изображения.

— Значит, три часа вы позанимаетесь таким образом, потом проведете еще трехчасовую репетицию и сыграете всю сцену. После трех-четырех репетиций сцена будет готова к тому, чтобы пускать ее в прогон?

— Ни в коем случае.

— Но если каждую сцену репетировать таким образом, то на всю пьесу потребуется около десяти месяцев. Одна сцена — одна страница, а их шестьдесят.

— Я поставил спектакль с польскими актерами за два с половиной месяца. Сцену Мамаевой и Глумова мы репетировали минимум двенадцать часов. Причем актеры не были подготовлены к моей методике, но они владеют высоким профессиональным мастерством. С моими актерами я мог бы поставить пьесу за то же самое время. Работа растягивается по другим причинам, но больше двух с половиной месяцев не нужно.

— А любой из нас, не владеющий методом, но искренне пытающийся им овладеть и перенести в свою практическую работу с актерами, тоже не подготовленными, сколько должен потратить времени?

— Все дело в воспитании коллектива. Сначала трудно. Дальше будет легче.

— Георгий Александрович, когда вы сделаете с актерами первый кусок, на следующей репетиции они начинают с середины сцены?

— Я делаю отдельно каждый кусок, потом начинаю соединять. Каждый кусок для меня — маленькая пьеса

и я ее ставлю самостоятельно. Если я вижу, что актер идет не в том направлении, я его останавливаю, но если все получается, идем дальше. Это зависит от того, какие актеры.

Важно, чтобы методология была связана с точным ощущением природы жанра и стиля спектакля, иначе вы рискуете попасть в другую пьесу. Если вы не поймете в «Мудреце» природы жанра, вы ничего не добьетесь.

— Идя на репетицию, вы, вероятно, должны себя как-то эмоционально подготовить, чтобы быть на одной волне с актерами?

— Конечно. Нельзя проанализировать и сыграть сцену, если не будет определен ее эмоциональный градус. Чтобы показать, что это такое, приведу один пример. Глумов приходит к Крутицкому. Внешне это как будто спокойная сцена. В конце концов, не все равно, как назвать бред Крутицкого — «трактат» или «проект». Но ведь здесь может начаться крушение всей карьеры Глумова. Здесь он или победит или рухнет. Заменить у этого упрямого идиота название — значит поставить на карту все.

— А почему не оставить старое название?

— Глумов — игрок. Конечно, он мог оставить как было. Но он любит риск, остроту. Если не найти в этой сцене остроты, если проблему «трактата» и «проекта» не сделать чем-то необычайно важным, можно перевести всю сцену в область милого разговора молодого человека с Крутицким. И все разрушится. Не будет ни силы обобщения, ни гротеска. И если вы сами не настроены на эту волну, сцена не получится. Я сделал эту сцену так: Глумов входит в полутемный кабинет, в котором Крутицкого даже не видно, только голос его раздается откуда-то сверху: «Готово?» И Глумов отвечает тоже неизвестно куда: «Готово». Затем следует длинная пауза, и мы видим Крутицкого наверху, со свечой. Библиотека его состоит не из книг, а из собственных «проектов», и он сидит среди своих трудов, работает. Наконец, раздается его вопрос: «Почему не проект, а трактат?» В этот момент должно стать страшно за Глумова. Если этого не произойдет, значит, сцена не доведена до максимально абсурдного выражения. Если не будет тех пропастей, над которыми проходит Глумов, ничего не состоится. И оказывается, что

эта сцена, на первый взгляд очень спокойная, не менее накалена, чем та, которую мы разбирали сегодня.

Я всегда стремлюсь найти максимум, следуя заветам Немировича-Данченко, который говорил, что режиссерский максимализм — это доведение обстоятельств до логического предела с условием — не отрываться от реальной почвы, от жизненной основы. Это условие важно соблюсти. Если Островский дает возможность довести обстоятельства до логического предела, этим нужно воспользоваться. Я люблю эту пьесу за ее сатирическую остроту, которая роднит Островского с Салтыковым-Щедриным, с Сухово-Кобылиным. Темперамент сатирика заложен во всей пьесе. Этим она меня и увлекает.

— Когда вы говорите о природе юмора, вы имеете в виду жанр?

— Жанр в сценическом выражении — это «природа чувств» данной пьесы. Вы должны найти «природу чувств». Актеры могут пойти по ложной дороге, если вы с первой же читки не определили правильного пути. Юмор должен быть не от реприз, не от острот, а от самой жизни. Надо настроиться на верную волну произведения и в ней существовать и фантазировать. Все зависит от того, как вы определите характер произведения. Богатство режиссера и заключается в том, насколько он улавливает природу чувств именно этой пьесы и ее диапазон. Иначе получается неуправляемый процесс. Бывает и так, что сами актеры идут верным путем, и режиссеру тогда остается включиться и идти за ними.

Итак, что для нас главное?

Найти ведущее обстоятельство, которое определяет существо куска.

За эмоциональным, чувственным результатом обнаружить конкретное действие.

Помнить, что действие строится на столкновении людей, что конфликт в настоящем произведении искусства совсем не обязательно лежит в плоскости прямого, лобового столкновения.

Стремиться уйти от литературного комментирования и приблизиться к раскрытию действенной логики куска.

«ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ АНЕКДОТЫ»

ТОВСТОНОГОВ. Итак, мы условились заняться сегодня Вампиловым. А именно — его «Провинциальными анекдотами». Работали вы с пьесой или просто положились на то, что каждыйпомнит содержание? Разбирались в пьесе, вникали в нее?

ГОЛОСА. Предпринимали попытки.

ТОВСТОНОГОВ. Наша работа имеет смысл, если каждая частность в пьесе для вас очевидна. Из частностей выстраивается вся картина и без них невозможно заниматься действенным анализом. Главное — избежать общих мест. Нам не нужны рассуждения по поводу пьесы — этим владеют все. Нужен профессиональный анализ. А если пьеса известна приблизительно, это довольно сложно сделать. Давайте распределим роли и начнем читать.

Товстоногов распределяет роли.
Исполнители читают первую сцену.

«ДВАДЦАТЬ МИНУТ С АНГЕЛОМ»

Двухместный номер той же гостиницы. В комнате беспорядок, на столе пустые бутылки. Шторы закрыты, комнату освещает дешевая люстра. Из соседних номеров доносятся звуки: пассажи, исполняемые на скрипке, и время от времени женский смех. На одной из постелей сидит Угаров. Он только что проснулся и теперь сидит понуря голову. Его гнетет похмелье. Он поднимается, шарит в тумбочках и под столом. Он уже одет, но на ногах у него один ботинок. Угарову лет тридцать с лишним, он проворен, суэтив, не лишен оптимизма, который сейчас, правда, ему трудно проявить. Он осматривает бутылки. Видно, что они пусты. С отвращением пьет воду из графина. Напился. Отдышался. Шарит по карманам. В карманах ни гроша, это становится понятным. Идет по комнате, открыл шторы. За окном, оказывается, белый день.

УГАРОВ (громко). Подъем!

Анчугин просыпается, приподнимает голову, тупо смотрит на Угарова. Анчугин угрюм, медлителен, тяжеловат на подъем. Энергия дремлет в нем до поры до времени.

УГАРОВ. С добрым утром!

АНЧУГИН (*сообразив, где он и что с ним, собственно, происходит*). Выпить. (*Протянул руку в сторону стола*).

УГАРОВ. Выпить?.. Сколько хочешь. (*Подает Анчугину графин с водой*).

АНЧУГИН (*отстранил руку Угарова с графином*). Выпить.

УГАРОВ. Не хочешь? А чего ты хочешь? (*С горькой усмешкой*). Водки, пива или, может, коньяку?

АНЧУГИН. Водки.

УГАРОВ (*помолчал*). Так. Водку, значит, предпопчилаешь.

АНЧУГИН. Нету? Ничего?.. (*Поднимается, осматривает пустые бутылки*). А деньги есть?

УГАРОВ (*бросает Анчугину его пиджак*). Обследуй.

АНЧУГИН (*шарит по карманам, трясет пиджак*). Тишина... А у тебя?

УГАРОВ. Ни копейки... Слушай, а где мой ботинок? Ты не знаешь? (*Ходит по комнате, ищет ботинок*.) Где он делся?.. Ты его не видел?..

Молчание.

А есть у нас в этом городе знакомые?

ТОВСТОНОГОВ. Остановимся на этом. Где кончается первое событие, по-вашему? Как вы его определите? Как вообще вы начинаете работу с артистами? Расскажите, пожалуйста, покажите мне. Определите первое событие...

РЕЖИССЕР Ш. Нет денег, чтобы опохмелиться.

ТОВСТОНОГОВ. Это в тексте есть. Как вам поможет такое определение в дальнейшей работе? Нет денег — герои все время только об этом и говорят. Если вы просто повторите артистам их слова, поможет им это сыграть сцену? Что нового вы им сообщили, кроме того, о чем они сами только что прочитали? Что вы обнаружили, что раскрыли в этом куске?

РЕЖИССЕР Ш. Это толкает артистов к действию.

ТОВСТОНОГОВ. Каким образом? Они только что про-

читали сцену, где люди говорят, что у них нет денег. И вы сообщаеете: у них нет денег! Чем вы помогли исполнителям? С чего вы начинаете работу с артистами? Я хочу понять, как вы работаете. Как вы определите исходное событие?

РЕЖИССЕР П. Тяжелое пробуждение.

ТОВСТОНОГОВ. Это не исходное событие — это происходит в сцене, а я спрашиваю об исходном.

РЕЖИССЕР Ш. Вчера перепились.

ТОВСТОНОГОВ. Вот это исходное событие.

РЕЖИССЕР Г. С этого все начинается.

ТОВСТОНОГОВ. А что начинается?

РЕЖИССЕР П. Нам, видимо, надо выстроить их пробуждение. Я бы просто предложил актерам сыграть этюд — пробуждение после пьянки.

ТОВСТОНОГОВ. Чтобы актеры сыграли этюд, нужно определить действие, иначе они ничего не смогут сыграть. Как вы это действие определяете?

РЕЖИССЕР Р. Необходимо прийти в себя, определить себя во времени и пространстве.

РЕЖИССЕР П. Да. Кто я, где я нахожусь, что со мной было? Надо просто прийти в себя.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, событие кончилось раньше, чем мы сейчас остановились?

РЕЖИССЕР А. Исходное?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, исходное происходит до начала пьесы.

РЕЖИССЕР Г. Исходное — даже не вчера перепились, а какой-то многодневный запой.

РЕЖИССЕР П. Сколько дней они здесь?

РЕЖИССЕР Г. Пять.

РЕЖИССЕР П. Значит, вчера был самый пик их пребывания здесь, вершина их командировочных дел, а не рядовая выпивка.

РЕЖИССЕР Р. Там дальше написано: развязал, три месяца не пил.

ТОВСТОНОГОВ. Я хочу понять ход ваших рассуждений. Когда вы впервые читаете пьесу с артистами, к чему вы ведете исполнителей? Я хочу понять, как вы владеете методикой. Понятно, что мне от вас нужно?

ГОЛОСА. Понятно.

ТОВСТОНОГОВ. Ну так что же?

РЕЖИССЕР Ф. Я стараюсь найти в исходном событии

такой источник энергии, который дал бы возможность бега на большую дистанцию. Затем я определяю для себя, где происходит первый поворот в поведении людей.

ТОВСТОНОГОВ. То есть, где кончилось первое событие. Давайте выражаться методологически грамотно. Не новый поворот, а где кончается первое событие.

РЕЖИССЕР Ф. Для меня событие кончается там, где исчерпаны собственные ресурсы, чтобы прийти в себя.

ТОВСТОНОГОВ. Где это происходит?

РЕЖИССЕР Ф. До того, как возникает план позвонить кому-то. Потом уже начинается выход за пределы собственных возможностей.

РЕЖИССЕР П. «Тридцать шесть копеек» — здесь им стало ясно, что собственными силами они ничего сделать не смогут.

РЕЖИССЕР Р. Они на мели. Им нужно искать помошь вовне, обращаться к кому-то.

ТОВСТОНОГОВ. К внешнему миру.

РЕЖИССЕР Р. Да. Им надо искать выход, даже, может быть, унижая себя. Им становится ясно — они на мели.

ТОВСТОНОГОВ. Это уже следующее событие. А что сейчас?

РЕЖИССЕР Р. Они на мели.

РЕЖИССЕР П. Обойтись собственными силами не смогут.

ТОВСТОНОГОВ. Надо определить — какая главная опасность в первом событии стоит перед артистами и вами, режиссерами.

РЕЖИССЕР Г. Играть самочувствие.

ТОВСТОНОГОВ. Абсолютно правильно. И в то же время нам надо достичь нужного самочувствия. По результату. Надо его достичь, но так, чтобы это не было — чем?

РЕЖИССЕР Г. Самоцелью.

РЕЖИССЕР Р. Иллюстрацией.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Изображением. Очень трудно сыграть пьяного. Что нужно обнаружить, чтобы не получилось изображение? Точную действенную логику пьяного. Какова она в первом событии?

РЕЖИССЕР Г. Вчера была не просто пьянка, а из ряда вон выходящая. Видимо, из этого надо исходить, тогда можно обострить обстоятельства. Значит, исход-

ное обстоятельство — вселенская пьянка. И первое, что нужно сделать — спасти свою голову. Первое событие — спастись от угаря, от этой беды.

ТОВСТОНОГОВ. «Спасти» — общее слово. Какое основное действие у этих двух персонажей до момента, когда они поняли, что у них ничего нет?

РЕЖИССЕР Р. Вспомнить, что было.

РЕЖИССЕР Л. Все делается ради одного — опохмелиться.

РЕЖИССЕР П. Выздороветь. Когда голова болит, надо лечиться.

ТОВСТОНОГОВ. Видите, сколько вариантов, а вариант должен быть один.

РЕЖИССЕР Г. Нужно опохмелиться — для этого делаются все остальное.

РЕЖИССЕР Ч. Если говорить совсем конкретно, надо увидеть — как не мог встать, как закурил сигарету, потому что утром очень хочется курить, потом потянулся к графину с водой, потом посмотрел в окно — где он находится, на каком этаже.

ТОВСТОНОГОВ. Это уже другая логика. Раскрыть окно, посмотреть, где я нахожусь, не входит в действие — опохмелиться. А нам очень важно определить действие. Здесь приблизительность невозможна. Что же все-таки происходит по действию? Это первый вопрос, который я перед вами ставлю. И второй вопрос: какая разница в поведении двух людей? Вы сейчас объединяете их, а есть ли разница в их поведении?

РЕЖИССЕР Г. Три месяца держался...

ТОВСТОНОГОВ. В исходном обстоятельстве разница есть. А в действии?

РЕЖИССЕР Г. Одному привычно, потому что у него практика больше, и он более дееспособен в этой ситуации. А второй абсолютно недееспособен, поэтому кроме животных инстинктов у него в первый момент ничего нет, пока он не сообразил, что происходит и где он находится.

ТОВСТОНОГОВ. Вы все время рассуждаете результативно, а я вас хочу привести к действию, к единственному, неделимому действию, которое определяет их существование в первом событии. Вы правильно рассуждаете, но я хочу увести вас от школьного способа анализа литературного произведения. Вы режиссерски должны

мыслить, а вы идете по такому «учительскому» методу. Размышляйте действенно, а не результативно.

РЕЖИССЕР Ш. Тогда, вероятно, иначе может быть сформулировано для каждого персонажа и событие.

ТОВСТОНОГОВ. Такого не может быть. Событие — общее для всех.

РЕЖИССЕР Ш. Если исходное событие — вчерашнее возлияние, то для Угарова — это просто возлияние, а для Анчугина это — грехопадение. То есть событие одно, а оценка его...

ТОВСТОНОГОВ. Существование в нем.

РЕЖИССЕР Ш. Существование в нем — разное.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно.

РЕЖИССЕР Ш. Три месяца — это же вечность для пьющего человека! Три месяца не пил и — преступил. Этим он загружен, поэтому и поведение у него совершенно другое, он существует под прессом собственной преступности. Тогда их поведение становится разным.

ТОВСТОНОГОВ. Вы останавливаитесь на самом важном месте. Это общая ошибка. Все вы рассуждаете правильно до определенного момента — когда поведение персонажей становится разным.

Всю эту работу вы должны проделывать дома, только тогда вы будете на той дистанции от артиста, которая поможет вам организовать творческий процесс. Вам это не удастся, если вы будете с артистом на одном уровне, хотя бы на том, на каком мы находимся сейчас. Любого артиста сюда пригласите, и он будет рассуждать как вы, ничуть не хуже. Вы должны быть в работе на корпус впереди исполнителей. Обязательно! Вы должны знать то, чего они не знают. А все, что вы говорите сейчас, они знают не хуже вас. Пожалуйста, прочитайте еще раз.

Исполнители снова читают сцену.

ТОВСТОНОГОВ. Нужно точно определить событие.

РЕЖИССЕР Ш. Первое событие — «ни копейки», то есть собственными ресурсами, собственными средствами не обойтись.

ТОВСТОНОГОВ. «Ни копейки» — плохое определение события.

РЕЖИССЕР П. Да, в этом нет глобальности какой-то, трагедии положения.

ТОВСТОНОГОВ. «Ни копейки» — внешнее, логически верное определение обстоятельства, ничего не дающее артисту, не заражающее его и, главное, не дающее стимула для конкретного действия. «Ни копейки» — это на нулевом ритме. А какой здесь ритм? Я бы сказал минус десять. Минус десять! Прочитайте еще раз первое событие, чтобы точно знать, где оно кончается.

Исполнители читают сцену еще раз.

ТОВСТОНОГОВ. Я хочу чуть-чуть подсказать вам, чтобы вы верно рассуждали дальше. Обратите внимание на то, какая разница в лексике героев: безапелляционная уверенность у одного и краткость другого.

РЕЖИССЕР П. «Деньги есть?» — «Нет, ничего. (*Тишина*.) А у тебя?» — очень короткие и точные реплики. Анчугин не отвлекается ни на что.

ТОВСТОНОГОВ. А Угаров иронизирует, если вы заметили.

РЕЖИССЕР П. «Может, пива хочешь?»

ТОВСТОНОГОВ. Чувствуете, какая у него ирония, а у Анчугина она в данной ситуации начисто отсутствует.

РЕЖИССЕР Р. У него просто характер такой, ироничный по отношению ко всему и к этой ситуации тоже.

ТОВСТОНОГОВ. Да, но это мы поймем позже. Сейчас мы анализируем первое событие и отмечаем, что в нем Угаров ироничен.

То, о чем я говорю, — чисто результативная сторона, но в предварительной работе не учитывать и не предчувствовать результата режиссеру невозможно. Даже в анализе вы обязаны предчувствовать результат, чтобы, не подсказывая его, вести к нему артиста. Если вы его не предвещаете, вы ничего не сможете выстроить. Поэтому уже на первом этапе работы, когда внешняя логика событий для вас определилась, очень важно этот результат почувствовать, иначе ничего нельзя сделать. Это вы потом будете делать вид, что идете с артистами по логике, по чистой логике действия, потому что предвождение результата должно быть вашей тайной. Если вы ее раскроете, вы тем самым толкнете артистов на изображение, на игру, на представление, то есть на то, с чем борется метод. Но собственное предвождение результата необходимо. Разница поведения двух людей — по результату — вам должна быть очевидна. Это и есть для

вас компас, по нему вы будете ориентироваться, раскрывая секрет различного действенного существования двух человек в одном событии.

РЕЖИССЕР Ш. Мы его еще не назвали, кажется. Все вокруг него ходили.

ТОВСТОНОГОВ. Не назвали. Ну, как бы вы его определили?.. Скажите, а элемент кошмара тут присутствует или нет?

РЕЖИССЕР П. Конечно, присутствует.

ТОВСТОНОГОВ. И в определении события он должен присутствовать.

РЕЖИССЕР П. Кошмар, катастрофа.

РЕЖИССЕР Р. Кошмарное пробуждение.

ТОВСТОНОГОВ. Да. Кошмарное пробуждение — я бы так и назвал. Здесь ведь не надо литературных изысков или оригинальности, здесь должно быть точное определение. Кошмарное пробуждение и как существуют в нем два человека. Исходя из этого, мы будем сейчас искать действие и определим его характер. Важно, что они должны осознать сложившуюся ситуацию.

РЕЖИССЕР Ф. Результатом осознания является западня, катастрофа — надо найти какое-то точное слово.

РЕЖИССЕР С. Захлопнулось! Они пробуждались, приходили в себя, а потом поняли — захлопнулось! Мы вначале говорили про внешний мир, о том, что следующий кусок будет — поиски выхода...

ТОВСТОНОГОВ. Спасения.

РЕЖИССЕР С. А пока что-то захлопнулось. Можно, конечно, сказать: пробуждение. Ну, они пробудились...

РЕЖИССЕР П. Они ощутили какой-то кошмар. Поэтому и начались попытки вылезти из этой клетки. Если это не кошмар, тогда можно посидеть, подождать, может, кто-то поднесет.

РЕЖИССЕР Ф. Как сыграть кошмар? Это невозможно.

ТОВСТОНОГОВ. Его и не надо играть.

РЕЖИССЕР Ф. Вот человек просыпается и видит себя в чужой комнате, на окнах решетки — и вдруг он осознает, что он в тюрьме. Вот ведь логика пьесы. Осознание, что он в тюрьме, и есть событие.

РЕЖИССЕР С. Когда человек проснулся и понял, что он в склепе, — это и есть кошмарное пробуждение.

ТОВСТОНОГОВ. Вы сказали «склеп», а тут — нет возможности опохмелиться. Для них это страшнее склепа.

РЕЖИССЕР С. Я с точки зрения артиста говорю. Мне чего-то осязаемого не хватает. Человек был в гостях, остался ночевать, проснулся, увидел какую-то белую стену и подумал, что он в вытрезвителе. Пробуждение должно быть на этом уровне, а дальше что-то новое должно появиться.

ТОВСТОНОГОВ. Сначала пробуждение. А когда выясняется, что они в безвыходном положении, тогда и возникает ощущение кошмара. К слову «кошмар» надо прийти в результате действия. Пробуждение. Осознание ситуации. А как только поняли: «тишина» — событие кончилось. Давайте перейдем к действию. Что касается названия события, не ищите в нем доскональной словесной точности. Наверное, можно найти название и получше, но главное, чтобы оно выражало суть события. «Кошмарное пробуждение» эту суть выражает.

РЕЖИССЕР С. Они просыпаются по-разному. Один уже пробудился, грубо говоря, очухался, другой нет.

ТОВСТОНОГОВ. Если бы здесь было десять человек, каждый просыпался бы по-своему. Но все равно это пробуждение.

РЕЖИССЕР С. Первый получается вне события — он уже проснулся.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, они пробуждаются на наших глазах, и один и другой. Только этот процесс происходит у них по-разному.

РЕЖИССЕР Г. Их роднит одно — где я на сей раз?

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, у Анчугина это в меньшей степени. Ему неважно, где он.

РЕЖИССЕР П. Ему важно выпить, чтобы голова не болела.

РЕЖИССЕР С. А что это? Вытрезвитель? Больница?

ТОВСТОНОГОВ. Все опережает желание выпить. Все опережает.

РЕЖИССЕР П. Опохмелиться — и все. Потом буду разговаривать.

ТОВСТОНОГОВ. Смотрите, какие у него реплики.

РЕЖИССЕР П. Короткие, точные.

ТОВСТОНОГОВ. Где, что, как — таких вопросов у него даже не возникает. Природа поведения у этих двух людей разная. Угаров впереди, он по вашей логике живет, а Анчугин по другой. Это и надо определить. Теперь мы перейдем к действию. Кто как пробуждается? Уга-

ров — более нормальный человек, чем Анчугин, он просто алкоголик, а тот запойный алкоголик. Способ мышления у них разный.

РЕЖИССЕР П. У Анчугина путь короче ко всему.

ТОВСТОНОГОВ. Прямой путь.

РЕЖИССЕР П. Прямой. Выпить — и все.

ТОВСТОНОГОВ. Потом будем рассуждать, потом будем думать, потом будем жить. Или не будем — это другой вопрос.

РЕЖИССЕР П. И у него ни юмора нет, ничего.

ТОВСТОНОГОВ. Интересно, что результативно юмора у него больше.

РЕЖИССЕР П. В результате, конечно, он смешнее.

РЕЖИССЕР Р. Можно тут не согласиться, отталкиваясь от ремарки. Если мы вернемся немножко выше, к моменту, когда Угаров говорит: «Подъем», то читаем: «Анчугин просыпается, поднимает голову, тупо смотрит на Угрова...» Анчугин сообразил, где он и что с ним собственно происходит.— «Выпить».

ТОВСТОНОГОВ. Ну и что? Где вы видите здесь противоречие? Никакого противоречия нет, вы его не найдете. Один занимается более или менее нормальными вещами, а другой, поняв, что и как, погружен целиком в себя.

РЕЖИССЕР П. И пока он не опохмелится, его ничего не интересует.

ТОВСТОНОГОВ. Перейдем к действию в этом событии. Вот где начинается главное! Как вы будете его определять? Кстати, если назвать событие не «кошмарное пробуждение», а «кошмар пробуждения», будет точнее. Сейчас самое важное — определить различную природу действия двух человек и точно выразить ее в глагольной форме. Кто нашупает первое действие?

РЕЖИССЕР П. У Анчугина — только опохмелиться.

РЕЖИССЕР Г. Это не действие.

РЕЖИССЕР П. Выпить.

РЕЖИССЕР Р. Сориентироваться.

РЕЖИССЕР А. Избавиться от головной боли.

РЕЖИССЕР Ф. Я думаю все-таки — спасти свою жизнь.

РЕЖИССЕР П. Выжить.

ТОВСТОНОГОВ. Вот! Это хорошо. Все остальное неважно. Прежде всего — выжить!

РЕЖИССЕР Р. Но в этом есть какая-то ирония.

ТОВСТОНОГОВ. С вашей стороны. А для него никакой

иронии не существует. Он действительно хочет выжить. Каждое утро начинается для него с того, чтобы не умереть.

РЕЖИССЕР П. С вечера нагружаться, а утром бороться за жизнь.

ТОВСТОНОГОВ. Прекрасная жизнь! Это ирония результивная и объективно она абсолютно точная.

РЕЖИССЕР Р. Это ирония здорового человека, который сидит в зрительном зале.

РЕЖИССЕР П. Человеку, у которого раскалывается голова, конечно, не до смеха. Выжить!

ТОВСТОНОГОВ. Отсюда лаконизм.

РЕЖИССЕР П. Надо сэкономить силы. Сказал фразу — и все.

РЕЖИССЕР Ф. Я бы, наверное, с артистами вообще не стал брать момент состояния, самочувствия.

ТОВСТОНОГОВ. Разве мы его берем?

РЕЖИССЕР Ф. А как же? Если я чувствую, что умираю, если у меня голова раскалывается — это состояние. Я бы вот от чего пошел: два человека узнают, что на пароходе через десять минут должна взорваться бомба. Один пытается лихорадочно уйти от этого с помощью цианистого калия или морфия, другой его удерживает. Предоющее беды — а ведь то, что вы называете кошмаром, тоже беда — предоющее кошмара и различное к нему отношение порождает различные действия. Один пытается «спастись», другой не позволяет ему это сделать.

ТОВСТОНОГОВ. Вы правильно говорите, только вы совершаете одну методологическую ошибку: нельзя исключать состояние в процессе действенного анализа. Важно, чтобы его не определять как действие, но вне состояния вы не определите действие.

РЕЖИССЕР Ф. Я это ишу на другом этапе.

ТОВСТОНОГОВ. На каком?

РЕЖИССЕР Ф. На следующем. Я вообще очень боюсь этого понятия, потому что у актера связано с ним стремление к изображению.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, как когда. У нас репетировалась эта пьеса и артист очень точно ухватил это состояние. Не изображал его, а как бы...

РЕЖИССЕР П. Сосредоточивался.

РЕЖИССЕР Ф. Собирал распадающееся сознание.

ТОВСТОНОГОВ. Да. И если есть, то не надо уже

никаких красок, они только уводят в сторону. В принципе вы правы, я только хочу упредить вас от излишней боязни этих слов — «самочувствие», «состояние». Когда мы говорим о состоянии, мы должны тут же представлять действие, которое находится в конфликте с этим состоянием.

Вы сейчас правильно рассуждали о разнице поведения двух людей. Какие у них взаимоотношения? Нам это необходимо определить. Мы не определим никакого действия, если не найдем природу конфликта между ними. Существует он или нет?

РЕЖИССЕР П. Конечно, существует.

ТОВСТОНОГОВ. В чем он?

РЕЖИССЕР П. В разнице состояний, наверное. Одному необходимо выжить, а другой может жить и в таком состоянии.

ТОВСТОНОГОВ. А Угаров всерьез думает, что Анчугину надо выжить?

РЕЖИССЕР П. Нет. От этого и возникает конфликтная ситуация.

ТОВСТОНОГОВ. Это еще только предпосылка, а не конфликт.

РЕЖИССЕР Г. Угаров просто не любит дилетантов в этом деле.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, Анчугин никак не дилетант.

РЕЖИССЕР Г. Человек, который может три месяца не пить...

РЕЖИССЕР П. Он не дилетант, он несчастный человек. Он три месяца держался, а потом запил.

РЕЖИССЕР Ф. Анчугин — человек, который хотел убежать от судьбы.

ТОВСТОНОГОВ. Что невозможно. Но чего он хочет от Угарова?

РЕЖИССЕР Р. Спасения, помохи.

ТОВСТОНОГОВ. У него — помохи? Ни в коем случае.

РЕЖИССЕР П. Для него сейчас все неважно, один животный инстинкт работает — нужно только выжить.

РЕЖИССЕР Ф. А как это сыграть? Мы ведь все равно должны привести актера к некоему намерению, к манку. У него должно возникнуть такое желание... Я три месяца не пил, смотрел на всех алкоголиков, как на падших людей. Я выскочил из этого.

РЕЖИССЕР Р. И в душе гордился тем, что я держусь.

РЕЖИССЕР Ф. Да. И вот последнюю неделю я каждое утро просыпаюсь и боюсь посмотреть на себя, боюсь увидеть, что я такой же, как все. Снова произошло грехопадение. Поэтому мне поскорее надо напиться, чтобы не думать ни о чем. В этом спасение. Я спасаюсь.

ТОВСТОНОГОВ. Но сегодня день особенный, когда, может быть, уже и не спасешься.

РЕЖИССЕР Ф. Вчера в руку вкладывали бутылку, а сегодня человек говорит тебе — нету!

ТОВСТОНОГОВ. Это и есть особое обстоятельство данного события. Правильно.

РЕЖИССЕР Ф. А сегодня, дружок, тебе ничего не будет!

РЕЖИССЕР П. Может, тебе еще пива поднести?

РЕЖИССЕР Ф. Сегодня мы посмотрим на себя нормальными глазами.

РЕЖИССЕР П. И это злит, конечно.

РЕЖИССЕР Ф. Я-то привык, а ты — не знаю, как.

РЕЖИССЕР Р. Мефистофель он, что ли?

ТОВСТОНОГОВ. В данном случае — да. Почему вас это испугало? Это же выражает саркастическое отношение.

РЕЖИССЕР Г. Первый конфликт.

РЕЖИССЕР П. Я думаю, Угаров рад, что человек вернулся в их ряды.

РЕЖИССЕР Ф. Все равно ничего нельзя понять, если не взять круг обстоятельств. Событие событием, оно общее для них, но одно и то же событие для каждого проявляется по-разному.

ТОВСТОНОГОВ. Безусловно. Это мы и ищем.

РЕЖИССЕР Ф. Если исходным толчком для одного является грехопадение, то для другого...

РЕЖИССЕР П. В этом есть какая-то радость. Вот ты ходил чистенький, а теперь тоже надрался.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте проследим реплики Угарова. «Подъем. С добрым утром». «Выпить? Сколько угодно. Воды полный графин. Не хочешь, а чего ты хочешь? Водки, пива» — целый набор предлагает, будто у него стоит здесь ящик с напитками на выбор. «Водку, значит, предпочитаешь?» «А деньги есть?» «Ни копейки».

РЕЖИССЕР Г. Угаров уже давно все обследовал.

ТОВСТОНОГОВ. Да, с этого все началось. «Слушай, а где мой ботинок, ты не знаешь? Куда он делся, ты его не видел?» Очень хороший текст! Чего хочет Угаров? В чем конфликт между ними?

РЕЖИССЕР Г. Угаров, видимо, хочет отвлечься от этого состояния, потому что понял, что сейчас его уже не ликвидировать.

ТОВСТОНОГОВ. «Отвлечься» — это не конфликт. Надо найти конфликт между этими людьми, а «отвлечься» — не действенный конфликт. Привыкайте мыслить конкретно. Уходите от привычки литературно рассуждать.

РЕЖИССЕР Г. Она заразительна.

ТОВСТОНОГОВ. Очень. Поэтому я и считаю, что мы не напрасно тратим время на наших занятиях. Я хочу, чтобы вы научились действительно мыслить, приучили себя к этому. Сказали «отвлечься» и сами должны ударить себя по языку, потому что слово «отвлечься» ничего не дает. Это нельзя сыграть. Должно быть точное определение действия, которое направлено на партнера.

РЕЖИССЕР П. Угаров издевается, дразнит.

РЕЖИССЕР Ч. Почему он издевается?

ТОВСТОНОГОВ. «Издевается» — плохое слово, потому что оно злобное. А у меня такое впечатление, по результативному ощущению, что вся сцена очень добродушная со стороны Угарова. Между двумя сильно выпившими людьми, находящимися в одинаковом положении на другое утро, не может быть враждебности.

РЕЖИССЕР П. Это своеобразное братство.

ТОВСТОНОГОВ. И это нужно обязательно учитывать.

РЕЖИССЕР Ш. Угаров иронизируют над Анчугиным для него или для себя? Какова его цель?

ТОВСТОНОГОВ. Иронизировать для себя нельзя. Что это значит — иронизировать для себя?

РЕЖИССЕР Ш. Я хочу понять в этой ситуации — чего Угаров хочет? Ради чего он всю эту комедию разыгрывает?

ТОВСТОНОГОВ. Я бы сформулировал так — чтобы раскрыть Анчугину степень катастрофы. Вот что должен делать Угаров.

РЕЖИССЕР П. Чтобы этим активизировать и Анчугина, заставить его действовать. Ты видишь, где мы!

ТОВСТОНОГОВ. Раскрыть ему меру катастрофы. В этом есть и доброжелательство, потому что Угаров оказывает таким образом помощь.

РЕЖИССЕР П. Очень действенную. По принципу: спасение утопающих — дело рук самих утопающих.

ТОВСТОНОГОВ. И ирония есть. Все, что нам нужно.

РЕЖИССЕР Ф. Тогда, чтобы сцена завязалась, Анчугину, в свою очередь, нужно уходить от осознания размеров катастрофы.

РЕЖИССЕР П. Конечно. Я потому и настаиваю, что у него только одна цель, он совершенно вне анализа. Выпить — и все. Он не воспринимает набора, который ему предлагает Угаров. Если бы тот сказал: «Виски», «Шампань», «Камю», он все равно потребовал бы водки. Он ничего не воспринимает, совершенно. И надо раскрыть ему меру — катастрофы, чтобы он понял, в каком они положении. Может, Угаров его и поднимает для того, чтобы Анчугин тоже включился в поиски выхода?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, он понимает, в каком тот состоянии. В этом-то все и дело.

РЕЖИССЕР П. Но они же потом вдвоем начинают искать выход.

ТОВСТОНОГОВ. Потом и будет потом.

РЕЖИССЕР П. Понимаю.

ТОВСТОНОГОВ. Мы сейчас разбираем первое событие. В этом событии действуют два человека, находящиеся в конфликте. Они обязательно должны быть в определенных отношениях между собой — в одном событии, в одном круге обстоятельств они существуют совершенно по-разному.

РЕЖИССЕР Р. Но проходит целых три минуты, а Анчугин все спит.

ТОВСТОНОГОВ. Ну и что? Делайте какую угодно паузу, пока он проснется, все равно это будет одно событие, пока они не дойдут до осознания, что выхода нет, хоть полчаса играйте пробуждение, но в одном действии, в одних обстоятельствах не может быть двух событий.

РЕЖИССЕР П. И потом — когда пьяный просыпается, это смешно.

РЕЖИССЕР Ч. Анчугину надо помедленнее отходить от сна. А Угаров предвкушает — я очень хочу посмотреть на твою физиономию, когда ты увидишь, что с нами произошло.

РЕЖИССЕР Р. Он же тоже страдает, ему тоже надо опохмелиться. Угаров и пробуждает Анчугина, чтобы тот присоединился к нему, никакого злорадства здесь нет.

РЕЖИССЕР Ф. Мы все-таки режиссурой занимаемся, значит, должно быть определение круга задач для артиста.

Артисту ведь не скажешь: «Раскрой меру катастрофы». Для него эти слова могут оказаться слишком легковесными. А вот если я понял, что произошло, а ты еще не знаешь и от этого убегаешь...

РЕЖИССЕР Ч. Это может быть бесконечно — один будет убегать, а другой пытаться вернуть его в мир и открыть ему глаза, пока не возникнет какое-нибудь препятствие.

РЕЖИССЕР А. Я вижу конфликт в несколько ином плане. Анчугин не пил три месяца, Угаров его совратил. И вот сегодня, проснувшись, Анчугин понял, что и денег у него не осталось, и дела он не сделал, и дошел до такого состояния. А он, видимо, когда-то клялся торжественно, что не будет больше пить. И для него конфликт заключается в том, что его партнер по поездке довел его до этого состояния.

ТОВСТОНОГОВ. И вы убили своим рассуждением весь юмор. Вы рассуждаете вне жанра — это ведь комедия!

РЕЖИССЕР П. Сразу драма пошла.

ТОВСТОНОГОВ. И все кончилось, смотреть уже нечего. Первая сцена, по-вашему, должна быть результативно смешная?

ГОЛОСА. Конечно.

ТОВСТОНОГОВ. А ваша логика приводит к серьезному конфликту, который не в жанре.

РЕЖИССЕР А. У него может быть ироническое отношение к ситуации.

РЕЖИССЕР П. Табаков очень хорошо играет эту сцену, долго и подробно. И очень смешно. Когда он пробуждается, начинает водку искать... Он чувствует, что должно быть смешно.

РЕЖИССЕР Ф. Юмор, по-моему, в философской природе.

ТОВСТОНОГОВ. Сначала отношения должны прочитываться, философия прочтется позже, но камертон смешного вы должны задать с самого начала, иначе все будет вне жанра. Это никогда нельзя упускать в построении конфликта и действия. А то все может быть логично, рационально правильно, но ликвидируется самое главное — природа чувств. Видите, как методологически все связано с жанром. Поэтому я все время настаиваю на режиссерском предошущении результата, которое вы

таите в себе, конечно, но без которого вам не выстроить действия.

РЕЖИССЕР Ф. Речь идет именно о предошущении, а не о знании?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Все должно возникать здесь, сейчас. Тогда есть возможность импровизировать, искать. А если я все точно знаю и веду к известному результату, я себя тем самым обкрадываю. Предошущение дает направление и возможность поиска, а не готовый результат.

Я не случайно говорю о предошущении, а не о знании результата, потому что знание мертвят процесс. Если вы точно знаете, чего хотите добиться, вам нечего искать. Предошущение же результата, как и предошущение жанровой природы, способа игры, позволяет искать, а это главное — в процессе поиска, в определении задач настроить артиста на нужный лад, на ту природу существования, в которой будет играть спектакль. Вы имеете право шутить, острить, иронизировать, чтобы организм актера настроить в нужном для жанра направлении.

РЕЖИССЕР Г. То есть repetировать уже в определенном жанре?

ТОВСТОНОГОВ. Обязательно. Если вы такую пьесу, как «Провинциальные анекдоты», будете repetировать логически рационально и все будете делать правильно вообще, толку от этого никакого не получится. Это закон. Это относится к любому произведению. Настрой должен быть заразителен.

Иногда получаются вещи, обидные для нашей профессии, но от этого никуда не денешься. Только когда repetирует какой-то другой режиссер, а потом мне приходится внедряться в его работу, артисты оценивают смысл того, что мною делается. Если же я с самого начала repetирую сам, им все кажется само собой разумеющимся. «А как же иначе? Ясно, что так!» Они включаются в эту игру, в заданный мною камертон и полагают, что иначе и быть не может. А вот когда до вас кто-то три месяца «копает» в ложном направлении и, главное, не в той природе чувств, а вы все перекантовываете, у них открываются глаза. Вы лично на этом выигрываете, но времени теряется много. Так что приходится жертвовать самолюбием, режиссерская профессия к этому обязывает.

РЕЖИССЕР Г. Я из своей практики очередного режиссера знаю, что иногда делаешь спектакль и угадываешь что-то, и артисты идут за тобой, а приходит главный на две-три репетиции и ничего фактически не переделывает, а артисты сразу начинают говорить: «Вот ведь, оказывается, как надо было!» Но ничего не изменилось, он только поставил какое-то новое препятствие, и от самого появления этого препятствия в последний момент, перед выпуском спектакля возникает свежее ощущение, которое дает улучшение общего результата. Мне никогда не удалось бы добиться этого самому, а появление главного на последних репетициях, хотя бы формальное, заставляет артистов встряхнуться.

РЕЖИССЕР Р. Есть такой пункт в психологии актера: вот придет главный и все станет ясным.

РЕЖИССЕР Г. Но если бы пришел не главный, а любой режиссер, было бы то же самое.

РЕЖИССЕР Ф. Это еще вопрос авторитета.

РЕЖИССЕР Г. Просто перед самым концом работы артистам обязательно нужна какая-то встряска. Вроде бы все идет нормально и лидеры есть, но если встряски добиться не удается, то в результате спектакль проигрывает, хотя все в нем правильно.

ТОВСТОНОГОВ. Иногда надо сказать: «Все, что мы до сих пор делали, все неправильно, все плохо, все не годится, ничего не вышло». Очень помогает.

РЕЖИССЕР Г. Так сказать?

ТОВСТОНОГОВ. Да.

РЕЖИССЕР Ч. Но потом ведь надо объяснить, как правильно, и что-то начать делать по-новому.

ТОВСТОНОГОВ. Безусловно. Вроде бы по-новому, а на самом деле надо вернуться к первоначальным раздражителям, которые утеряны и ушли.

РЕЖИССЕР Ч. Надо обновить предлагаемые обстоятельства, обострить их, освежить — это даже после двух месяцев работы возможно и чрезвычайно важно.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. В процессе работы многое притупляется.

РЕЖИССЕР Ф. Это еще и вопрос режиссерской тактики. Надо бы создать учебник по этому вопросу.

РЕЖИССЕР П. И держать его под грифом «секретно».

РЕЖИССЕР Ф. Если я хочу сохранить спектакль, то надо через два-три месяца приходить и репетировать,

чтобы у актеров создалось ощущение, что я переделываю его, а то они начинают работать на рефлексах.

РЕЖИССЕР Ч. Мы как-то говорили о возможности сохранения спектакля, и вы, Георгий Александрович, назвали несколько пунктов, способствующих этому. Вы говорили о заложенном в спектакле импровизационном самочувствии, которое помогает его стабилизации и жизни на протяжении ряда лет. Назвали и такой пункт, как просто ответственность актеров вашего театра, которые знают, что каждый день в зрительном зале находятся гости.

Наверное, все эти пункты вместе и способствуют долголетию спектакля. Но, пожалуй, ни один периферийный театр не обладает таким качеством, как ответственность актеров перед зрителем, перед партнерами, перед режиссером, не позволяющим им выйти и плохо сыграть и рождающим энергию, которая внутренне держит спектакль. А именно это является самым главным, потому что импровизационное самочувствие тоже ведь не бесконечно. Но меня интересует именно это — как вы закладываете это самочувствие? Порой создается чрезвычайно мучительная ситуация, особенно если ставишь комедию: актеры очень скоро начинают опираться на реакции зрительного зала, причем даже опытные актеры это делают, и спектакль уже идет по этим реакциям, а не по тем законам, которые ты в нем старался заложить. Мы все очень остро это ощущаем. Бывают, конечно, спектакли более удачные и менее, но и в более удачных изнашиваемость очень быстрая.

РЕЖИССЕР Ф. Это еще и вопрос актерского профессионализма.

ТОВСТОНОГОВ. Очень важен процесс закладки спектакля.

РЕЖИССЕР Ф. Закладка закладкой, но вот мне удалось три раза посмотреть в БДТ «Волки и овцы», и я должен сказать, что при всем профессионализме исполнителей импровизационное самочувствие и жанр несут только двое — Басилашвили и Крючкова.

ТОВСТОНОГОВ. Да, они лидеры. Но там именно в закладке не все получилось. Природу игры некоторые артисты просто не почувствовали. И это лежит грузом на спектакле, когда исполнители ряда ролей существуют не в том ключе.

РЕЖИССЕР Ш. Молодая Попова играет хорошо, но это немножко из другого спектакля.

ТОВСТОНОГОВ. Актриса не поняла одной простой вещи: если ты, как Глафира, декларируешь публике, что будешь обманывать и обольщать Лыняева, стало быть, ты не имеешь права его обманывать и обольщать, ты должна любить его на самом деле. Только тогда получится истинный обман. И чем тоньше это сыграть, тем острее будет звучать роль. Но актриса в плену того, что она сказала публике — это для нее становится каким-то внутренним табу. Она обманывает и играет обман, и получается не в природе этого спектакля. Поначалу у нее все было хорошо, а публика толкнула ее на эту линию поведения. Я много раз разговаривал с Поповой, но ее хватает не надолго, через два-три спектакля она «возвращается на круги своя» и я ничего не могу с ней поделать. У нее есть все данные для роли, и она способная актриса, но этот поворот ей никак не совершить, я просто отчаялся уже с ней разговаривать. А главное, ее никак не убедить, что от этой демонстрации она сама только теряет, как актриса, и Басилашвили теряет. Вот такие бывают сдвиги, которые разрушают спектакль изнутри.

РЕЖИССЕР Ш. Я смотрел многие ваши спектакли, и у меня всегда рождалось такое чувство, что актеры у нас на глазах создают свои роли. Но для этого особый театр нужен.

ТОВСТОНОГОВ. Что значит — особый? Это и есть настоящий актерский дар и необходимая предпосылка подлинного артиста. Если он не владеет этим, он не артист.

РЕЖИССЕР Ш. Это как-то связано с внутренним достоинством, с интеллектом?

ТОВСТОНОГОВ. Очень связано. Я думаю, мы будем продолжать такого рода работу, которую проделали сегодня.

ГОЛОСА. Обязательно. Это очень интересно.

ТОВСТОНОГОВ. Дело не в том, что интересно, я ведь не развлекать вас приезжаю. Меня мучает дилетантство в вопросах методологии. Нам оставлено могучее оружие, а мы им не владеем по-настоящему. Причем это никакое не давление на вашу индивидуальность, я хочу, чтобы вы это поняли — никакое не давление. Методология соот-

носится с тем, что вы делаете как режиссеры, как постановщики, как грамматика соотносится с литературой. Это все равно, что писать грамотно, это законы правописания. Вы можете делать, что угодно, я совсем не хочу, чтобы вы стали в результате наших занятий похожими друг на друга, но методология — это основа. Люди вы все профессиональные и много хорошего делаете, насколько мне известно. И все-таки у меня ощущение приблизительности того, что вы говорили сегодня. Мне хочется, чтобы вы научились точно мыслить, действительно мыслить, приучили себя к этому. И добиваться своего в работе вам будет во много раз легче. Владея методологией, вы будете чувствовать себя как рыба в воде. Надо уходить от отвлеченно-литературных рассуждений по поводу пьесы, обстоятельств и кратчайшим путем идти к точному действенному определению конфликтности, ее природы в данной сцене.

РЕЖИССЕР С. Этому же нельзя научиться раз и навсегда. Научился — и теперь будет легко. Наверное, каждый раз это действие, эта конфликтность, эта точность будут искаться мучительно.

ТОВСТОНОГОВ. Всегда. Но раз вы мучаетесь этим, значит, вы понимаете, что чего-то не достигли, значит, у вас уже есть критерий.

РЕЖИССЕР С. Я все время думаю: когда же, наконец, настанет момент, когда легче будешь находить действенную основу пьесы?

ТОВСТОНОГОВ. Это каждый раз трудно. Но нужно получать еще и радость от этого процесса, от этой трудности даже. Сколько лет я уже работаю, а только после месяца репетиций «Дяди Вани» вдруг обнаружил ведущее исходное обстоятельство первого акта — скандал за завтраком между Войницким и Серебряковым. Оттого, что об этом говорится на последних страницах акта, мы его просто упустили. Уж я, казалось бы, опытный человек, знаю пьесу, люблю ее, а пропустил важнейшее исходное обстоятельство первого акта. Мы шли по такой логике: в доме каждый день скандалят, Серебряков всем надоел...

РЕЖИССЕР П. Елена говорит о скандале.

ТОВСТОНОГОВ. Но она говорит о нем в конце акта. А мы репетируем, репетируем — и нет начала спектакля, нет первого выхода Войницкого. Оказывается, был скан-

дал, в результате которого Серебряков и Елена не просто пошли прогуляться, они ушли из дома. По пьесе кажется, что пошли погулять — и в этом есть логика: почему, будучи на даче, не выйти погулять, хорошая природа вокруг... Нет, они не на прогулку пошли, они ушли после скандала. А Войницкий залег спать с отчаяния. Проснулся — и первая мысль, что он сделал какую-то гадость. Поэтому он вышел с отвратительным ощущением. Он даже Астрова не заметил, самого близкого ему человека, который не так часто приезжает, Войницкий его не заметил, кивнул ему и прошел, так он озабочен, так он живет тем, что случилось за завтраком.

Я привожу вам этот пример, чтобы показать, что такое исходное обстоятельство и как мы его подчас пропускаем. И только когда мы его обнаружили, стал ясен и выход Войницкого и многое другое.

РЕЖИССЕР П. Не случайно и профессор попросил принести чай в кабинет.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно же. Он не хочет садиться за стол, чтобы снова не нарваться на скандал и не наслушаться гадостей в свой адрес. Причем должен сказать, что это исходное обстоятельство театрами часто пропускается, обычно в этой сцене подчеркивается чистоплюйство Серебрякова, а дело совсем не в этом. Есть реальное обстоятельство — недавно был жуткий скандал. Сцена совсем другой смысл приобретает.

Я говорю вам об этом еще и для того, чтобы вы поняли, что этот процесс всегда будет трудным. Несмотря на опыт, все равно что-то пропускается, не сразу открывается.

РЕЖИССЕР Ф. Мне кажется, что в пьесе Вампилова исходное событие — тяжелое пьянство, совращение.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда это должно войти в сквозное действие Угарова — он чего-то хотел от Анчугина. А этого нет, это не имеет развития.

РЕЖИССЕР Ф. Нет, я имею в виду совращение, как событие, которое вбирает наибольшее количество обстоятельств. Это не просто пьянство, а Вальпургиева ночь. И дело не в том, что мы напились, а в том, что вчера произошло нечто такое, после чего утром я боюсь открыть глаза, вспомнить об этом.

РЕЖИССЕР Г. А зачем это?

РЕЖИССЕР П. Надо к чему-то прийти.

ТОВСТОНОГОВ. В пьесе это не имеет развития.

РЕЖИССЕР С. Мне кажется, что грехопадение — если брать это определение — у обоих, а не у одного.

РЕЖИССЕР Ф. Ты угадал некую мысль, вбирающую частный случай.

РЕЖИССЕР С. По главному, центральному событию они оба вместе.

РЕЖИССЕР Ф. Я тебе только дал понять, что от своей человеческой природы ты все равно никуда не уйдешь, и не надо уходить от нее.

РЕЖИССЕР С. Это одна из черточек их взаимоотношений, а не основа.

РЕЖИССЕР Ф. Совращение — настолько сильный удар, что это событие не может не иметь дальнейшего развития. А мы с этой точки зрения смотрели?

РЕЖИССЕР Г. Надо пойти немного дальше и тогда мы увидим, связываются концы с концами в этом замысле или нет.

РЕЖИССЕР Ш. На основе этого события — совращение — возникает конфликтная ситуация. Острая или не острая, но она возникает как конфликтная.

РЕЖИССЕР Ф. Пьеса ведь не о том, как двое пьяниц проснулись утром.

РЕЖИССЕР Г. Нет, пьеса не об этом. Но вы сейчас говорите уже о сверхзадаче.

РЕЖИССЕР Ф. А как же без сверхзадачи, без концепции? Я вообще считаю, что без сверхзадачи приступать к анализу невозможно.

РЕЖИССЕР Г. Все правильно.

ТОВСТОНОГОВ. Мы это делали условно. Меня интересовал сам процесс анализа, как вы им владеете.

РЕЖИССЕР Ф. Понятно. Но ощущение «зачем», «для чего» — я как режиссер без этого не могу приступить к работе.

ТОВСТОНОГОВ. Это правильно. Это естественно.

РЕЖИССЕР Г. Наверное, нам надо поговорить о том, как вы определяете сверхзадачу, как это совпадает с исходным событием, исходным обстоятельством. Когда я анализировал пьесу, у меня она с тем, о чем вы говорите, не совпадает. У вас совпадает, поскольку у вас наверняка сверхзадача иначе определяется.

РЕЖИССЕР Ф. Я говорю о другом. Возможно, это не грехопадение, возможно это не совращение, но должно

быть что-то такое, что вбирает максимум обстоятельств их жизни.

ТОВСТОНОГОВ. Данный кусок мы так и анализировали. Откуда же появляется ирония? Мы нашли природу иронии в жанре — она отсюда и идет.

РЕЖИССЕР Г. Что является ведущим обстоятельством?

РЕЖИССЕР Ф. В любом случае просто тяжелое пьянство не может «заразить» актеров, это результат.

РЕЖИССЕР Ч. Очевидно, они ищут праздник для души.

РЕЖИССЕР Г. Смотрите, с чего мы начали. Речь ведь идет не о тяжелом пьянстве. Пьянка — это абстракция. Почему я предложил такое определение исходного события как «вселенская пьянка»? Потому что такого еще никогда не было. Пили так, как пьют накануне второго пришествия.

РЕЖИССЕР Ф. Тогда событие — второе пришествие.

РЕЖИССЕР Г. А вот второе-то пришествие и не наступило.

РЕЖИССЕР Ф. Ну, предоощущение, что завтра наступит.

РЕЖИССЕР Ч. А по-моему, гостиница «Тайга» не зря присутствует — тут речь должна идти о тайге в душе человеческой, которая так волновала Александра Вампилова. В 1969 году я был вместе с ним на Братской ГЭС. Нам показывали записи в книге почетных гостей. Евтушенко написал: «Зажгли огни Братской ГЭС и тайгу в этом смысле победили. А когда победим тайгу в душе человеческой, тогда действительно будет свет».

РЕЖИССЕР Ф. Я артист. Я тебя слушаю, слушаю, а я должен сейчас начать читать эту сцену с конкретным намерением.

РЕЖИССЕР Ч. Я тебе и говорю: что было перед тем, как открылся занавес?

РЕЖИССЕР Ф. У меня должен быть с тобой какой-то договор, как с режиссером. Я должен конкретно мыслить, и все твои прекрасные слова — для меня пустой звук, пока у меня не возникло конкретного намерения. Я хочу знать, чисто методологически, я, артист, по поводу чего мы вчера напились? Мне сейчас выходить и произносить эти слова, и я должен знать это.

РЕЖИССЕР Г. По поводу чего, мне неважно. Мне важно, что я напился до совершенно феноменального состояния.

РЕЖИССЕР Ф. Вы знаете, что актер не может этого сыграть.

РЕЖИССЕР Г. Почему? Он может это сыграть. Ну, хорошо, вы пили по поводу того, что у вас сегодня день рождения. Чем это поможет актеру?

РЕЖИССЕР Ч. Это не просто попойка, а праздник для них, праздник, который обернулся кошмарным пробуждением.

РЕЖИССЕР Ф. Мы в запое дней пять. Значит, что-то произошло пять дней тому назад, хотя бы то, что у нас появились деньги. Что же произошло?

ТОВСТОНОГОВ. Приехали с командировочными, которых уже нет.

РЕЖИССЕР Ф. Значит, приехали, отметили. А дальше что?

ТОВСТОНОГОВ. Дальше — закрутилось.

РЕЖИССЕР Ф. Важно еще, что они вырвались в командировку, как на праздник.

РЕЖИССЕР Ч. Свобода! Праздник души! Вот и все. Если есть праздник, это определяет дальнейшее движение.

ТОВСТОНОГОВ. По-моему, то обстоятельство, что Анчугин «развязал», задано для того, чтобы показать уровень «вселенской» попойки: даже человек, который три месяца назад заклялся пить, и он не удержался. Это же задано здесь не случайно.

РЕЖИССЕР Ф. Мы говорили о юморе. Мне кажется, что юмор и жанр возникают именно оттого, что «заявивший» человек напился.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Отсюда — их диалог. У Угарова все равно в подтексте звучит: ну вот, ты завязал и к чему ты пришел?

РЕЖИССЕР Ш. С другой стороны, в материале есть и такое: ты меня сбил с пути истинного, ты и доставай водку. Он еще куражится — поведение Анчугина на этом построено. Ты меня совратил, ты меня и опохмеляй, и никакой ты не начальник, ты такой же пьяница, как я. Анчугин этим пользуется, шантажирует Угарова тем, что его, бедненького, совратили.

РЕЖИССЕР Г. Это уже после первого события, в первом ему не до этого.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Нельзя в одном событии сыграть все, когда целая пьеса впереди.

РЕЖИССЕР Ш. Это даже в первом есть: ты мне поднеси.

РЕЖИССЕР Г. Раз мы до предела обострили обстоятельства, назвав событие — «выжить!», ничего другого там быть не может. Им не до изысков — кто прав, кто виноват, им бы выпить по двадцать граммов, а потом они будут разбираться.

РЕЖИССЕР Ф. В таком случае — как меняется их действие?

РЕЖИССЕР П. Осознали, что собственными силами им не выйти из положения...

ТОВСТОНОГОВ. И возникло новое событие.

РЕЖИССЕР П. Тогда они начали предпринимать шаги к контакту с внешним миром. Услышали — кто-то пищит за стеной, кто-то смеется.

РЕЖИССЕР Ч. Угаров услышал раньше, чем Анчугин. Это очень важно.

ТОВСТОНОГОВ. Я хочу, чтобы вам было предельно ясно, что в рассуждениях о событии главное — привести всю логику обстоятельств к реальному столкновению персонажей, к конфликту. Надеюсь, мне не надо вам объяснять, что конфликт — не обязательно прямое столкновение, ссора или скандал, хотя многие именно так это и понимают. Конфликт — разность позиций и воздействие одного человека на другого с определенной целью. Объяснение Ромео и Джульетты — конфликтная сцена, хотя оба они неистребимо друг друга любят. Так что конфликт — всегда разность позиций, даже при общей цели. Из этой разности позиций и высекается искра действия. Важно, чтобы она вытекала из обстоятельств и выводила на главную мысль, которой мы сейчас просто не занимаемся, иначе наши занятия пойдут по другой линии, а мне хочется привести вас к реальной методологической практике, где, по-моему, и заключается главная слабость нашей профессии на сегодняшний день. Поэтому я и пытаюсь скрупулезно этим заниматься.

Итак, высшая наша цель — найти реальное столкновение двух людей в заданных автором обстоятельствах, привести их к столкновению. Это первое, что мне хотелось вам сказать.

И второе. Вы все очень хорошо разговариваете, умеете рассуждать, умеете обобщать, умеете хорошо

и разумно строить фразу. Всего этого у вас не отнимешь. Это ваше умение очень важно в профессии, я этого совсем не отрицаю, хотя бывали режиссеры, не обладавшие этим качеством. Алексей Дмитриевич Попов, например, не умел красно говорить, но это не мешало ему в его профессии никакого. Тем не менее я рассматриваю это качество как достоинство. Быть понятным артисту, уметь его увлечь словом — режиссерский плюс. Мой пример с Поповым — исключение, подтверждающее правило.

Но очень хотелось бы, чтобы вы в процессе работы пользовались этим вашим свойством минимально, старались быть очень лаконичными и предельно точными в аргументации, приводящей к нужным выводам, без литературы вокруг да около. Я вас призываю к этому, потому что стремление к лаконизму оттачивает мысль. Главное — не говорить «по поводу», потому что очень легко уйти от реального, точного анализа к комментированию — самой большой опасности на первой стадии работы. А комментировать вы умеете, этому вас учить не надо. Не комментируйте, говорите только то, что необходимо, что ведет вас к цели. Приучите себя к этому. Трудно преодолеть привычку, но приучите себя к лаконизму мышления, направленного на действенную цель. Минимум комментариев.

К сожалению, режиссура у нас вообще страдает этой болезнью комментирования по поводу. Это красиво, и артисты легко попадаются на это: хорошо говорит — значит хороший режиссер. А между тем главное достоинство режиссера — умение быть лаконичным и точным, особенно на наших занятиях, где вам не надо никому нравиться. В театре вы обязаны нравиться артистам, «проходить» у них, увлекать их. Здесь у вас этой задачи, нет, вы хорошо друг друга знаете. Здесь у вас есть возможность тренировать этот способ мышления — наиболее лаконичный и приводящий к цели. Тогда очень легко обнаруживать ваши ошибки. Порой вы за деревьями не видите леса, а рассуждать надо так, чтобы всегда был виден лес и чтобы точно искать это дерево, а не другое. Если вы ошибаетесь, мы тут же ликвидируем вашу ошибку. А как только начинаются общие рассуждения, трудно пробиться к главному, очистить от плевел зерно, даже когда оно есть в ваших рассуждениях.

Поэтому я призываю вас к минимальному словотворчеству. Отбирайте то, что вы считаете самым важным. Все должно быть железно логично и целенаправленно. И вести к обнаружению конфликта. Этую цель никогда не забывайте, потому что все прочее только засоряет.

РЕЖИССЕР Р. Обнаружение конфликта должно быть связано с жанровой принадлежностью произведения?

ТОВСТОНОГОВ. Безусловно. Но методологически нам очень сложно сейчас строить анализ с учетом жанра, потому что это особая сфера и ею надо особо заниматься. Мы же сейчас исходим из того, что перед нами реальный жизненный пласт. Поэтому мы взяли пьесу очень точную по жанру, но все-таки отражающую жизнь достаточно непосредственно. Там, где без этого нельзя обойтись, мы будем говорить о жанровой природе. Но сейчас нам нужно воспитать в себе методологически точное мышление. Если мы будем все время учитывать жанр, нас будет это тормозить. Когда мы по-настоящему овладеем анализом и будем чувствовать себя в нем свободно, мы усложним задачи.

Как мы, например, занимались поисками жанра в «Пиквике»? Мы условились, что природа чувств в этом произведении — психология двенадцатилетнего ребенка у всех персонажей, независимо от возраста. Это просто способ мышления, детский способ мышления у почтенных и взрослых людей. И, условившись, мы пошли по этому пути уже в разборе.

Но сейчас нам лучше задумываться о жанре только в крайнем случае, когда нам не обойтись без этого, иначе мы запутаемся. Хочется сейчас выработать точную методологию, которая вам потом даст возможность легко модулировать жанр, то есть перейти в другую модуляцию, но и в ней все равно нужно существовать по жизненной логике. Поэтому сейчас нам лучше идти по жизни, а в вопросы жанра углубляться только в крайнем случае. Хотя теоретически то, что я говорю, неправильно, даже методологически неправильно. Но, овладев основой действенного анализа, вы будете рассуждать иначе и легко пойдете дальше. И если перед вами Мольер, вы все равно попадете во власть его стихии, потому что сам способ существования персонажей будет другой. Но и в Мольере вы должны быть логичны.

Поэтому на данном этапе я сознательно отмечу жанр, хотя тут же говорю, что без него невозможно. Но мы не можем обятье необъятное.

В общем-то я здесь иду по Станиславскому: он тоже, если вы помните, начинал с того, что пьеса — условно записанная жизнь. И когда он создавал спектакли по пьесам Чехова, Горького, он исходил просто из законов жизни, вроде перед нами буквально отраженная реальность, минуя «магический кристалл» автора и его способ отражения жизни, для того чтобы овладеть тем, чем мы с вами занимаемся. На этом этапе жизни театра он сознательно отбрасывал жанр.

По существу говоря, его огородил Вахтангов своей «Турандот». Отсюда и возникло «Горячее сердце». Вахтангов показал, что эти законы действительны в любом способе отражения. Только выражение другое. Вахтангов потряс Станиславского тем, что он, ничего не нарушив в его методологии, снял «четвертую стену» и обнаружил могучий заряд театральности. Все оказалось по Станиславскому, хотя эстетически было диаметрально противоположным.

Итак, мы сейчас эстетику отбросим и займемся методологией как таковой. Давайте рассуждать дальше. Значит, первое событие для нас прояснилось — кошмар пробуждения. Как мы определили действие? У Анчугина — выжить, у Угарова — показать меру катастрофы. Кошмар пробуждения — вы уже чувствуете здесь связь методологии и жанра. В самом названии события уже есть предчувствие жанра. Если бы речь шла просто о бытовой пьесе, слово «кошмар» мы бы не употребили. Оно таит в себе подспудно и жанровое определение.

Когда мы обо всем здесь договоримся, мы возьмем какое-нибудь внешне ультранереалистическое, крайне условное произведение и попробуем эту логику приложить к нему, тогда многое станет яснее.

Давайте прочитаем следующий кусок.

Исполнители читают пьесу дальше.

АНЧУГИН. У меня — никого.

УГАРОВ. И у меня. Я здесь в первый раз. (*Маленькая пауза.*) Надо соображать. Хотя бы три рубля.

АНЧУГИН. Три шестьдесят две.

УГАРОВ. А закусь?

АНЧУГИН (*помолчав*). А где их взять?

УГАРОВ. На заводе?

АНЧУГИН. Правильно, на заводе. А то где?

УГАРОВ (*рассуждает*). Нежелательно. Первый раз.

Служебные отношения, сам понимаешь...

АНЧУГИН. Звони.

УГАРОВ. Вот положение... Ну ладно. (*Придвинул к себе телефон. Колеблется*) Нарушаю этикет.

АНЧУГИН. Хрен с ним, с этикетом.

УГАРОВ. Нежелательно... У нас ведь как? Экспедитор дает, а экспедитору никто ничего не дает — закон... Ну ладно. (*Набирает номер*.) Молчит... (*Достает записную книжку*.)

АНЧУГИН (*поставил бутылки рядом*). Тридцать шесть копеек.

УГАРОВ. Полста семь — пятнадцать, начальник сбыта. Строгая женщина... (*Набирает номер*.) Не отвечает.

АНЧУГИН. Тридцать шесть, а бутылка пива — тридцать семь. Не получается.

УГАРОВ. Полста семь — тридцать четыре, проходная. (*Набирает номер*.) Фарфоровый?.. Почему у вас контора не отвечает?.. Серьезно? (*Положил трубку*.) Вот, Федор Григорьевич, сегодня воскресенье... выходной...

Молчание, а за стеной — скрипка.

АНЧУГИН. Да... Оригинальный случай...

УГАРОВ. Слушай! Где же мой ботинок? Укради его, что ли?

ТОВСТОНОГОВ. Что здесь происходит? Изменились обстоятельства?

РЕЖИССЕР Г. Ведущее обстоятельство не изменилось.

ТОВСТОНОГОВ. Как вы, режиссеры, считаете, что нам выгоднее — дробить кусок на большое количество событий или стремиться охватить все одним действием?

РЕЖИССЕР Г. Охватить одним действием, потому что, чем крупнее событие, тем полнее можно его реализовать. Если мы будем дробить, мы запутаемся.

ТОВСТОНОГОВ. А ведь все подробности-то возникают от беспрерывной смены событий. Вы же, высту-

пая за «укрупнение», на самом деле обедняете артиста. **РЕЖИССЕР** Г. Но надо искать что-то крупное, иначе можно на каждые две фразы найти какое-то обстоятельство...

ТОВСТОНОГОВ. Если это будет нарочно, искусственно, такое, конечно, никому не нужно.

РЕЖИССЕР Г. Я почему опасаюсь слишком дробных кусков? По-моему, мы затрудняем жизнь и себе и актеру, когда даем слишком много событий. Мы не найдем столько точных определений — для каждого события. Почему мне кажется, что здесь не заканчивается событие — я бы назвал его условно «поиски выхода»? Первое событие — кошмар пробуждения. Когда они поняли, что нужно искать какой-то выход, начинается другое событие. И до того момента, пока они не поймут, что выхода нет, это событие продолжается.

ТОВСТОНОГОВ. А не выгоднее нам создать здесь новое событие, из которого нет выхода? Создать это событие и убедить в этом. Нам же не должно приходить в голову то, что вы знаете наперед. Все должно возникать. Сначала — полная тьма. Потом — надежда: фарфоровый завод, куда они приехали в командировку. Кто может помочь? Конечно, та организация, куда они приехали. Но сегодня — воскресенье! Выходной день. Никого нет. Никто не поможет! Как же можно это пропускать? И есть ли смысл нам это пропускать?

РЕЖИССЕР Г. Нет, конечно, выгоднее не пропускать...

ТОВСТОНОГОВ. Возникают звуки скрипки — они же их не слышат! Это же интересно. Мы их слышим, а они нет. И вдруг они тоже их услышали, впервые, хотя скрипка звучит все время. Но им было не до этого.

РЕЖИССЕР Г. Новое обстоятельство?

ТОВСТОНОГОВ. Новое обстоятельство. Новое событие. Новая надежда. Поэтому соединять все в одно событие просто нерасчетливо. Сначала неосознанная катастрофа. Потом — катастрофа осознанная. Это же важно. Оказались в гостинице без копейки денег. Выходной день в единственном месте, где им могли бы помочь. Единственном! На данном этапе это единственный путь спасения. Зачем нам предрещать, что есть какие-то другие.

Конечно, не надо дробить каждую фразу искусственно, здесь вы правы. Но и пропускать событие не следует, особенно в начале пьесы. Вы учтите, что есть еще

процесс развития — пока идет экспозиция. Чем медленнее, чем подробнее все раскрывается в начале, тем стремительнее будут развиваться потом все последующие события на этой основе. Поэтому нам выгоднее здесь остановиться. Можно, конечно, промахнуть подробности, включить все в одно событие, но мне кажется, это не эффективно.

РЕЖИССЕР Г. Тогда то, что они услышали скрипку — новое ведущее обстоятельство?

ТОВСТОНОГОВ. Абсолютно верно.

РЕЖИССЕР Ш. А если принять во внимание, что мы уже знаем крайнюю точку отчаяния — открытое окно и крик «Люди, помогите!», — то к этому надо вести. И чем больше ступенек мы в данном случае преодолеем, тем точнее мы эмоционально все выстроим.

ТОВСТОНОГОВ. Если говорить о предчувствии жанра, то сам момент возникновения музыки и ее нелепость в данной ситуации не могут быть пропущены.

РЕЖИССЕР П. Эта гостиница, эта обстановка и — скрипка! «Шумел камыш» — и Брамс.

ТОВСТОНОГОВ. Отсюда сразу возникает вопрос — что это за музыка? Что это за скрипичный концерт, который должен быть максимально нелепым в этой обстановке?

РЕЖИССЕР Ф. Значит, только здесь теряются надежды на собственные ресурсы, только здесь они исчерпываются до конца.

ТОВСТОНОГОВ. Только не забывайте, что это процесс осознания, здесь все находится в движении.

РЕЖИССЕР П. Учитывая, что они пьяны, это очень медленный процесс, заторможенный, даже физиологически.

РЕЖИССЕР Ф. Если я мог до этого действовать, не преступая уголовного кодекса, то теперь я должен убить — вот где проходит граница.

РЕЖИССЕР Р. Значит, здесь первый кусок, первое событие кончается?

РЕЖИССЕР Г. Это же не делится так механически.

РЕЖИССЕР П. Сначала они собственными силами пытаются найти выход — может быть, можно найти деньги у себя в пиджаке или бутылки сдать, чтобы хоть пива купить. А когда выяснили, что ничего нет, возникает завод.

ТОВСТОНОГОВ. Но мы не подошли к главному вопросу — что во втором событии происходит нового в действенном конфликте между двумя людьми? Мы к этой цели должны идти, не забывайте, это надо определить. Пока мы спорим о том, где граница события. Определили. А теперь идите туда. Какая разница в поведении этих людей во втором событии? Обращаю ваше внимание на одно обстоятельство: тема ботинка играет какую-то роль или нет?

РЕЖИССЕР П. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Очень хотелось бы, чтобы она была включена.

РЕЖИССЕР П. Не наденешь ботинок — никуда не пойдешь.

ТОВСТОНОГОВ. Да, но в конфликте какую роль это играет? И каков здесь конфликт между ними?

РЕЖИССЕР Г. Давайте прочитаем еще раз.

ТОВСТОНОГОВ. Читайте.

Исполнители читают сцену еще раз.

ТОВСТОНОГОВ. Чувствуете, где у них пауза? Что это значит? Если мы начнем комментировать, будет ясно: один не хочет звонить, другой считает, что звонить надо. Угарову трудно звонить, неудобно. Все это надо знать. Но что между ними происходит? Все правильные рассуждения надо привести к этому атому — вот наша главная цель.

РЕЖИССЕР П. Ботинок украли.

РЕЖИССЕР Р. Если бы украли, украли бы оба, а нет одного. Значит, что-то между ними было вчера вечером и это как-то связано с ботинком.

ТОВСТОНОГОВ. Оба не помнят, что было.

РЕЖИССЕР П. Раз нет ботинка, что же он босиком шел, в одном ботинке?

ТОВСТОНОГОВ. Не хочу подсказывать.

РЕЖИССЕР Г. Угаров пытается активизировать Анчугина.

РЕЖИССЕР П. Вот тут-то он и использует пропавший ботинок — а у меня ботинка нет! Поскольку мы уже говорили, что есть конфликт, основанный на совращении и грехопадении, то мне кажется, что это тема всех дней пьянства. Но раньше этот конфликт мгновенно раз-

решался продолжением пьянки, а сейчас за счет отсутствия выпивки он может обостриться. Анчугин, не опохмелившись, может просто начать его бить. Вот эта зависимость существовала все три дня, но зливалась очередным стаканом водки. А сейчас водки нет, залить нечем, и конфликт начинает вырастать как на дрожжах. Поэтому — никуда не могу пойти, у меня нет ботинка, где мой ботинок.

РЕЖИССЕР Г. Здесь другая ситуация. Угаров сделал все, что мог — организовал выпивку, а теперь — твое дело.

РЕЖИССЕР Ш. А мне какое дело, что он сделал все, что мог? Ты меня совратил — пои дальше.

РЕЖИССЕР Г. Это не мое дело, я начальник.

РЕЖИССЕР Ш. Никакой ты не начальник. Ты такой же алкаш, как я. Ты меня испортил вконец — доставай водку.

Иначе грубо будет.

РЕЖИССЕР Ч. Возникает надежда на завод.

ТОВСТОНОГОВ. Почему вы совершенно снимаете то обстоятельство, что приехавшим из центра в командировку людям звонить и просить три шестьдесят неловко?

РЕЖИССЕР П. Да, это ужасно.

ТОВСТОНОГОВ. Почему же вы это обстоятельство отбросили?

РЕЖИССЕР П. Мы не отбросили. Я говорю этому экспедитору: звони! А он не хочет звонить, потому что стыдно и могут не дать, он знает. Но поскольку Анчугину надо только выжить, он настаивает: хрен с ним, с этикетом, все равно звони!

ТОВСТОНОГОВ. Я хотел бы вас спросить вот о чем: почему Угаров в конце концов все-таки позвонил? Ведь очень не хотелось.

РЕЖИССЕР П. Потому что ботинка нет, идти все равно тому придется.

ТОВСТОНОГОВ. А мне кажется, дело в другом: очень нарастает агрессия со стороны Анчугина.

РЕЖИССЕР П. Да, конфликт уже достигает предела.

ТОВСТОНОГОВ. Вот-вот. И еще — он хорошо знает Анчугина. Недаром же тот завязывал на три месяца — он бывает страшен в такие моменты. Если бы продолжал пить, наверное, потерял бы работу. Совершенно

очевидно, что проявления его в минуты похмелья бывают страшные. И Угаров это знает. Он видит, что сейчас Анчугин приходит к такому агрессивному состоянию. И только это может заставить его позвонить на завод.

РЕЖИССЕР Ф. Тогда фраза о ботинке — первый признак надвигающегося обострения?

ТОВСТОНОГОВ. Абсолютно верно. Я и хотел обратить ваше внимание на ботинок, потому что это признак конфликта.

РЕЖИССЕР Р. Угаров предупреждает сейчас вспышку Анчугина, уводит разговор в другую сторону.

ТОВСТОНОГОВ. Да. И говорит, что от него ничего не зависит. Без ботинка он беспомощен.

РЕЖИССЕР Р. Причем он первый говорит: у меня в городе никаких знакомых.

ТОВСТОНОГОВ. Я хочу привести вас к точному действию. Попробуйте сформулировать его.

РЕЖИССЕР Г. У Угарова — погасить конфликт.

ТОВСТОНОГОВ. Упредить взрыв, я бы так сказал. А у другого?

РЕЖИССЕР Г. Переобороть самого себя.

ТОВСТОНОГОВ. Я против сознательного действия, это ведь происходит объективно, что страшнее. И Угаров это знает. А если мы построим действие таким образом, что Анчугин угрожает осознанно, мы все снимем. Вы чувствуете разницу? Он ведь ни слова угрожающего не говорит. Нафантазируем, что происходит результивно. Анчугин здесь в первый раз так скрипнул зубами, что стены дрогнули. Понимаете, что происходит?

РЕЖИССЕР Г. Поскольку они в одном событии, в одной ситуации, может быть, у Анчугина обратное желание — удержаться от взрыва. Он сам за собой это знает, а сейчас он уже не пьяный, а с похмелья, он все понимает.

РЕЖИССЕР П. В этом состоянии ему очень тяжело сдерживать себя.

РЕЖИССЕР Г. Тем интереснее, если тяжело.

ТОВСТОНОГОВ. Чем тяжелее, тем действеннее.

РЕЖИССЕР Г. По существу они оба пытаются достичь одного, и оба двигаются к этому, независимо от сложившейся ситуации.

ТОВСТОНОГОВ. Я бы сформулировал так: максимально отодвинуть убийство.

РЕЖИССЕР Ф. Замечательно! Но тогда надо все корректировать, тогда это вообще становится главным.

ТОВСТОНОГОВ. В жизни Анчугина? Да. Он здесь ведущий, мы же за ним следим, он ведет сцену.

РЕЖИССЕР П. Убьет — и все.

РЕЖИССЕР Ф. Если не дать стакан водки, может произойти большое несчастье.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно.

РЕЖИССЕР П. Если провести параллель с наркоманиями, то Анчугин дошел до такого состояния, что может убить, задушить, что угодно сделать.

ТОВСТОНОГОВ. Алкоголизм — та же наркомания.

РЕЖИССЕР С. Зачем же Угаров будит его?

РЕЖИССЕР Г. Сделал глупость и сразу понял.

РЕЖИССЕР С. Да еще дразнит — «А пива не хочешь? А коньяка не хочешь?»

РЕЖИССЕР Ф. Может, это одна из попыток уйти от того, что может случиться?

РЕЖИССЕР П. А может, они не были еще в такой ситуации? Вот когда ситуация повторяется, я уже знаю, каким ты проснешься, а Угаров мог этого и не знать.

РЕЖИССЕР С. Нет, мы сейчас предполагаем, что он знает.

РЕЖИССЕР Г. Три месяца не пил, забылось. А когда посмотрел в его глаза налитые, понял, что сделал ошибку.

РЕЖИССЕР П. Может, они до такой степени еще не допивались. Пять дней была пьянка, а до такого не доходило.

ТОВСТОНОГОВ. А разве все не может быть построено на предчувствии грядущего события? То есть и пробуждение, и шутка, и ирония — все построено на предчувствии того, что сейчас случится.

РЕЖИССЕР Ф. И может, на этот раз ничего не произойдет?

ТОВСТОНОГОВ. Это попытка упредить взрыв — попробовать разговаривать, как с нормальным человеком. Здесь обратный ход.

РЕЖИССЕР П. Перевести в юмор, чтобы тот подобрел.

ТОВСТОНОГОВ. Здесь обратный ход — и он опять приводит нас к жанру. Здесь более сложная логика, не прямолинейная. Вы сейчас пошли по прямой логике: если Угаров знает, что Анчугин взрывной, чего это он с ним

шутит? Именно потому и шутит, чтобы упредить взрыв.

РЕЖИССЕР С. Заигрывает с ним.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Совершенно ясно, что природа поведения его совсем другая — не просто посмеяться над партнером. Какое уж тут посмеяться, когда лежит зверь! Это очень важное обстоятельство — лежит зверь, который неизвестно что выкинет.

РЕЖИССЕР Р. Тогда все-таки исходное событие — не перепились, а совратил.

РЕЖИССЕР С. Нет, не совратил, а сделал ошибку.

РЕЖИССЕР П. Он не ожидал, что Анчугин дойдет опять до такого состояния. Не надо было брать его с собой.

РЕЖИССЕР С. Да. Зачем я его взял!

РЕЖИССЕР Ф. Джинн выпущен из бутылки.

РЕЖИССЕР П. Не надо было брать его, оставил бы здесь, пошел один — и все.

ТОВСТОНОГОВ. Может, это от него не зависело?

РЕЖИССЕР Ф. Вчера, значит, что-то было.

РЕЖИССЕР П. Ясно, что было, раз ботинок в урне нашел.

ТОВСТОНОГОВ. А теперь у меня к вам вопрос, ко всем: скажите, пожалуйста, вы сами проделываете такой ход рассуждений или нет?

РЕЖИССЕР С. С разным успехом.

ТОВСТОНОГОВ. Дело не в успехе. Я имею в виду не работу с актерами. Вы сами проделываете такой скрупулезный анализ?

РЕЖИССЕР Р. Честно говоря, нет.

РЕЖИССЕР П. Когда Чехова ставим — да, когда Вампилова — да.

ТОВСТОНОГОВ. В этом смысле Вампилов не уступает Чехову.

РЕЖИССЕР П. А есть авторы, где просто нет смысла этим заниматься.

ТОВСТОНОГОВ. Парадокс в том, что как раз с такими авторами нужно заниматься в десять раз больше.

РЕЖИССЕР Ф. Просто за них все надо придумывать.

ТОВСТОНОГОВ. Да, но это еще сложнее.

РЕЖИССЕР Г. Такой процесс требует длительной предварительной работы в два-три месяца, а у нас их нет.

РЕЖИССЕР П. Ну почему? Я ставил «Чайку» год, у меня была такая возможность.

РЕЖИССЕР Ш. Это исключение, а тут общая беда:

мы порой не успеваем вернуться и второй раз пройти пьесу — надо выпускать спектакль. Даже если до чего-то додумался, не хватает времени переделать уже сделанное. Поэтому иногда идешь только первым планом рассуждений. И получается поверхностный спектакль. Потом сам мучаешься, а сделать ничего не можешь.

ТОВСТОНОГОВ. Если вы станете постоянно этим заниматься, то процесс будет ускоряться. Это свойство методологии. Я сознательно не опережаю вас, хочу, чтобы вы сами до всего дошли, но я мог бы уже давно сказать вам то, о чем вы сейчас говорили. Не потому, что я лучше вас, просто я тренированнее вас. Вот к этой тренировке я вас все время и толкаю.

Я советую вам делать такую вещь: когда вы читаете хорошего автора и доходите до диалога, надо переводить его в действие. У меня это происходит уже автоматически. Это беспрерывный тренаж и чрезвычайно полезный, особенно если вы имеете дело с большим писателем, у которого не может быть ошибки, не может быть ни одного случайного слова. Если слово написано, значит оно что-то определяет, иногда задним числом что-то переворачивает, и вам надо это определить.

РЕЖИССЕР П. У Чехова нет ни одной ремарки случайной, ни одной буквы.

ТОВСТОНОГОВ. Я — за тренаж. Я понимаю, что вы работаете в более трудных условиях, чем я, и не строю никаких иллюзий, отлично знаю, что у вас совсем другие условия, но тем не менее вижу смысл наших встреч в этом. Я мог бы сказать: ну, братцы, у вас нет времени, работайте, как можете. Но мне хочется, чтобы вы научились мыслить действенно. Не комментировать, а действительно мыслить! Как только начинается комментарий, общий разговор, вы все понимаете, подмечаете многие тонкости, но как только мы подходим к конкретным вещам, здесь вы беспомощны. Но как раз этим-то и надо овладеть, чтобы ваш способ мышления стал профессиональным.

У нас, к сожалению, режиссура находится на уровне театральной критики. Это недопустимо. Критики могут хорошо, лучше нас анализировать результат и делают это (я говорю о хороших критиках, есть такие, которые и этого не могут), но в чем-то мы должны в своей, особой сфере, которая им недоступна, мыслить иначе.

Водораздел между нашими профессиями необходим. А то нередко бывает, что режиссер — по существу тот же критик, только работает с артистами, а не пишет. Неужели разница только в этом? Нет. Должен существовать глубокий водораздел и он прежде всего в профессиональном способе думать.

РЕЖИССЕР С. Очень помогает вовремя поставленный вопрос. Вот — «ботинок, ботинок». Если не задумываешься, почему автор все время так назойливо пишет про этот «ботинок», что это за опознавательный знак, может уйти какое-то обстоятельство, над которым следует задуматься.

ТОВСТОНОГОВ. Бытовая подробность — ну пьяный потерял ботинок — можно и так к этому подойти.

РЕЖИССЕР С. Возникает обстоятельство, от которого уже легче определять конкретное действие.

РЕЖИССЕР П. Тут еще важно, что это Вампилов, у него случайностей не бывает, как у Чехова, как у Достоевского. А у молодых этого нет.

ТОВСТОНОГОВ. Стало быть, надо привнести в пьесу собственный опыт. Но чтобы это сделать, нужно овладеть методологией. Почему я и предложил вам заняться Вампиловым.

РЕЖИССЕР П. Есть авторы, у которых много просто случайного. Уцепишься за что-нибудь, будешь ломать голову, а так ничего и не решишь, только запутаешься.

РЕЖИССЕР Ф. Мы этот «башмак» просто пропустили, а это важное обстоятельство.

РЕЖИССЕР Г. Если следовать тому, что мы изучали в институте, то попойка — исходное событие, а рецидив припадка — исходное обстоятельство.

ТОВСТОНОГОВ. Определяющее обстоятельство, если говорить точно. Еще что важно: сейчас вы находитесь на уровне рациональном, а хочется, чтобы вы почувствовали вкус к этой работе и получали радость от этих открытий. Тогда будет достигнута цель. Бывают такие моменты, когда вы правильно нащупываете что-то, особенно если имеете дело с хорошим автором, и он вам через какое-то время отвечает — это есть высшая награда режиссеру.

Я хочу, чтобы вы поняли: я не учу вас сейчас, как учеников в институте — вот обстоятельство, вот действие. Это вам известно. Но должен быть процесс радостного постижения, раскрытия внутренней жизни, и если автор

какой-то репликой отвечает вам, значит вы точно определили главный фарватер всего движения пьесы. Потом мы нанижем это на сквозное действие и через сквозное действие каждый кусок произведения будет вам открываться сам. Здесь и заключается тайна нашей профессии. Критикам это неведомо, они этим просто не занимаются.

РЕЖИССЕР Ш. Все равно одной головой определить это очень сложно, без эмоционального погружения в материал ничего не получится. Даже сама словесная формулировка — «максимально оттянуть убийство» — возможна только тогда, когда я в это состояние на секунду нырнул.

ТОВСТОНОГОВ. Вы здесь проделываете актерский процесс, вы должны внутренне все проиграть, иначе цена всем вашим рассуждениям, получится умозрительная, рациональная схема. И если вы будете пытаться привести ее в жизнь, мне заранее жаль бедных артистов. Если же вы это прожили, а потом пустили актеров в сферу импровизационного поиска, точно зная, что здесь должно быть, вы еще получите от них подарок, если это даровитые артисты, — и в реализации вашей мысли, и в поисках при способлений. Они вам могут подарить такое, чего вы и представить не могли, потому что они актерски талантливее вас. Но вы должны направить их в нужную сторону, в безукоризненно точное русло.

РЕЖИССЕР Ш. Есть еще одна опасность при таком способе анализа: подгрести актерский материал под свой темперамент. Например, есть предел, за который я уже прыгнуть не могу, у меня температуры не хватает, и я подгребаю артиста под себя — это очень опасно, на этом пути бывают серьезные ошибки.

ТОВСТОНОГОВ. Но вы в процессе репетиции можете все проверить. Это же делается эмпирическим путем. Ничто не должно быть для вас догмой, от которой вы не отступите ни на шаг. Но зато вы на твердой почве стоите, на твердой основе, вы идете по верному пути, а всякая неожиданность будет вам подарком, если она возникла на нужном направлении.

РЕЖИССЕР Ф. Любопытно, что верно найденное событие сразу включает фантазию, моментально. И уже неважно, хоть десять вариантов можно придумать, все будет верно. Вот сейчас стало ясно — и мы можем сколько угодно фантазировать про этот «ботинок».

РЕЖИССЕР П. Может, Анчугин наказывал Угарова ботинком и остался след от каблука?

ТОВСТОНОГОВ. Это уже зависит от природы жанра, от того, как вы его определяете, приближается ваше решение больше к гротеску, или к фарсу, или вы ставите просто пьесу. Поэтому речь должна идти о решении, а не о деталях.

РЕЖИССЕР П. А может, когда он ищет ботинок, он проверяет этого страшного человека: помнит он, что было вчера вечером, или нет. Может, Угаров через этот ботинок хочет проверить, в каком состоянии был Анчугин?

ТОВСТОНОГОВ. Вы думаете, он сомневается насчет его состояния?

РЕЖИССЕР П. А вдруг ему опять придется фантазия бить ботинком?

ТОВСТОНОГОВ. А вам не кажется, что в таком жанре возможно, что ботинок лежит на самом видном месте? Для всех, кроме них. Может такое быть?

РЕЖИССЕР П. Может.

РЕЖИССЕР Г. Тогда дальше это должно как-то...

ТОВСТОНОГОВ. Выстрелить? Да, конечно.

РЕЖИССЕР Г. И стать новым обстоятельством.

РЕЖИССЕР С. Иногда кажется, что ты верно слышишь сцену, верно ее проигрываешь, а на самом деле ты многое притягиваешь в ней к своему пониманию, а какие-то вещи пропускаешь. Когда я сейчас читал сцену, я просто эмоционально, актерски по-другому, неправильно ее слышал.

ТОВСТОНОГОВ. Предчувствовал.

РЕЖИССЕР С. Да. И не споткнулся бы на какой-то фразе, так мог бы и дальше, до конца рассуждать. Надо вовремя споткнуться.

РЕЖИССЕР Ч. У меня, когда я читал, тоже не было ощущения, что Анчугин находится в таком состоянии, когда может убить. Значит, еще какая-то интуиция должна срабатывать, помимо всего прочего.

ТОВСТОНОГОВ. Владимир Иванович Немирович-Данченко говорил: если вы на правильном пути, обстоятельства можно доводить до максимального предела. Здесь уже нет границ, нет конца. Поэтому обострения обстоятельств никогда бояться не надо, если только вы чувствуете, что идете по верному пути. Больше скажу — обострение дает нам критерий верности наших рассуж-

дений. Оно дает нам возможность проверить, верно ли мы рассуждаем. Если вы довели до логического предела свои рассуждения, вы можете обратным ходом понять — не в ту сторону пошли, неверно рассуждаем, против автора идем, нет этой логики в пьесе, не может быть, все последующее опрокидывается, и вы сразу понимаете, что допущена ошибка. Вот почему надо все доводить до предела. И если автор отвечает, значит вы правы и можете идти дальше, и будет тем вернее, чем острее. Очень мудрая мысль Владимира Ивановича.

Я вас отсыпал к литературе, когда говорил о тренаже профессионального мышления, а ведь больше всего материала в жизни. Не потому что нам все время говорят — учитесь у жизни. Я не исхожу из этого популярного, уже набившего оскомину лозунга. Но действительно, надо только уметь видеть. Вот вы оказались невольными свидетелями какого-то скандала. Проанализируйте, что происходит, как себя ведут люди в этой ситуации. Я хочу, чтобы вы приучили себя к непрерывному анализу поведения человека, особенно когда это поведение оказывается неожиданным, алогичным. Почему мы все время говорим: работа актера над собой. А где работа режиссера над собой? Где она?

РЕЖИССЕР П. Надо анализировать все явления через себя?

ТОВСТОНОГОВ. Вы и не можете другого анализировать, минуя себя. Только через себя вы и будете это делать. Со стороны легче, но вы обязательно будете подставлять себя. Другого способа просто нет.

Я хочу сказать: есть огромная сфера — работа режиссера над собой. Почему это упущено? Получается, что артист должен работать над собой, а режиссер и так все знает. Режиссер тоже не знает, но должен знать. Нужен беспрерывный тренаж, который и помогает обрести профессионализм. Мы как понимаем профессионализм? Набор ремесленного опыта. Режиссер знает, что сказать художнику, композитору, организованно проводит репетиционный процесс. Выходит спектакль, имеет успех. Режиссер профессионален!

Если мы говорим о режиссере — художнике, а не ремесленнике, владеющем элементарными профессиональными навыками, непременно должно быть то, что отличает любую творческую профессию — особый способ мышления.

А способ мышления должен быть беспрерывно тренируем. Сначала это будет искусственно, рационально, а потом станет второй натурой, вы уже не сможете без этого.

Есть вещи, которые находятся в области интуиции, подсознания, таланта, того, как работает ваше воображение, как вы решаете сцену, как вы открываете образный ее смысл — эта сфера закрыта, и как ею заниматься, пока никто не знает. Но методология работы с актером открыта, нам оставлено замечательное наследие. Другое дело, что мы пользуемся им расточительно и непозволительно плохо. Надо быть на уровне этого открытия. Эта сторона методологии, чисто режиссерская, без которой наша профессия вообще невозможна, она теперь в наших руках.

Если талант и интуиция остаются в области непроявимой «синей птицы», то освоение методики работы с актером поддается нашей воле, нашему сознанию. А мы ею не пользуемся. Не знаю, может быть, есть исключения, но в массе мы ничего не делаем, чтобы овладеть ею по-настоящему. И мне хочется, чтобы вы приобрели вкус к этой работе. В нашем деле, как и в актерском, только тогда есть смысл, если оно приводит к внутренней радости, потому что творчество без радости немыслимо. Через долгое и упорное мучительство, через постоянный тренаж дойти до радостного ощущения процесса — вот смысл нашей профессии.

Когда идет репетиция, где все говорят более или менее на одном языке, мы вдруг открываем какие-то неожиданные вещи — я не могу сказать, что это бывает «сегодня и ежедневно», всегда, но когда бывает — это высшие минуты творчества. И нужно стремиться, чтобы их было как можно больше. И это в наших руках, в руках режиссера. Никому не удается так засушить и угробить процесс, как режиссеру, поскольку он его ведет. Ответственность за процесс вы должны постоянно чувствовать. Вы не имеете права переводить в рациональную, умозрительную, скучную работу радостный процесс творчества. Вы сами должны быть готовы к этой радости и заражать ею артистов, увлекать их. Тогда есть надежда, что вы создадите произведение искусства, а не ремесленную поделку. Хотелось бы, чтобы вы это очень хорошо усвоили.

РЕЖИССЕР Ф. К сожалению, это та грамотность, которая не является всеобщей. Актер и сам должен кое-что

понимать, а мы сплошь и рядом сталкиваемся с очень плохими артистами.

ТОВСТОНОГОВ. Невоспитанными?

РЕЖИССЕР Ф. Да, и иногда агрессивными.

РЕЖИССЕР П. В силу невоспитанности они и агрессивны.

ТОВСТОНОГОВ. Дело в таланте. Я помню, как к нам пришел Луспекаев, провинциальный артист. И он стал в нашем театре критерием органики и правды на сцене, хотя, казалось бы, все внешние данные его биографии были в полном противоречии с этим. Он просто стал определятелем — ну, как собака или кошка — на сцене. Тарханов говорил, что он с детьми и животными не играет, потому что видно, как он наигryывает. Так же было видно каждого, кто соприкасался с Луспекаевым,— фальшив лезла немедленно. Такая удивительная органика была у него. Он, к счастью, не любил разговаривать — есть артисты, которые любят много говорить,— он не говорил, он существовал. И создавал вокруг себя атмосферу точности существования — я имею в виду атмосферу не этическую, а творческую, сценическую. По нему можно было определять правду или неправду существования каждого.

Однажды у меня так сложились обстоятельства, что я отдал пьесу «Дачники» на длительное время другому режиссеру и он в течение двух месяцев ее репетировал. И произошла катастрофа. Режиссер методологически очень грамотный, многое знает, многим владеет — он в нашем институте учился,— но исходная его позиция была совершенно неправильной, а отсюда и логика построения всего спектакля. Он пошел по линии огульного оправдания персонажей пьесы. Артисты это охотно подхватили, потому что артисту вообще свойственно стремление оправдать своего героя, какого бы злодея он ни играл. Но жанр горьковской пьесы — сатирический памфlet — требовал в какой-то мере брехтовского хода: определенного отношения к тому, что происходит, к каждому персонажу. Здесь же все было погружено в мнимую правду взаимоотношений. И произошла катастрофа — ничего не выстраивалось. Пьеса с большим количеством юмора лишилась его напрочь. А если в ней все не смешно, значит, все неверно. И дело не в том, что я ставлю комедию, а артисты несмешно играют, нет, просто по природе все было неверно. Вернуть все это «на круги своя» стоило

больших усилий — мне было бы легче, если бы этих двух месяцев вообще не было, потому что в процессе работы многие артисты проникли в этот ход, мне мешало даже то, что они знают текст.

Помню, у меня были долгие споры с Борисовым. Он играл Суслова так, что лучше его героя человека на свете нет. А если он и плох, то виноваты обстоятельства, действительность, история, только не он сам. Он был на этом заквашен. Все было неверно, вся природа существования, весь репетиционный ход. И перестроить это стоило очень больших усилий и, наверное, серьезных потерь, потому что я не все успел до конца сделать.

Я рассказываю об этом, чтобы вы поняли, как важно почувствовать изначально природу произведения и не потерять ее в процессе работы. Мне было очень приятно, что вы ощущаете своеобразный абсурдизм пьесы Вампилова и ее юмор. Надо это развивать. Но тут есть опасность уйти в сторону, увлекшись только смешной стороной. Чтобы этого не случилось, важно не потерять жизненную основу вампиловской пьесы, без которой этот абсурдизм не имеет никакой цены. Только в сочетании с жизненной основой он становится живым. Я видел спектакли, построенные только на смешном,— и все уходило, глубина пьесы исчезала.

РЕЖИССЕР П. Бывает очень смешно, а выходишь из зала — ничего не остается. А в этой пьесе и смешно и страшно.

ТОВСТОНОГОВ. И узнаемо. Поэтому так необходимо изначально почувствовать природу пьесы и, когда вы ощутили ее абсурдизм, важно не потерять жизненную основу, на которой этот абсурдизм строится.

РЕЖИССЕР Ф. Вообще с Вампиловым происходит что-то не то. Видимо, не открыта еще природа поэтического начала в его творчестве. Яставил его пьесу «Прошлым летом в Чулимске» (считаю, что это лучшая его пьеса, а не «Утиная охота»). Если анализировать и строить только по законам жизни, жизнеподобия, автор не возникает. Все порядочно, прилично, пристойно, но Вампилова нет. У него своя жизнь, свой мир, свои законы.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно.

РЕЖИССЕР Ф. И когда мы анализируем жанр — за этим стоит множество идей. Это не просто способ

существования, а способ мышления прежде всего. И этого достичь в работе с артистами труднее всего.

ТОВСТОНОГОВ. Потому что они настроены, как правило, на бытовой лад.

РЕЖИССЕР Ф. Да, на бытовое оправдание, на бытовые мотивировки.

РЕЖИССЕР П. Либо наоборот — на штучки, на какие-то чисто абсурдные вещи, не поддержанные правдой, реальностью.

РЕЖИССЕР Ф. Да, возникает какая-то глупая мотивация, вроде «я на месте своего героя поступил бы иначе».

ТОВСТОНОГОВ. Я на месте Отелло не задушил бы Дездемону, пусть живет...

РЕЖИССЕР Ф. Мне в свое время одна актриса сказала: «Я бы на месте Катерины не утопилась бы».

ТОВСТОНОГОВ. Давайте почитаем дальше.

Исполнители читают пьесу дальше.

За стеной скрипка активизируется.

АНЧУГИН. А этому (*жест головой в сторону стены*) и горя мало. Пилит и пилит.

УГАРОВ. А что ему делать? Артист. Обеспеченный человек.

АНЧУГИН. Надоел.

Женский смех.

Вот еще тоже. Кобыла.

УГАРОВ. А тут парочка поселилась. Молодые. Веселые... И водки им не надо. (*С надеждой.*) Федор Григорьевич! А кто пил с нами вчера?

АНЧУГИН. Не помню (*Пауза.*) Беда... Отправили меня с тобой на мою голову. Я три месяца не пил, а ты, змей, за три дня всего меня испортил.

УГАРОВ. Да ладно, Федор Григорьевич, этим ты себе не поможешь. Где денег-то взять?

АНЧУГИН. Где их возьмешь?

УГАРОВ. Занять.

АНЧУГИН. У кого?

УГАРОВ. В том-то и вопрос. Думать надо. Соображать.

АНЧУГИН. Не могу я думать, у меня голова болит.

ТОВСТОНОГОВ. Какое здесь важное обстоятельство? Помоему, если возникла эта скрипка, внешний мир ворвался

в их жизнь. Поэтому, пока это не разрешится, событие должно продолжаться. Я хочу прокомментировать это обстоятельство. Внешне логический конец по мысли не всегда является концом события. Мы часто на это попадаемся. Обстоятельство еще работает, еще действует, еще не разрешилось, а мы объявляем конец события. Мне кажется, здесь все еще продолжается.

РЕЖИССЕР Ч. Значит, мы выходим на внешний мир и пока он не исчерпает себя...

ТОВСТОНОГОВ. Мне так кажется. Пока он не разрешится так или иначе, в ту или другую сторону. Спасает он или не спасает? Нас ведь внешний мир с этой точки зрения волнует. Мы на каком-то этапе его отбросили — это люди, которые не помогут, хотя у них есть деньги, зарабатывают артисты хорошо.

Исполнители читают сцену дальше.

АНЧУГИН. Не могу я думать, у меня голова болит.

Молчание. Слышна скрипка.

(Вдруг вскакивает). Замолчит он или нет? (Хотел ударить кулаком по стене, но Угаров его удержал.)

УГАРОВ. Спокойно, Федор Григорьевич, так ты себе тоже не поможешь.

АНЧУГИН. Душу он мне выматывает.

УГАРОВ. У него работа такая, зачем шуметь. Наоборот, артистов уважать надо. Они большие деньги заколачивают. (Изображает игру на скрипке.) Туда повел — рубль, обратно — опять же рубль. (Неожиданно.) Дасть он нам трояк или нет?

АНЧУГИН. Он?

УГАРОВ. А что тут такого? Так, мол, и так, не одолжите ли до завтра. Сегодня даем телеграмму — завтра получаем. А? Давай, Федор Григорьевич.

АНЧУГИН. А почему я? Почему, к примеру, не ты?

УГАРОВ. Ну, Федор Григорьевич. Я же твой начальник как-никак.

АНЧУГИН. Какой ты начальник. (Помолчал.) Не пойду.

УГАРОВ. Федор Григорьевич! Ты посмотри на меня. Куда же я пойду? Я же без ботинка!.. Ведь в таком виде нельзя появляться в обществе. Неприлично...

АНЧУГИН. Не пойду.

УГАРОВ. Ладно. Ты иди к молодоженам, а музыканта я беру на себя, так уж и быть... Ну?.. Они сюда на машине прикатили — богатые, вдвоем опять же — добрые. Ты постучись, извинись, как полагается, поздоровайся. Мужа вызови в коридор...

АНЧУГИН. А кто он такой?

УГАРОВ. Он? Да вроде бы инженер. Вызови его в коридор... Хотя — нет, не вызывай, проси при женщине, при женщине лучше...

АНЧУГИН. Учи ученого. (*Поднимается.*) Хрен с ним, к инженеру попробую. (*Уходит.*)

ТОВСТОНОГОВ. Достаточно, а то получается, будто все время продолжается старое действие.

РЕЖИССЕР Ф. Как только стало понятно, что Анчугин может включиться в событие и может заниматься тем, чтобы думать о добывании денег,— это уже новое обстоятельство.

РЕЖИССЕР Г. Пока скрипка была препятствием, он стучал и кричал, а как только стало ясно, что это может помочь...

РЕЖИССЕР С. Возникла идея попросить в долг у соседа.

ТОВСТОНОГОВ. И возникло новое действие — как это сделать? Кому это сделать? Совершенно новый поворот. Вот это действительно обстоятельство, поворачивающее действие.

РЕЖИССЕР Ф. Угарову важно, чтобы у Анчугина не произошел рецидив. Переключить его, чтобы он тоже занимался вместе с ним поиском денег. Такое у меня ощущение, потому что, если мы говорим, что этот припадочный способен быть, то значит есть у него некие проявления, когда можно сказать: вот в этом качестве он быть неспособен, а в этом — сейчас возьмет кирпич и размолотит все вокруг.

Надо переключить его волю, повернуть, заставить его чем-то заниматься. Вот в чем задача.

ТОВСТОНОГОВ. У Угарова?

РЕЖИССЕР Ф. Да.

ТОВСТОНОГОВ. А у Анчугина? Что с ним происходит?

РЕЖИССЕР Ф. Он в этом куске все время отказывается от действия, перекладывая ответственность на партнера — ты меня довел до такого состояния, что я могу убить, ты

меня и лечи. Но наступает момент, когда он начинает включаться в самолечение.

РЕЖИССЕР Ч. А может быть такой ход? Мы знаем, что возможен случай рецидива. Воскресенье. Внешний мир отрезан — и тема ботинка возникает у Угарова, чтобы отключить Анчугина, переключить его на другое действие. И тогда внешний, входящий мир, в данном случае скрипка, позволяет ему за это ухватиться. Анчугин пока не может выключиться из своего состояния. «Оригинальный случай» — почти угроза. «Да, оригинальный случай!» И тогда опять возникает ботинок: где мой ботинок? Очевидно, такая логика.

РЕЖИССЕР Ф. Мне кажется, как только Анчугин вскочил и начал бить по стенке, из него сразу начал выходить пар. Это провокация, и дело в том, чтобы просто дать ему возможность выпустить пар, потому что до тех пор, пока «выпить» и «водки», он представляет собой котел, который может взорваться. Он опасен. Водки нет, поэтому он занимается партнером.

ТОВСТОНОГОВ. Не бывает случая, чтобы артист занимался не партнером. Можете сразу себе заметить — всегда партнером!

РЕЖИССЕР С. Конфликт между ними обязателен?

ТОВСТОНОГОВ. Обязателен.

РЕЖИССЕР С. Другого не может быть?

ТОВСТОНОГОВ. Все остальное будет неверным.

РЕЖИССЕР С. Допустим, я объясняюсь в любви женщины — возьмем такой банальный пример,— а на самом деле я занят совсем другим: я вижу, что кто-то за нами подсматривает, и я занят тем, заметят меня оттуда или не заметят.

ТОВСТОНОГОВ. А это разве не партнер?

РЕЖИССЕР С. Нет тот, который здесь. Это обстоятельство, а не партнер.

РЕЖИССЕР Ф. Важно выбрать, кто именно является партнером.

ТОВСТОНОГОВ. Совершенно верно. Это все равно лежит в пределах обстоятельств — я имею в виду второго партнера. Вы переключаетесь на другой объект, но партнером-то вашим во всех случаях остается этот. Тот становится обстоятельством.

РЕЖИССЕР С. Это неудачный пример, но у меня такое ощущение, что бывают случаи, когда мой партнер находит-

ся где-то внутри меня, в моем воспоминании, а другому нужно что-то со мной сделать.

РЕЖИССЕР Ф. Ты говоришь, вероятно, о том, что бесконфликтного существования на сцене быть не может. Может не быть и реального партнера. Человек выходит — есть пространство, есть обстоятельства.

ТОВСТОНОГОВ. Если он один, тогда конечно, существует внутренний конфликт. Но если на сцене два человека, то вне конфликта между ними ничего существовать не может.

РЕЖИССЕР Ф. Конфликт более широкое понятие, чем просто взаимоотношения двух людей, потому что их взаимоотношения возникают через ту сферу, которая есть у каждого. Какая-то дисгармония, наверное.

ТОВСТОНОГОВ. Это уже обстоятельства, в которых проходит конфликт. Он может быть более простым, более сложным, усложненным, это другой вопрос.

РЕЖИССЕР Ф. Но мы-то методологически должны открыть самые простые вещи, на первый взгляд примитивные даже, но толкающие к поступку, к действию. Дальше уже вопрос богатства индивидуальности, одаренности актера.

ТОВСТОНОГОВ. Возможность включить в себя наибольшее количество обстоятельств, боковых обстоятельств, которые входят в эту жизнь, — вот отчего это зависит.

РЕЖИССЕР Ф. Для вас критерием в данной пьесе является жизнеподобие автора?

ТОВСТОНОГОВ. Да.

РЕЖИССЕР Ф. Я столкнулся с этим в «Вишневом саде». На каком-то этапе мне вдруг стало ясно, что актер не должен знать больше того, что ему определяет автор, потому что, если он будет помнить, какого цвета глаза были у мамы, какой у нее был нос, если он будет знать биографические подробности, они будут ему только мешать. А образ мамы, идущей по саду, под фонарем зимой — он остается в памяти.

ТОВСТОНОГОВ. Это психология человека — всегда вспоминать о любимом человеке лучшее, а не худшее. Так что он может и не знать никаких подробностей, но важно, чтобы он думал о светлых моментах, а не о темных.

РЕЖИССЕР Ф. Может быть, лишнее знание засоряет. Актер иногда знает много лишнего и ненужного для данного

автора. Впечатления и обстоятельства должны отбираться по авторским законам.

ТОВСТОНОГОВ. Безусловно.

РЕЖИССЕР Ф. А не просто по жизни.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, по авторским законам. Это и есть один из важнейших способов постижения жанра. Что такое жанр? Это отбор обстоятельств по законам, заданным автором.

РЕЖИССЕР Ф. В одном случае нужно знать, как человек ест, а в другом это совсем не нужно, только мешает.

ТОВСТОНОГОВ. У Шекспира это совсем не нужно, эти обстоятельства не входят у него в расчет. А у Чехова входят. В этом природа обстоятельств. Ирина в «Трех сестрах» приходит после работы на телеграфе с головной болью — важное это обстоятельство или неважное?

РЕЖИССЕР Ф. Важное.

ТОВСТОНОГОВ. Важное. А у Шекспира не бывает, чтобы у кого-нибудь болела голова, если только ее не разбили мечом. А уж моросит дождь или нет — это не имеет решительно никакого значения. У него всегда хорошая погода, особенно в комедиях. В трагедии может быть, например, буря, как в «Лире», где это имеет важный психологический смысл. И при отборе обстоятельств очень важно попасть в природу предлагаемых автором обстоятельств. В пьесе Вампилова — какое значение имеет скрипка за стеной?

РЕЖИССЕР Ф. Очень большое значение. Она же изматывает душу.

ТОВСТОНОГОВ. Мало того. С одной стороны, это по жизни очень важно, а с другой — на этом строится сюжет. Скрипач же появится здесь.

РЕЖИССЕР Ш. Мне кажется, что первое появление скрипки не переключает Анчугина.

ТОВСТОНОГОВ. Нет. Они могли ее не слышать, это мы слышим.

РЕЖИССЕР Ш. Даже когда он ее фиксирует — «а этому горя мало» — мне кажется, это лишнее лыко в строку партнеру: и поселил ты меня рядом со всякими! То есть здесь угрожающее давление на партнера продолжается. И у Угарова спасение собственной шкуры тоже продолжается. Это очень мощный пресс. И еще мне кажется, что Анчугин кидается на стенку тогда, когда чувствует: либо он убьет Угарова, либо ему надо разрядиться на чем-

то другом. То есть то действие, которое мы определили, должно достичнуть здесь высшей точки, апогея, а потом разрядиться — либо я убью его, либо...

ТОВСТОНОГОВ. Разнесу гостиницу.

РЕЖИССЕР Ш. Лучше уж разнести гостиницу.

РЕЖИССЕР С. И поэтому этот кусок можно продлить.

РЕЖИССЕР Ф. Значит, он не кончается, когда Анчугин бросается на стенку?

РЕЖИССЕР Ш. Нет, вот когда он бросается на стенку, стучит...

РЕЖИССЕР С. Ну, постучал по стене, все равно выхода-то нет.

ТОВСТОНОГОВ. Нам надо точно установить закон: событие разрешается при двух обстоятельствах — либо действие исчерпало себя, либо ворвалось новое обстоятельство, которое изменило действие. Только два мотива существуют для перемены события, третьего нет. Мне кажется, здесь тот случай, когда действие разрешилось.

РЕЖИССЕР С. По внутренней линии?

ТОВСТОНОГОВ. Да. Это одна из главных мотивировок конца события. Здесь все зависит от того, как вы построили действие Анчугина. Вы можете построить его и таким образом, что событие не кончится. Но товарищи рассуждают иначе: все время накапливалось, а здесь разрешилось. Значит, событие должно измениться. Все зависит от того, в какой логике вы рассуждаете.

РЕЖИССЕР С. Если бы здесь Анчугин разрядился, Угаров бы спокойно пошел. Ну, ударил он по этой стенке, от этого еще больше набрал, а не разрешил. Это же бессмысленно. Он набрал!

РЕЖИССЕР Г. Что здесь происходит? Вот смотри. «Федор Григорьевич» — здесь у Анчугина уже начинает брезжить мысль. Это начало следующего события.

РЕЖИССЕР Ф. Только сейчас почувствовал, что Анчугин способен воспринимать планы по поводу денег. До этого не мог.

РЕЖИССЕР Г. Он был неспособен думать.

РЕЖИССЕР А. Этот удар по стенке направил мысль Угарова в другом направлении.

РЕЖИССЕР Ф. И смотрите, какой Угаров сразу стал многословный, как он подробно и четко выкладывает Анчугину программу действий. Только теперь.

РЕЖИССЕР С. Просто взвыл человек — ну и что?

ТОВСТОНОГОВ. Все зависит от логики. Может быть и так, как вы говорите, по жизни. Но мы строим все на том, что человек держался, чтобы не убить, и вдруг бросился на стенку.

Другая логика. Не просто взывал, а разрешилось что-то важное.

РЕЖИССЕР С. Почему разрешилось? Может, наоборот, подстегнуло его.

ТОВСТОНОГОВ. Я сужу по поведению, по репликам.

РЕЖИССЕР С. А что по репликам?

РЕЖИССЕР Ф. Ты хочешь, чтобы он этот пар выпускал дольше?

РЕЖИССЕР С. Да.

РЕЖИССЕР Г. Давайте посмотрим. В тот момент, когда Анчугин бросился на стенку, у Угарова возникает мысль, что на стенку надо не бросаться, а поискать за ней помощи. И он начинает действовать по-новому. И моментально Анчугин заметил, что Угаров то юлил вокруг него, пытался его как-то затормозить, и вдруг — все переменилось. Он уже по-иному будет к нему относиться.

РЕЖИССЕР Ф. Если это продлится дольше по времени, то сильнее будет звучать. Это начало ломки.

РЕЖИССЕР С. Начало. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Взрыв можно делать очень длительным.

РЕЖИССЕР С. Я чего-то тут нагородил.

РЕЖИССЕР Ш. «Ну, даст он нам трояк или нет?» Он уже способен рассуждать. Взрыв укладывается только в предыдущий кусок. Короче или длиннее, но он должен уложиться в этих пределах.

ТОВСТОНОГОВ. Я пока не услышал четко сформулированного действия. Мы врашаемся вокруг обстоятельств, определили границу события, но точно выраженного действия мне пока не хватает.

РЕЖИССЕР Г. Событие в этом куске является продолжением второго события. Пока остается то же действие, что было до момента, когда...

РЕЖИССЕР Ш. Оно активизируется, интенсифицируется, но оно остается тем же самым.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, мы живем в одном событии?

РЕЖИССЕР Ш. Да. У Анчугина — удержаться от убийства, у Угарова — спасти свою жизнь. Вот действие и контрдействие.

РЕЖИССЕР Г. У Угарова действие — упредить взрыв.

РЕЖИССЕР Ф. Не упредить, а наоборот, спровоцировать этот взрыв, только направить его в другую сторону.

ТОВСТОНОГОВ. Отвести от себя. Да.

РЕЖИССЕР Г. Он его отвлекает, а как только появляется перспектива реального выхода, сразу меняется действие. А реальный выход — музыкант.

РЕЖИССЕР Ф. Сосед. Чем Анчугин занимается? Пытается сдерживать себя?

РЕЖИССЕР Г. Лучше броситься на стенку, чем на Угарова, потому что за стенку не посадят.

РЕЖИССЕР Ч. Но здесь же есть более реальный выход из ситуации.

РЕЖИССЕР Ф. О более реальном он не думает.

РЕЖИССЕР Ч. Но Анчугин может быть вдвое слабее Угарова.

РЕЖИССЕР Г. Он может его заводить сколько угодно, но понимает: если дойдет до физической драки...

РЕЖИССЕР Ф. Это нам ничем не помогает.

РЕЖИССЕР Г. Почему?

РЕЖИССЕР Ф. Потому что может сидеть здоровенный амбал и напротив человек в четыре раза меньше, но амбал знает, если тот, который помельче, взорвется, ему несдобровать.

ТОВСТОНОГОВ. Мы не доходим до главного. Вы хорошо рассуждаете о самочувствии героев, но это все-таки в пределах чувств героев, а не действия.

РЕЖИССЕР Ф. Если бы мне пришлось играть Анчугина, я бы знал, чем мне заниматься.

ТОВСТОНОГОВ. Чем?

РЕЖИССЕР Ф. Я бы искал в окружающем, в себе, в Угарове, то, что меня должно раздражить. Я бы цеплялся к каждому его проявлению и ко всему, что вокруг существует. Включил бы и эту скрипку за стеной, воспоминание о вчерашнем дне. Но вот сформулировать это действие, определить его словом, глаголом я затрудняюсь.

РЕЖИССЕР Ш. Но тогда это опрокидывает ранее сформулированное: удержать себя от убийства. Ты предлагаешь обратное. Я себя накачиваю, я ишу вне себя какие-то зацепки для того, чтобы получить право дать по морде. Это диаметрально противоположные вещи.

РЕЖИССЕР Г. Если я сам боюсь этого, если я этого не хочу, если я поэтому и бросил пить...

РЕЖИССЕР Ф. Я боюсь, все мы боимся, а это некое объективное качество существует во мне. Я понимаю, это можно в принципе делать.

РЕЖИССЕР С. Обстоятельства безысходности. Ну никакого выхода, так уж случилось. Безысходность. Против нее возникает протест.

РЕЖИССЕР А. Получается парадоксальная вещь. Если у меня задача — отвести этот гнев, это напряжение от себя, то, если это раздражение направляется на стенку, на скрипку, это не дает ему разрядки, и тогда все обратно направляется на Угарова и он снова вынужден спасаться.

ТОВСТОНОГОВ. Попросту говоря, после удара должна быть реакция у человека или нет? Вы ее снимаете, а без этого ничего не будет — это кульминация, все должно разрешиться в этом нападении на стенку.

РЕЖИССЕР Г. Но Угаров его удерживает.

РЕЖИССЕР Ф. Выдержать — вот что у него. Выдержать это испытание.

РЕЖИССЕР Ч. Что делает Анчугин сейчас?

РЕЖИССЕР Ф. Если ищет повод — одно, если пытается убежать от своей болезни — совсем другое.

РЕЖИССЕР Ч. Слишком много раздражителей у Анчугина. Все против него.

РЕЖИССЕР Р. Я жду от Угарова только одного — водки.

РЕЖИССЕР Ф. Кто-то за мою беду должен расплачиваться.

РЕЖИССЕР Р. Конечно.

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, а пьеса могла бы начаться так: один сидит, другой медленно встает, подходит к нему и дает в морду?

РЕЖИССЕР Ш. Этого нет, но это могло бы быть.

ТОВСТОНОГОВ. А что мешает? Валяются два перепившихся человека, один считает другого виноватым. Водки нету — подойти и дать ему как следует. Но ведь он не делает этого. Почему? Какие сдерживающие обстоятельства здесь присутствуют? Или — какое действие не направлено в эту сторону, чтобы так разрешить ситуацию? Стало быть, что-то ему мешает.

РЕЖИССЕР Ч. Если только тот факт, что он является подчиненным.

ТОВСТОНОГОВ. Мы уже выяснили, что это не так —

какой ты начальник, ты такой же, как я. Иерархия здесь не имеет никакого значения.

РЕЖИССЕР Р. А может быть, это потрясение от совершившегося? Три месяца терпел.

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, вы переоцениваете эти три месяца. Если он до этого двенадцать лет не просыхал, то три месяца — это как я бросаю курить в отпуск. Ну и что от этого происходит? Как был наркоманом, таким и остался.

РЕЖИССЕР Ш. Но на похмельные мозги я могу все это раздуть.

ТОВСТОНОГОВ. Это другое дело. Искусственно раздувает — как это я и развязал! Мог бы ведь и не пить никогда!

РЕЖИССЕР Ш. Я, может быть, на всю жизнь завязал, а ты!

РЕЖИССЕР С. Поводов-то много, чтобы ударить его. Их не надо искать.

РЕЖИССЕР Ч. Анчугин выдавливает из Угарова какой-то невероятный способ получить «сто грамм».

РЕЖИССЕР С. Угаров уходит от этого — зачем ему это нужно!

ТОВСТОНОГОВ. Что направлено на партнера?

РЕЖИССЕР С. У меня ощущение, что возникает негативное желание — не ударить.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, сдержаться? Негативные определения действия не годятся.

РЕЖИССЕР С. Да. Сдержаться.

РЕЖИССЕР Ф. Мне кажется, наоборот, надо искать любые поводы для того, чтобы расправиться.

ТОВСТОНОГОВ. Еще такую вещь вы упускаете: физическое самочувствие, слабость, при которой не то что ударить, руку не поднять. В этом же все дело. Вы сейчас берете обстоятельства здоровенного человека, который может подойти и ударить. Он в таком состоянии, что эта возможность абсолютно исключается.

РЕЖИССЕР Ф. А в чем тогда актив существования?

РЕЖИССЕР С. У него больше активности, направленной на себя?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, на партнера, конечно.

РЕЖИССЕР С. Мысленно он его бил уже много раз.

ТОВСТОНОГОВ. Вся его внутренняя энергия направлена на то, чтобы не сделать того, что он и не может сделать.

В этом парадокс. Ему кажется, что он может убить, но он не может убить.

РЕЖИССЕР Ф. Вы сказали, что обстоятельства должны быть крайне обострены.

ТОВСТОНОГОВ. Да.

РЕЖИССЕР Ф. Значит, надо их доводить, чтобы они были крайними. Что развело этих людей? Заставило остаться в одной комнате, в тесном пространстве, но развело внутренне так, что может случиться беда. Вот ведь что. И я ищу, в чем виноват не я, а другой, за что он может быть ответствен.

ТОВСТОНОГОВ. За то, что в этом самочувствии ты мне не даешь даже возможности опохмелиться.

РЕЖИССЕР Ф. Я начинаю подыскивать повод — ты же меня споил, ты же даже не позвонил никуда, ты же не подумал о моем состоянии — всего тридцать шесть копеек!

РЕЖИССЕР Г. Скрипача рядом поселил!

РЕЖИССЕР А. У меня вопрос — что вы считаете бедой?

РЕЖИССЕР Ш. То, что я умираю.

ТОВСТОНОГОВ. Мы определили это действие: ты же видишь, что мне конец.

РЕЖИССЕР Ш. Выжить — мы же с этого начали.

РЕЖИССЕР С. Значит, возникает желание убить. Но я не имею права его убить. Поэтому — что я делаю? Я это желание преодолеваю. Я это для схемы повторяю. Поэтому — или я ишу повод, чтобы его ударить, или я все делаю, мысленно я уже трижды его убил, и я к нему очень хочу прикоснуться, но не могу, потому что попаду в милицию, права не имею.

ТОВСТОНОГОВ. В чем внутренний конфликт? Как вы определите его актеру? Что ему поможет? Что он хочет убить — и не может.

РЕЖИССЕР С. Я очень хочу убить, а задача — убить или удержаться? Удержаться, наверное, все-таки.

РЕЖИССЕР А. А его самочувствие — разве это со стороны Анчугина не действие?

ТОВСТОНОГОВ. Самочувствие не может быть действием.

РЕЖИССЕР А. Разве то, что один говорит «спаси меня», не толкает другого на действие?

ТОВСТОНОГОВ. Мы уже определили это действие, а никто об этом не вспоминает. Что делает Угаров?

РЕЖИССЕР Г. Старается удержать его, мы говорили.

РЕЖИССЕР Ч. Максимально оттянуть убийство.

РЕЖИССЕР Ф. Мне важно, когда я работаю, дать актеру такое задание, чтобы у него открылось внимание, чтобы для него обстоятельства были не вообще, а чтобы он встал, увидел эту комнату, этого человека, чтобы он мог его видеть, слышать, ощущать. И сейчас, когда я пытаюсь найти повод, чтобы обвинить другого человека в своей беде, все для меня становится поводом — и лишние звуки, и сам этот человек, в котором мне все не нравится. И его галстук — что вы его специально надели, чтобы меня раздражать? Тогда я могу вывести весь комплекс обстоятельств. Если я чувствую, что не вводится часть обстоятельств, значит, что-то неточно.

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, вы сейчас в своих рассуждениях совершаете одну ошибку. Ведь у него такое самочувствие, что эти жизненные обстоятельства вводятся в него постепенно. И галстук вы увидели совсем не на первой минуте, это очень важно. Значит, здесь такая степень нулевого самочувствия, как страшного кошмара, если мы называем это смертью, так что здесь этого искать не надо — я все вижу, все понимаю, это меня раздражает, то меня раздражает. Пока, на первом этапе, он так поглощен собственным самочувствием, что нужно только одно — разрядка. Значит, это препятствие в нем же существует. Вот этот внутренний конфликт — главный в куске. А то, что вы говорите, должно происходить замедленно, с тормозами и постепенно. Мне кажется, природа существования Анчугина в его самочувствии.

РЕЖИССЕР Ф. Мы не противоречим друг другу. Можно и так, через самочувствие. Но когда точно найдено действие, его можно погрузить в любое самочувствие. Это вопрос подхода к анализу авторского материала. Сцена достаточно длинная, значит, уже понятно, что все растянуто во времени. Ему даже глаза перевести с предмета на предмет трудно.

ТОВСТОНОГОВ. Вот это правильно. Сейчас вы рассуждаете точно.

РЕЖИССЕР Ф. И по мере того, как он набирает, опасность нарастает и нарастает. И если Угаров вначале иронизирует, потому что тот лежит пластом...

ТОВСТОНОГОВ. Он ему кажется безопасным на данном этапе. Но что все может взорваться, он не забывает, все время держит это, как говорится, в затылке. Он знает Анчугина. Вот тогда будет то напряжение, которое здесь

необходимо, напряжение от двух столкнувшихся действий. Анчугин сейчас кажется совершенно выключенным, а шнур горит. Бикфордов шнур, он горит — вот в чем все дело. Это мы должны ощущать в сцене, при внешнем покое Анчугина.

И самое страшное здесь — покой. И самое интересное. Мнимый покой человека, который знает только одно — «водки». Вот почему он страшен.

РЕЖИССЕР Ф. Я вспомнил, как Станиславский писал о трех типах отношений: да, нет, ни да ни нет. Здесь — нет, полное нет. И через это «нет» набирается отношение.

ТОВСТОНОГОВ. Совершенно верно. Это особенность данного куска.

РЕЖИССЕР Ш. Тогда есть, за чем следить.

ТОВСТОНОГОВ. И когда возникнет реальная опасность — а она возникнет, он не сомневается, потому что человек в таком состоянии не может долго находиться: кончится плохо. Угаров очень хорошо это понимает. Отсюда его активность и пассивность Анчугина. На этом контрасте все строится.

РЕЖИССЕР Ф. И отсюда — событием является возможность преступления.

ТОВСТОНОГОВ. Это мы правильно определили, потому что кошмар пробуждения у алкоголиков всегда связан с возможностью убийства, если нет водки. Все должно быть доведено до такого состояния, в каком находится наркоман без наркотиков. Мне приходилось видеть это на американских улицах. Это страшное дело, когда идет компания людей и вы видите, что они готовы на все. Здесь нечто подобное. Мне кажется, здесь алкоголизм такого градуса у Анчугина, когда действительно без водки — смерть.

РЕЖИССЕР Ф. И поиск происходит достаточно долгое время. Тогда крупнее становится событие взрыва, выпуска пара.

РЕЖИССЕР С. Событие только надвигается. Сначала он лежал, потом встал, а уже потом полез на стену.

ТОВСТОНОГОВ. Видите, как вы, шесть-семь человек, здраво и активно обсуждаете это, дискутируете. Кто-то совершил ошибку, другой его поправил — и вся логика пошла по-другому, раз вы с этим согласились. Вы этим процессом должны овладеть и максимально безошибочно вести к тому, что вас подводит к встрече с актерами.

РЕЖИССЕР Ш. Надо критически относиться к своим первым размышлениям.

РЕЖИССЕР С. Иногда все кажется понятно, складывается в какую-то картину, в конкретный конфликт. Приходишь на репетицию с артистами, оказывается не то. Ничего не происходит. Но эта работа ускоряет процесс.

РЕЖИССЕР Ф. Это вопрос адекватности того, о чем мы договорились, тому, что будет делать актер. Может быть правильный разбор, актер все правильно понимает, но сделать не может, не включился.

РЕЖИССЕР С. Ты же видишь, включился он или не включился. Когда не включился, начинаешь снимать стружку, начинаешь добиваться, чтобы он включился.

РЕЖИССЕР Ф. Они же элементарно не подготавливают себя. Все-таки режиссура в этом смысле более профессиональна.

ТОВСТОНОГОВ. Режиссер чувствует большую ответственность.

РЕЖИССЕР Ф. Да, нам надо уметь ответить на все вопросы, которые актер задаст. А они приходят так, будто имеют право внутренне не размяться, не включить воображение, сидят и слушают.

РЕЖИССЕР С. Как иногда происходит процесс: ну, договорились, попробовали, возникло — значит, хорошо. Пошли дальше. Не возникло — опять начали читать, выяснять, часто упрощенно. А иногда проанализируешь — все правильно, начинаешь репетировать — не получается, потому что актеры не точны. Начинаешь добиваться этой точности всякими путями. Хорошо, если ты правильно проанализировал, тогда что-то получается, а если ты неправильно пошел — значит, все эти репетиции выброшены на ветер.

ТОВСТОНОГОВ. Иногда стоит десять вариантов проверить, чтобы найти верный. Это не страшно.

РЕЖИССЕР С. Иногда чувствуешь — раз ошибка, два ошибки, а все равно у тебя не пропадает какое-то спортивное желание разгадать это. А когда артист начинает скучнеть, увядать, тогда не чувствуешь собственной талантливости.

РЕЖИССЕР Ф. Я на практике проверил, есть только один способ — выходить на игру, возбуждать воображе-

ние, фантазию, тогда актер чувствует себя художником, сотворцом.

ТОВСТОНОГОВ. А охотно артисты идут на импровизацию?

РЕЖИССЕР Ф. Все зависит от материала и от заинтересованности.

РЕЖИССЕР С. Нравится роль, хочу ее сыграть или нет.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо сыграть роль артист, как правило, хочет всегда.

Сегодня мы совершили еще одну попытку приблизиться к действительному анализу. Хочется верить, что мы встретились недаром. Мне интересно было вас послушать. А то, что мы разобрали эскизно эти сцены Вампилова, может быть, действительно послужит вам какой-то руководящей нитью. Я только призываю вас к самотребовательности, чтобы очищать все до чего-то максимально точного, не давать себе возможности рассуждать вокруг да около, комментировать вообще, а добиваться точного действия. Пафос наших занятий именно в этом. Не знаю, насколько мне удалось войти в ваше сознание с этой мыслью, но цель моя была такой. И если вы сами почувствуете серьезность и важность методологической повседневной работы, это поможет вам, вооружит вас, а со временем сделает весь процесс радостным. И для вас и для актеров. Мне бы хотелось, чтобы это случилось в результате наших встреч. В этом я вижу сверхзадачу наших занятий.

«ДЯДЯ ВАНЯ»

ТОВСТОНОГОВ. Мне важно увидеть, как вы понимаете методологию. Не умозрительно ее знаете, а практически сю пользуетесь. Я вижу в руках у каждого книжку. Значит, вы подумали о пьесе и мы можем начать работу. Я хочу увидеть, как вы понимаете действенный анализ, что вы делаете перед тем, как прийти к артистам. Процесс действенного анализа должен идти все время. От частного к общему, от общего к частному — важно анализировать. Давайте начнем. Какая сверхзадача в «Дяде Ване»? Никто не скажет? (*Пауза.*) Я сейчас вынужден говорить несколько схематично. Творческий процесс сложнее, он индивидуален. Не обязательно идти по логической схеме. Допустим, вы сейчас не можете определить сверхзадачу. Оставим это. Давайте определим сверхзадачу каждого персонажа. Кто начнет?

РЕЖИССЕР Ш. Что для вас было главным в чеховских героях, когда вы ставили спектакль?

ТОВСТОНОГОВ. Представление каждого о счастье. Чтобы подойти к сверхзадаче, надо проанализировать сквозные действия всех персонажей. Такой ход размышления самый продуктивный. Хотя оговариваюсь, что сверхзадача может осенить вас на любом этапе работы. Вы будете рассуждать так, а окажется, что вы ошиблись, что какой-то поступок героя противоречит нашему определению. Но ответить себе на этот вопрос необходимо.

РЕЖИССЕР Г. Значит, вы для себя не формулируете сверхзадачу спектакля, пока не проанализируете сквозные действия всех персонажей.

ТОВСТОНОГОВ. Я предлагаю это как один из вариантов, если сверхзадача не очевидна сразу. Если мы возьмем не Чехова, а современную пьесу, там сверхзадача часто бывает как дважды два четыре. И гадать-то нечего. Все очевидно. Чем менее художественно произведение, тем более очевидна его сверхзадача; чем более высокохудожественно, тем сложнее загадка. Произведение потому и художественно, что оно неоднозначно и разгадать его трудно. Но

в результате анализа прийти надо к простейшему физическому действию. Это самое гениальное открытие Станиславского. В конечном-то счете мы воспринимаем произведение просто по поведению, реальному физическому поведению человека. За этим встает и философское, и нравственное, и гражданское. Все выражено в простейшем физическом действии. Но что здесь важно? Чтобы физическое действие было точно найдено, чтобы оно вписывалось во всю структуру действенного анализа: сквозное действие, события всех актов, сверхзадачу произведения. Если действие найдено неточно, оно не нужно. У нас физическое действие часто понимается как механическое — это очень распространенная ошибка. Скажем, идет активная сцена, а люди пьют чай. Режиссер считает, что нашел прекрасное физическое действие — диалог идет на чаепитии. Между тем это не физическое действие.

РЕЖИССЕР Л. Но в какой-то ситуации чаепитие может быть физическим действием?

ТОВСТОНОГОВ. Да. Если мы с вами пьем чай и соревнуемся, кто скорее выпьет, тогда это — физическое действие. А если я занят совсем другим и, прихлебывая чай, даже не заметил, что выпил его, это не физическое действие, а приспособление. Подсознательное действие.

РЕЖИССЕР Л. Когда Лебедев в спектакле «На всякого мудреца...» пытается сесть, это приспособление?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Это бессознательная акция. Человек, извините, болен геморроем, поэтому каждая посадка на стул для него процесс. Но какой? Привычный, автоматический. Он не думает об этом, он занят другим, хотя болезнь осложняет ему жизнь. Как только артист сделает это физическим действием, он начнет наигрывать. Это приспособление, выражение бессознательного.

Здесь много путаницы. Беда, что методология часто применяется только как терминология, а иные режиссеры и ею не пользуются, просто ставят по старинке. Но я предпочитаю второе демагогии в применении терминов.

РЕЖИССЕР Б. Вот вы сейчас курите, это что?

ТОВСТОНОГОВ. Приспособление. Я хочу заставить вас внутренне задуматься о своей работе, взволновать вас — это действие. Найти точные слова, найти точные примеры, чтобы все до конца было ясно,— вот мое сквозное действие на всех занятиях. А закуриваю я совершенно автоматически, не замечая этого. Приспособление.

РЕЖИССЕР Л. На встрече со своими артистами вы говорите им о сверхзадаче?

ТОВСТОНОГОВ. Когда люди начинают работать, они настолько внутренне не подготовлены, что говорить им об этих вещах абсолютно бесполезно. Они не готовы. Наоборот, я вытаскиваю из них их впечатления и ничего не декларирую на первом этапе.

РЕЖИССЕР Л. А как вы заражаете их сверхзадачей?

ТОВСТОНОГОВ. Только в процессе. От экспликаций я давно отказался.

РЕЖИССЕР Б. Какая разница между приспособлением и физическим действием?

ТОВСТОНОГОВ. Сознательное и бессознательное. Действие всегда сознательно. Это волевое усилие. Выражение его всегда бессознательно. Вот вам простой критерий. Когда это включается в событие и в мой конфликт с партнером — это действие. Степень выразительности приспособлений зависит от таланта артиста. Но вся методология гроша медного не стоит без импровизационного поиска.

Чтобы определить сквозное действие, надо точно определить исходное предлагаемое обстоятельство. Какое исходное обстоятельство в первом акте «Дяди Вани»? Кто хочет ответить? Коротко и точно.

РЕЖИССЕР Б. Прежде чем я отвечу на ваш вопрос, я хочу уяснить: исходное предлагаемое обстоятельство — это относится к тем, кто в данный момент находится на сцене, или ко всем персонажам?

ТОВСТОНОГОВ. Раз я говорю «акте», это относится ко всем. Я могу спросить, какое исходное обстоятельство у Войницкого. Это другое дело.

РЕЖИССЕР Б. По-моему, предлагаемое обстоятельство в «Дяде Ване» — то, что два часа самовар на столе. Из-за этого и Астрон так себя ведет, и нянька.

ТОВСТОНОГОВ. Какое понятие шире — исходное обстоятельство или исходное событие?

РЕЖИССЕР Б. Скорее обстоятельство.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда вы упустили очень важный момент: главное исходное обстоятельство первого акта — приезд Серебрякова. В первом акте ничего не происходит по сюжету, и если не будет сыграно это исходное обстоятельство, смотреть будет нечего. Все в нем, в этом обстоятельстве. Поведение любого действующего лица определяется им. Для няньки нарушен весь порядок жизни —

все смещено, все не вовремя. Астрон мельком видел Елену Андреевну, она произвела на него огромное впечатление, и весь разговор с няней идет в этой связи, а не вообще. Что здесь делает Астрон? Какое у него психофизическое действие? Он по существу продумывает всю свою жизнь. Если бы он приехал потому, что заболел дядя Ваня, задумался бы он об этом? Был бы у него такой разговор с няней? Вряд ли. Почему он должен рассказывать ей о себе? А тут образовалась пауза: его вызвали к больному, он приехал, а больной гуляет и неизвестно, когда придет. И вдруг он задумался о своей жизни — во что он превратился!

Я часто иду от частного к общему и от общего снова к частному. Если сразу определить сверхзадачу, можно ошибиться. А когда анализируешь предлагаемые обстоятельства, выстраиваешь событийный ряд, больше гарантии, что не ошибешься.

РЕЖИССЕР А. Какое исходное обстоятельство в «Ревизоре»?

ТОВСТОНОГОВ. Разграбленный город. Только на этом фоне письмо к Городничему может стать бомбой.

РЕЖИССЕР Г. Не может ли в «Дяде Ване» крах Серебрякова, крах той идеи, которой они служили, быть исходным событием всей пьесы?

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, это обстоятельство важно только для Войницкого. Астрону все равно, какой Серебряков, слава его или крушение. Соню это тоже мало волнует. Елена Андреевна воспринимает отставку мужа просто как несчастье. А Войницкий — человек, который создал себе кумира. В его сквозном действии крушение Серебрякова — важнейшее обстоятельство. Для остальных нет. Никто об этом просто не думает. Значит, первый акт на этом не построить. Посмотрим второй акт. Кроме дяди Вани кого это волнует? Только самого Серебрякова, который вынужден приехать в эту глушь, как он говорит, в склеп, в ссылку. Когда мы говорим, как строить первый акт, мы, конечно, должны иметь в виду факт приезда Серебрякова.

Что должно быть для нас критерием? Как исходное обстоятельство влияет на всех персонажей, как оно определяет поведение каждого. Войницкий перестал работать, спит до двенадцати часов дня, чего с ним раньше, никогда не бывало. Растирна Соня, недовольна няня, оскорблен Вафля. Приехали чужие люди и разрушили его способ

жизни: он считал себя ближайшим другом, почти членом семьи, а приезжая красивая дама называет его Иваном Ивановичем, а не Ильей Ильичом. Это крупнейшее событие для Вафли. Как видите, все связано с приездом Серебрякова. Ничего в первом акте не происходит вне этого важнейшего обстоятельства.

РЕЖИССЕР М. Приехали-то они не сегодня и даже не вчера. Почему же скандал между Войницким и Серебряковым возник именно в этот день?

ТОВСТОНОГОВ. Это происходит сегодня и ежедневно. Было и вчера.

РЕЖИССЕР Г. Не кажется ли вам, что исходное обстоятельство надо сформулировать не как приезд, а как осто-чертившие гости?

ТОВСТОНОГОВ. С этим я могу согласиться. Обязательно нужно отделить уже текущую жизнь в связи с исходным событием и то сегодняшнее, что является новым. **РЕЖИССЕР Б.** Я это и имел в виду, когда говорил о самоваре. Нарушился уклад жизни. Самовар готов, а они не могут сесть за стол.

РЕЖИССЕР П. В первом акте диалоги и монологи строятся в основном на оценке трудов Серебрякова.

ТОВСТОНОГОВ. Со стороны Войницкого только.

РЕЖИССЕР П. Мать уделяет этому большое внимание. Не может здесь быть важным обстоятельством то, что Войницкий прочитал труды Серебрякова в период безделья и задумался: во имя чего, собственно, потрачена жизнь? Ведь он все время тянется к выявлению отношений, ищет какого-то разговора с Серебряковым. Во имя чего?

ТОВСТОНОГОВ. Прозрение Войницкого произошло тогда, когда он узнал, что Серебряков приезжает, что в Петербурге у него уже ничего нет. Отставка, и профессор повис на его шее. Он ничего собой не представляет. Я допускаю, что Войницкий мог перечитать за это время труды Серебрякова, чтобы реально убедиться в этом. Но он не мог вообще не читать их. Он говорит, что тот пишет об искусстве, ничего не понимая в искусстве, на основании прочитанного.

РЕЖИССЕР К. Ему надо убедиться в том, что Серебряков — ноль.

ТОВСТОНОГОВ. Я думаю, что к моменту открытия занавеса он абсолютно в этом убежден.

РЕЖИССЕР Г. Дядя Ваня говорит, что они днем рабо-

тали, а по ночам учили труды профессора. Это делалось уже много лет. Они знают эти труды наизусть еще до его приезда.

ТОВСТОНОГОВ. Мы должны взглянуть на события пьесы шире. Нужно изучить историческую обстановку. Что произошло? Восьмидесятые годы прошлого столетия. Безвременье. То, что казалось передовым еще десять лет назад стало пустым и бессмысленным, все эти теории либеральных интеллигентов, к которым принадлежит и Серебряков, вот что стоит исторически за личными отношениями. Это нужно обязательно знать.

РЕЖИССЕР К. Почему мы должны принимать характеристику живущего много лет в деревне, хотя и безусловно симпатичного нам дяди Вани по поводу профессора Серебрякова? Тут многое нужно понять — чей он ученик, скажем? На его формирование влияли шестидесятые годы, годы большого общественного актива, он разnochинец. Может быть, дядя Ваня пристрастен в определении качеств Серебрякова как человека?

ТОВСТОНОГОВ. А зачем вам нужен такой ход мыслей? Он же не обостряет, а снижает...

РЕЖИССЕР К. Не снижает!

ТОВСТОНОГОВ. Если Серебряков оказывается правым, а не прав Войницкий, тогда вообще все сдвигается и тема напрасно прожитой жизни исчезает. Стало быть, исчезает сверхзадача. Зачем вам такой ход рассуждений? И чем вы его подтвердите? Вот что главное. Аргументируйте вашу точку зрения каким-то словом, фразой из пьесы. Вам это просто не удастся.

РЕЖИССЕР Ш. Войницкий мог бы так вести себя, если бы Серебряков приехал один, без Елены?

РЕЖИССЕР П. Может быть, еще рече был бы.

ТОВСТОНОГОВ. Елена его, конечно, сдерживает. Жизнь все равно погибла, независимо от Елены, а то, что он еще и влюбился, дополнительный усложняющий момент. И смотрите, как это выстреливает в третьем акте. Он бы не повел себя так безумно, если бы не влюбился. Дядя Ваня, который муху не обидит,— чтобы он стрелял в живого человека! Если бы он не застал целующихся Астрова и Елену, наверное, он повел бы себя иначе. Это тот эмоциональный удар, который привел его к поступку почти безумному.

РЕЖИССЕР Г. Это второй удар.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, второй. Само предложение Себярекова вызывает негодование, ярость и бешенство, но до выстрела без Елены, вероятно, не дошло бы.

РЕЖИССЕР Б. Для меня образ спектакля — часы без стрелок. Они стучат, идут, люди смотрят на них и определенно знают, какое время, хотя стрелок нет.

ТОВСТОНОГОВ. Значит не знают, какое время.

РЕЖИССЕР Б. Не в этом смысле. Я образно хочу выразиться. Люди попусту тратят свое время, жизнь свою тратят — я это хочу сказать.

ТОВСТОНОГОВ. Я не против образности, я целиком за нее, только она должна быть театрально-конкретной, а не отвлеченно-литературной, как у вас. Остановившиеся часы — если вам это помогает...

РЕЖИССЕР Ш. Есть временной разрыв между первым и вторым актом? Астров поехал на завод и вечером вернулся. Это ночь того же дня?

ТОВСТОНОГОВ. А вам как кажется?

РЕЖИССЕР Ш. Мне кажется, это беспрерывная ситуация. Так создается большее натяжение.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, Астров поехал на завод, потом вернулся...

РЕЖИССЕР Ш. Соня перед отъездом говорит ему: опять через месяц приедете? И это проходит безответно.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, нужно строить обстоятельства, имея в виду и ее слова. Если бы он и раньше приезжал часто, его возвращение не стало бы столь чрезвычайным. Вы правы, так остree. И ничему не противоречит. А раз не противоречит, почему нужно от этого отказываться. Если мы скажем: это происходит через месяц — что нам это дает? Только ослабляет впечатление.

РЕЖИССЕР Г. Опять на нулевую позицию надо выходить!

ТОВСТОНОГОВ. В обычных обстоятельствах Астров не вернулся бы, уехал бы домой. Если бы не Елена Андреевна...

РЕЖИССЕР Б. А там не духовные устремления?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, нет. Любовные.

РЕЖИССЕР П. Разговор в третьем акте кончается конкретным предложением со стороны Астрова.

ТОВСТОНОГОВ. Это должна быть настоящая любовь, в которой Елена до определенного момента не отдает себе отчета. Так бывает. Потом она поймет и ломает это в себе.

РЕЖИССЕР Б. Тогда зачем она согласилась разговаривать с Астровым о Соне?

ТОВСТОНОГОВ. Это уловка, неосознанная уловка. Повод для очень интимного и волнующего диалога. Что он скажет по поводу Сони?

РЕЖИССЕР Б. А не практицизм ли это?

ТОВСТОНОГОВ. Если бы она была практическая женщина, она уехала бы с Астровым, а не с Серебряковым. Нет, она не прагматичная женщина, которая хочет захватить Астрова.

РЕЖИССЕР Б. Я думаю, помешала не мораль, а появление дяди Вани с букетом роз.

ТОВСТОНОГОВ. Если бы он не появился, она бы поехала?

РЕЖИССЕР Б. Мне кажется, это возможно.

ТОВСТОНОГОВ. Не тот характер.

РЕЖИССЕР Б. Она говорит Соне, что у нее все неудачно, и в музыке и в романах.

ТОВСТОНОГОВ. Какие романы! У вас пьеса в руках, прочтайте — никаких романов нет. Она любит Астрова. Любит, но душит собственную песню. Это тема образа.

РЕЖИССЕР К. Если бы дядя Ваня их не застал, она могла бы поехать с Астровым.

ТОВСТОНОГОВ. Не могла бы. Измена невозможна. Бросить старого мужа тоже невозможно. Это и есть ее драма. Иначе нет драмы Елены Андреевны, которая только случайно не попала к Астрову. Это ее жизненная позиция и драма ее! Красивая молодая женщина замужем за стариком, которому она не может позволить себе даже изменить, не говоря уже о том, чтобы бросить его.

РЕЖИССЕР Б. Там же есть реплика: хотела бы ты иметь молодого мужа?

ТОВСТОНОГОВ. Хотела бы, да! Но сделать-то не может. В этом ее внутренний конфликт.

У Чехова железная логика. Выражение у него такое, что многое надо угадывать. Но поступок есть поступок. Если бы она могла уехать, никакой драмы не было бы. Это загубленная жизнь, загубленная судьба.

РЕЖИССЕР Б. Астров называет ее «хищница».

ТОВСТОНОГОВ. Не в нашем сегодняшнем понимании. Он говорит это со знаком «плюс»: посмотрите на себя, вы не можете найти себе места, хищница!

РЕЖИССЕР Г. Так же и Войницкий. Он бунтует, но не

может перешагнуть через свою мораль и в результате возвращается на прежнее место, хотя становится другим.

ТОВСТОНОГОВ. Здесь другая аналогия. Нужно обязательно вспомнить, что есть другая пьеса, которая предшествовала «Дяде Ване», — «Леший». Почему Чехов запретил играть «Лешего»? Смотрите, что там происходит: увидев виновника своей разрушенной жизни, герой убивает его. Здесь нелепо стреляет, не попадает, Серебряков просто уезжает. И что, стало лучше? Стало хуже! Вот в чем глубина и смысл этой пьесы. Вот почему нельзя ставить «Лешего», если есть «Дядя Ваня». Чехов глубоко прав. Когда Астров говорит Войницкому: наше с тобой положение безнадежно, обратите внимание, какая огромная зона молчания у Войницкого. О чём он думает? Он воевал с Серебряковым, считая его главной причиной разрушенной жизни, но сейчас понял, что, кроме него самого, никто не виноват. Приход к этому выводу и есть смысл пьесы. Вот почему Чехов написал четвертый акт. Совсем другой ход, ничего общего с прежним не имеющий. Вы понимаете эту логику? Неистовство, дошедшее до безумства, до выстрела, — и после этого еще целый акт! Для чего? Только для этого. Дело совсем не в Серебрякове, и это должен понять дядя Ваня. Он ищет виновных где угодно — и это свойственно людям — всех обвинять, кроме себя, — и только экстремальные события открывают ему глаза на самого себя. Если это происходит, тогда есть четвертый акт, иначе его нет. И финала пьесы нет, если этого не происходит. А Елена — это загубленная жизнь совершенно в другом смысле.

РЕЖИССЕР П. Няня права: гогочут гусаки, погогочут и успокоятся.

ТОВСТОНОГОВ. С внешней стороны она права. Действительно, они успокоятся, но трагически успокоятся.

РЕЖИССЕР Ш. Если Иван Петрович способен понять себя, то Елена Андреевна, способна ли она себя понять?

ТОВСТОНОГОВ. Способна. Что из этого? Есть нравственные границы, которые она перейти не может. В этом и заключается ее драма. Она все понимает. Я же не говорю, что она не понимает, это же не по недомыслию.

РЕЖИССЕР Б. Но что она живет с ничтожеством!

ТОВСТОНОГОВ. Тем не менее. Она сама говорит, что приняла ненастоящую любовь за любовь. Серебряков был, очевидно, фигурой известной. Сколько мы знаем случаев,

когда студентка влюбляется в знаменитого профессора. Все так и было, но прошло столько лет, у нее открылись глаза. А теперь все кончено для нее.

РЕЖИССЕР Б. Видеть в ней только положительное... Наверное, надо разобраться.

ТОВСТОНОГОВ. Разберитесь. Что вы ей инкриминируете?

РЕЖИССЕР Б. Ну, хотя бы то, о чем вы сейчас говорите.

ТОВСТОНОГОВ. У меня она вызывает только уважение. Это так немыслимо сегодня, такой женский идеал! Ведь она дочь сенатора, из интеллигентной среды, окончила консерваторию, она красива. Для чего Чехов дает ей все это? На поступок, который определяет ее счастье, она не может пойти из нравственных соображений. Это трагическая фигура. А если она прагматик, если она хищница, почему она не уезжает с Астровым? На этот вопрос ответить невозможно.

РЕЖИССЕР Б. А почему она не уехала в Харьков раньше?

ТОВСТОНОГОВ. Она без мужа никуда не может поехать.

РЕЖИССЕР Б. Не было желания, не было необходимости.

ТОВСТОНОГОВ. Как?! Она мучается и страдает первые два акта жутчайшим образом. Но она не может командовать Серебряковым, он все решает.

РЕЖИССЕР Б. Любовный треугольник возник. В глазах дяди Вани она оказалась последней...

ТОВСТОНОГОВ. Это точно! Но в глазах дяди Вани.

РЕЖИССЕР К. А что было бы, если бы дядя Ваня не вошел в этот миг? Что было бы?

ТОВСТОНОГОВ. Все равно был бы разрыв с Астровым, даже при этом порыве.

РЕЖИССЕР К. Он на нее так эмоционально воздействовал, что еще немножечко, и она была бы сломлена.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, это и надо играть. Вы рассуждаете сейчас как литературоведы. Вы должны определить, что вам нужно, а не как вообще могло быть. Зачем вам эти рассуждения? Это уже не режиссерская позиция. Что вам нужно? Если вы хотите показать гетеру, доступную, легкую женщину, тогда все правильно. Если же я строю драму, хочу показать жертву своего времени и морали, красивую, привлекательную, обаятельную, женственную женщину, которая душит в себе естественное чувство, мне такие рассуждения не нужны. Я рассуждаю иначе: это был порыв, неожиданный взрыв, и застали или не застали ее с Астровым, она бы к нему не поехала. Таким я вижу этот характер в общей концепции произведения.

Рассуждать отвлеченно можно как угодно, но вы должны исходить из логики характера. Предполагать можно что угодно. Ваш коллега предложил: а почему бы не предположить, что Серебряков не так уж виноват. Можно и так рассуждать. Но зачем нам его оправдывать? Нам интереснее обострить его конфликт с Войницким, но в этой логике, а не в противоположной. Другое дело, что надо его максимально человечить. При всей его объективной вине субъективно он вызывает сострадание. Он больной человек, сама ситуация трагична для него — он же видит отношение жены к Астрову и переживает это. Вот эти человеческие струны и надо искать. Но не надо снимать природу его конфликта с Войницким. Наоборот, нужно максимально обострять его, исходя из главного.

Конечно, можно думать: не вошел бы дядя Ваня и грешопадение совершилось бы. Но нужно ли нам это? Тот это характер или не тот, мы должны из этого исходить. О ком мы играем спектакль? В чем драма Елены? Если она изменила Серебрякову, никакой драмы не будет. В таком случае можно предположить, что у нее уже было десять романов, как вы и сделали.

У нас в спектакле, в конце второго акта звучит музыка — в пьесе ее нет. Она звучит в душе Елены. О чём она? О ее несостоявшейся любви. И удерживает ее только нравственность. Время было такое. Сегодня это кажется абсурдом. Я понимаю, что вам, современным людям, очень трудно проникнуть в психологию женщины прошлого века. Это же сто лет назад происходило! Выпускницы Смольного, что это были за женщины с точки зрения морально-нравственной? Вы знаете это? Надо знать. А как воспринимались Чеховым женщины того типа, о котором вы говорите, мы знаем — об этом написано в «Попрыгунье».

Если понимать характер Елены, как вы предлагаете, он не войдет в трагический круг разрушенных судеб. В вашей вариации она в этот круг не входит. И совершенно необъяснимым кажется мне предположение, что ее тянет в Харьков. Там еще хуже будет, чем здесь. Жить без денег у какого-то приятеля, который делает одолжение... Здесь она хоть по праву живет, а там вообще превращается в Бафлю.

Только чрезвычайное обстоятельство — то, что Войницкий застал ее с Астровым, — заставляет Елену уехать отсюда, хотя и здесь было достаточно трагично.

В искусстве нельзя говорить: так и только так! Мое решение не есть истина в последней инстанции. Может быть, вам удалось бы поставить спектакль, совсем по-другому решенный, и я понял бы, что Елена не такая, какой кажется мне. Может быть, это меня и убедило бы. Это другой вопрос. Я сейчас исхожу из логики моего решения и пока вы не нашли аргументов, которые я не мог бы опровергнуть. Но теоретически все возможно. Может быть другая концепция, другая логика. Если вам удастся сделать ее убедительной и заразительной, я скажу: да, можно, оказывается, и так! Но убедить можно только спектаклем, словами трудно убедить.

РЕЖИССЕР Л. Нам нужно, наверное, поговорить и о Войницком. Прежде чем прийти к общему, нужно, по-моему, определить одну частность, которая должна стать решающей: он действительно талантливый человек, как говорит о себе, или он бездарен?

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, это погибший талант. Можно понимать и иначе, но если он бездарен — неинтересно. Только в приступе истерики он мог сказать слова, каких талантливый человек о себе никогда не скажет, но если он бесталанный, нет драмы.

РЕЖИССЕР Л. Он осознанно пошел на жертву ради Серебрякова?

ТОВСТОНОГОВ. Ради идеи. Он верил в Серебрякова, и вдруг к концу жизни — по тем временам он считал, что он старый человек, а ему пятидесяти еще не было...

РЕЖИССЕР Л. Он ведь совершает подвиг!

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Жертвует всем. И оказалось — напрасно.

РЕЖИССЕР П. Это определяет и атмосферу пьесы.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Что такое гроза во втором акте? Для меня она имела огромное значение. Как обстоятельство. Предгрозовая атмосфера создает особое настроение. Электризует существование всех. Так же как светлый, однообразно унылый день — прекрасная среда для первого акта, где почти ничего не происходит. Во втором — одно событие за другим.

Важно, чтобы атмосфера возникала из действия. Но и в действиях второго акта разобраться вне учета атмосферы невозможно. Это абсолютно взаимосвязанные вещи. В предгрозовой атмосфере возникают именно те действия и происходят те события, которые невозможны ни в какой

другой обстановке. Они в своем имении ложились спать в десять часов, а второй акт в половине первого только начинается. У Чехова атмосфера становится обстоятельством.

Но самое важное для меня — одно слово, которое определяет способ существования, природу чувств, слово «бац!» после выстрела. Оно определяет все. Это трагикомический выстрел. И я хотел добиться, чтобы зрительный зал после выстрела смеялся. Войницкий нелепо целится, он никогда не брал в руки пистолет, после выстрела говорит: «Бац!» — для меня это был ключ к сцене. Зрители должны засмеяться, а потом осознать трагизм ситуации. Только после такой нелепости можно сказать о Шопенгауэре и Достоевском, а потом взять морфий, чтобы покончить жизнь самоубийством. В этом природа чеховской пьесы — я так ее понимаю. А если разыгрывать серьезную драму, это будет против автора.

Художественный театр поразительно уловил эстетику начала века и открыл миру Чехова после провала «Чайки» в Александринке — низкий ему за это поклон. Но я беру на себя смелость утверждать, что природу игры Чехова они не открыли. Они играли драму. И вечное неудовлетворение Чехова в его письмах, я думаю, именно из этого проис текало. Театр не открыл трагикомический принцип его драматургии.

РЕЖИССЕР П. Вы говорите «трагикомический», а Чехов все время говорит о комедии.

ТОВСТОНОГОВ. Драма там уже есть, ему не хватало комедии. Трагикомедия — природа чувств, способ существования у этого автора. И одно слово «бац!» может быть у него определителем жанра, способа игры.

РЕЖИССЕР Л. В последнем акте Войницкий досадует — как я не попал! Нет ли здесь клоунского способа существования?

ТОВСТОНОГОВ. Думаю, что нет. Здесь есть внутренний драматизм, а форма выражения смешная, нелепая. Это и есть главное новаторство Чехова. Он серьезнейшие, трагичнейшие обстоятельства, как в жизни, выражает через обыденное, нелепое, парадоксальное, за которым лежит что-то огромное. И Чехов подсказывает нам: хорошая погода, а Серебряков приходит с зонтиком, в пальто, в гало шах, как человек в футляре. Это должно навести на какой то нелепый сценический ход.

РЕЖИССЕР П. Это определяет жанр. Отсюда и надо танцевать.

ТОВСТОНОГОВ. Но это совсем не снимает, а, наоборот, подчеркивает внутренний трагизм происходящего. Нужно почувствовать природу игры и чеховскую стилистику. Она особенная.

РЕЖИССЕР П. Главное — открыть это для себя.

РЕЖИССЕР Л. Как вы выбирали актеров на «Дядю Ваню»? Почему именно Басилашвили — Войницкий и Лавров — Астров, а не наоборот?

ТОВСТОНОГОВ. Для меня Войницкий — человек нелепый. Я хотел, чтобы ни в коем случае не получился герой, неудавшийся трагический любовник. Басилашвили может это сыграть, у него очень развито чувство юмора. А Лавров больше подходит к роли Астрова — интеллектуальная сторона в нем сильна и данные хорошие.

Обращение к личной человеческой судьбе и определяет успех Чехова, обращение к внутреннему миру людей.

РЕЖИССЕР Г. Вы сказали, что в первом акте действие статично. Чем занимаются Астров и няня, на чем строить их сцену?

ТОВСТОНОГОВ. Для него важны два обстоятельства: вынужденная пауза в его сумасшедшей жизни поездок по больным и то, что он уже встречался с Еленой Андреевной. Отсюда самоанализ — чем он стал сегодня.

РЕЖИССЕР Б. Если я скажу это артисту, ему будет этого достаточно?

ТОВСТОНОГОВ. Вы думаете, он не поймет вас?

РЕЖИССЕР Б. Мне кажется, что все останется на уровне слов. Он будет философствовать по поводу своей жизни, разбираться, советоваться с няней. Что он делает конкретно — как это объяснить актеру, чтобы ему было понятно?

ТОВСТОНОГОВ. Все зависит от уровня актера. Одному скажешь, и он сразу схватит суть и все сделает, а другому нужно шаг за шагом выстраивать роль. Но, если хотите, давайте проанализируем первую сцену по действию. Что здесь происходит?

РЕЖИССЕР Б. Был скандал.

ТОВСТОНОГОВ. Няня не в курсе этого, Астров тем более, он приехал позже скандала.

РЕЖИССЕР П. Мне кажется, здесь два события. Там две точные ремарки. Одна о том, что чай готовит. Астров

ходит чем-то взволнован, чего-то ждет. Затем пауза. И начинается другое действие.

ТОВСТОНОГОВ. Справедливо. Да.

РЕЖИССЕР Л. Она видит, в каком он состоянии, и предлагаёт выпить. Но если мы говорим о событии глобальном...

ТОВСТОНОГОВ. Мы говорим не о глобальных событиях. Мы анализируем, что происходит в первой сцене. Вы правильно сказали: есть жизнь, которая продолжается, новое событие начинает Астров. Теперь, прежде чем понять, что делает Астров, что определяет его поведение, скажите, что для него является важнейшим событием, без которого он не может начать свой монолог?

РЕЖИССЕР Г. Он мельком видел Елену Андреевну.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Он мельком видел Елену Андреевну, и она произвела на него сильнейшее впечатление. Так что же здесь происходит? Какое главное действие у Астрова? Подумайте, не говорите сразу. Это очень важный момент, потому что, по существу говоря, теперь уже до выхода Войницкого ничего не изменится. Огромный текстовой кусок должен быть положен на такое действие, которое определяло бы поведение артиста и было бы абсолютно психологически точным. У меня к вам просьба: не бойтесь говорить неверно, не бойтесь говорить глупости. Пробуйте рассуждать. Тогда мы что-то и определим.

РЕЖИССЕР Б. Он извиняется перед нянькой за бесцельно прожитые годы.

ТОВСТОНОГОВ. Извиняется? Перед нянькой? Почему?

РЕЖИССЕР Л. Мне кажется, действие можно определить так: он ждет встречи с Еленой Андреевной. Раз сцена завязана на том, что он видел ее, от этого можно идти. Следующее событие — появление Войницкого — для него неприятно. Он ждал Елену, а встретился с дядей Ваней. Потом пойдет сцена с Войницким.

ТОВСТОНОГОВ. Не понимаю вашей логики. Пока мы еще не знаем, появится Войницкий или не появится. Мы должны определить действие Астрова.

РЕЖИССЕР Л. Гости пошли гулять. Он ждет появления Елены Андреевны. В связи с этим возникает текст: сильно ли я изменился? Насколько я постарел? Как она будет ко мне относиться, могу ли я на что-то рассчитывать, когда мы встретимся?

РЕЖИССЕР П. Мне кажется, он сейчас всячески пытается

отвлечься от мыслей о Елене Андреевне. Какой человек Астров? Достаточно циничный, говорящий и думающий о себе, что он человек погибший, что у него ничего нет впереди. Тогда понятно, почему он не находит себе места, почему испытывает дискомфорт.

ТОВСТОНОГОВ. Определите его действие глаголом.

РЕЖИССЕР П. Отвлечься от мысли о Елене Андреевне.

ТОВСТОНОГОВ. И он может произнести на этом такой длиннющий монолог о себе? Представьте себе живого артиста, который будет это делать — отвлекаться от мысли и говорить текст роли. Вот я артист, играющий Астрова. Я не понимаю, что мне делать. Как я могу отвлекаться и произносить монолог? Вы совершенно не даете мне никакой возможности существовать в этой сцене.

РЕЖИССЕР Б. Он настолько уже привык к своим медицинским инструментам, ко всей этой жизни, что в данной сцене он затрепетал как мальчишка, он развелновался перед встречей с Еленой Андреевной. Он понимает, что сейчас она выйдет из сада.

ТОВСТОНОГОВ. Я не могу этого играть — затрепетал как мальчишка. Говорите со мной как с артистом. Что жду — да. Но почему я говорю эти слова? Я могу ходить и молчать.

РЕЖИССЕР П. Нянька не замечает, что он стал другим. В результате встречи с Еленой в нем что-то произошло, а она не замечает. И он спрашивает: я изменился?

РЕЖИССЕР Л. Молодость Елены, ее красота напомнили ему о его нынешнем состоянии, и возрастном, и интеллектуальном. Это заставляет его осмыслить свою жизнь. Он сознает свое несовершенство рядом с молодой женщиной. Поэтому разговор с ней не построен на вспыхнувшем чувстве.

ТОВСТОНОГОВ. Он еще не сознает свое чувство.

РЕЖИССЕР Л. В данном случае он размышляет, имеет ли он право подойти к ней, продолжить знакомство. Дальше развитие их взаимоотношений определит их конфликт.

ТОВСТОНОГОВ. Из ваших правильных слов я все-таки не понял, что мне играть. Вы сейчас комментируете обстоятельства, правильно комментируете. Но я хочу, чтобы вы научились рассуждать в законах действенного анализа. То есть уйти от главной режиссерской болезни — комментировать, умно или неумно, но комментировать. Я хочу увести вас от этого. Вот моя цель. Вы сейчас хорошо ком-

ментировали, но, если я играю Астрова, я хотел бы знать, что мне делать.

РЕЖИССЕР Л. Астрон должен решать: продолжить взаимоотношения с Еленой или нет. С ним неучтиво обошлись. В другом случае он просто взял и уехал бы обратно, а он почему-то здесь остался.

ТОВСТОНОГОВ. И что с ним происходит в этих обстоятельствах?

РЕЖИССЕР Ш. Нянька предлагает ему покушать, выпить. Нет! Отказ, отказ, отказ. У него внутри идет какая-то борьба. Это человек циничный, ему сорок, он уже опоздал жениться, он цинично относится ко всему, много женщин перевидал и вдруг в один прекрасный момент увидел мельком женщину и не знает, что с ним происходит. Он влюбился. И сейчас в нем идет внутренняя борьба, у него неопределенное состояние в данный момент.

ТОВСТОНОГОВ. Нельзя играть неопределенное состояние.

РЕЖИССЕР Б. Он останавливает себя от этого порыва.

ТОВСТОНОГОВ. Какого порыва? Елены Андреевны еще нет!

РЕЖИССЕР Г. Он ищет повод, чтобы задержаться.

РЕЖИССЕР П. Может быть, он в первый раз сам на себя взглянул. Он оправдывается начинает в том, что он сегодня такой. Оправдываться перед самим собой. Это по тому, что мы видим. А по сути, он говорит о том, что не так прожиты эти десять лет.

ТОВСТОНОГОВ. Вы пересказываете его монолог, а я хочу, чтобы вы нашли точное психофизическое действие.

РЕЖИССЕР Б. Если бы я играл Астрова, я бы добивался у няньки комплимента, потому что мне важно выглядеть в чьих-то глазах лучше, чем я есть. А она — да, постарел. Он ждет от нее другого ответа.

ТОВСТОНОГОВ. Разве? Вы не учли одной важной вещи, которая может подвести вас к определению действия. Что дает встреча с Еленой Андреевной, пусть мимолетная? Я бы не говорил здесь слова «влюбился». Он не влюбился. В этом возрасте с первого взгляда, как Ромео, не влюбляются. Вы здесь правильно охарактеризовали Астрова — влюбиться сразу такой человек не мог. Но что она задела его, это безусловно. Что вы здесь не учитываете? Что необычного в этом куске? Вам это нужно обязательно для себя определить. Как правило, существует конфликт меж-

ду двумя людьми, которые разговаривают. Здесь няня играет неконфликтную роль по отношению к Астрому, что бывает очень редко. Она для него слушатель. Он может при ней говорить все, что думает. Его действие не направлено на няню. Он говорит с самим собой.

РЕЖИССЕР Б. Она же ему отвечает, она осуждает его образ жизни. Здесь конфликтная ситуация!

ТОВСТОНОГОВ. Она не осуждает, она констатирует. Только при очень хороших взаимоотношениях можно сказать: ты постарел, голубчик, и водку пьешь, и внешность у тебя уже не та.

РЕЖИССЕР Б. Она очень переживает за его судьбу.

ТОВСТОНОГОВ. Откуда вы взяли, что она очень переживает? Чем это подтверждается в дальнейшем?

РЕЖИССЕР Б. Она няня, она может осуждать. Она его зеркало.

ТОВСТОНОГОВ. Она не его няня. Он уважительно относится к ней, потому что она нефальшивый человек, правдивый человек, и это выражается прямо: она ему говорит то, что о нем думает. То, что ему и нужно, кстати говоря. Что вы не учитываете, чтобы обнаружить действие? Астром говорит в своем монологе, что за десять лет ни разу не отдыхал. Что за этим стоит? Он не только не отдыхал, а ни разу не оглянулся на себя. Елена Андреевна заставила его впервые посмотреть на себя со стороны. Няня ему в этом помогает. Она ему жестокую правду говорит. Кто-то сказал — зеркало. Правильно, как зеркало. Астрому здесь нужен любой человек, его понимающий, перед которым он может все говорить, — только и всего. Ему надо проверить себя через нее — прав ли он. Эта проверка и есть конфликт в данном случае. Но что еще важно? Это его первая остановка. Поэтому пьеса начинается с очень энергичной, очень интенсивной жизни. Человек вдруг задумался: что я десять лет делал и во что я превратился? Эта остановка в жизни — событие. Важнейшее событие.

Можно и по-другому ставить: сидит нянька, они беседуют, он хорошо знает монолог и логически грамотно его произносит. Может так быть? Начало еще, экспозиция, задается Астром, все о себе рассказывает. И катастрофа. Спектакль не начался. Эспозиционная информация. Как же построить действие Астрова, чтобы оно не было информационной экспозицией, а было активнейшей, интенсивнейшей жизнью?

РЕЖИССЕР Ш. Может быть, я сейчас скажу глупость, но невольно от вашего разговора мелькнуло, что можно начать спектакль с пролога.

ТОВСТОНОГОВ. О постановочных вещах говорить пока не нужно.

РЕЖИССЕР Ш. Я хотел через это выразить свою мысль: исходное событие — как Астров ее заметил — воспроизвести на сцене. С его оценки начать спектакль.

ТОВСТОНОГОВ. Он так и начинается. Вы хотите, чтобы Астров реально ее увидел, галлюцинацию ему устроить? С Чеховым так обращаться нельзя. Тут главная задача — через внутренний процесс все раскрыть, а вы думаете о постановочных вещах, хотите показать исходное обстоятельство здраво. Такой ход мыслей Чехову не свойствен как никакому другому автору. Вы должны добиться, чтобы все через артиста возникло. Мы об этом и говорим.

РЕЖИССЕР Г. Может, он думает о том, как Елена отнесется к нему?

РЕЖИССЕР Л. Годится он для нее или нет?

ТОВСТОНОГОВ. Это делает осознанным его отношение к Елене, а оно еще неосознанно. Он что, рассчитывает на успех, поставил себе цель добиться ее взаимности?

РЕЖИССЕР Б. Нет. Нянька ему сказала, что он стар, некрасив, водку пьет, а она красивая, она вызывает у него желание отказаться...

ТОВСТОНОГОВ. Здесь не отказываться и не соглашаться надо — не об этом речь. Речь идет о нем самом. Елена просто оказалась тем раздражителем, который привел его к определенному образу действий, который нам и нужно открыть. Из-за нее он задумался и решает собственную судьбу.

РЕЖИССЕР Б. Это повод для его размышлений.

ТОВСТОНОГОВ. Это есть предмет его размышлений, а не повод. Получается, что если бы он ее не встретил, он так бы и жил как жил, а вот встретил и всю свою жизнь осмыслил. Почему существует в этом монологе история с умершим под хлороформом человеком? Видите, как сложно. Вот вы repetировали бы «Дядю Ваню» и промахнули бы это место, то есть прокомментировали бы его и пошли дальше. А этого нельзя позволять себе. Почему няня предлагает Астрову выпить водки? Ведь он еще ничего не сказал. Что-то с ним происходит. Это важно. Наконец, он задал вопрос: изменился я, няня, или не изменился?

Значит, эти мысли его мучили еще до открытия занавеса, только он молчал.

РЕЖИССЕР П. Он говорит, что изменился внешне, он не имеет в виду внутренне.

ТОВСТОНОГОВ. Главным образом — внутренне. Я стал чужаком, нянька, — это важнее всего.

РЕЖИССЕР Б. Мы немного умозрительно берем его внутреннее смятение, а мы должны идти от какого-то внешнего повода.

ТОВСТОНОГОВ. Об этом мы уже говорили: он встретил поразившую его женщину.

РЕЖИССЕР Б. Может быть, ее отношение к нему...

ТОВСТОНОГОВ. Никаких отношений еще нет. Поздоровались и разошлись. Произвела впечатление — не больше того.

РЕЖИССЕР Л. А мне кажется, если он ставит вопрос: изменился ли я, то, наверное, он знает, что не представляет уже никакого интереса для молодой, красивой женщины.

ТОВСТОНОГОВ. Это не может быть прочитано в монологе. Нет материала для этого.

РЕЖИССЕР Г. Он сейчас, мне кажется, ищет повод остаться. Ему надо найти какой-то формальный повод, чтобы остаться.

ТОВСТОНОГОВ. Его вызвали, Он завсегдатай здесь. Чего же ему искать?

РЕЖИССЕР П. Человек переосмысливает жизнь. Были обстоятельства, в которых он жил, лечил людей, все нормально делал.

ТОВСТОНОГОВ. Разве это его устраивало? Он просто вошел в машину этой жизни.

РЕЖИССЕР П. Но он смирился с действительностью. Данная встреча с Еленой заставила его все переосмыслить, увидеть в истинном свете.

ТОВСТОНОГОВ. Почему «пере»? Он же ничего не осмысливал до сих пор. Он покорялся жизни, не задумываясь. И впервые задумался.

РЕЖИССЕР П. Он же обвиняет себя в том, что уже десять лет неправильно живет, что человек умер под хлороформом.

ТОВСТОНОГОВ. Почему он вспомнил этот случай? Он, наверное, был аналогичен сегодняшнему. Астрон тогда тоже задумался, но не остановился, пошел дальше. История с больным именно по этой ассоциации возникла. Он

задумался, но пошел по проторенному пути. Я подвожу вас все время к тому, чтобы вы назвали мне действенный глагол, определяющий существование Астрова в этом событии.

РЕЖИССЕР Б. Она заставила его покаяться, исповедаться.

ТОВСТОНОГОВ. Разве это монолог покаянный? Он жестокий по отношению к себе, это верно, но покаяния тут нет. Возьмите себе такую аналогию: человек выбрал режиссерскую профессию, окончил вуз, поехал в театр. Репетирует и чувствует: все, что он говорит, мимо. Сопротивление огромное. Он пришел к себе в номер гостиницы или в Дом колхозника, остался один и не может заснуть. Думает: может, я вообще неправильно выбрал профессию. Зачем я потратил столько лет? К чему все это?

РЕЖИССЕР Б. Там есть лес, который он сажает.

ТОВСТОНОГОВ. Здесь он о лесе не говорит, и не случайно.

РЕЖИССЕР Б. Он говорит: а помянут ли нас в будущем? А няня ему: не люди, так бог помянет. Спасибо, ты хорошо сказала. И кусок заканчивается. Значит, каким-то образом она его успокоила.

ТОВСТОНОГОВ. Это совершенно неожиданно для него было. Раз бог помянет, значит будущие поколения помянут. Это чеховская тема, она через все его пьесы проходит.

Итак, вы почти совсем подошли к цели, но вы так и не назвали действие. Что даст артисту импульс к существованию в длиннющем монологе? Вы на этот вопрос обязаны ответить.

РЕЖИССЕР П. Астрон хочет понять, почему он умер? Что произошло? А произошло то, что остановок у него не было. Ведь только в этой остановке пробудилась у него совесть. Вся нить его рассуждений — попытка вывести для себя эту страшную формулу.

РЕЖИССЕР Г. Может быть, это приговор самому себе?

ТОВСТОНОГОВ. Это резльтативно должно получиться. Вы найдите такое действие, чтобы получился приговор.

РЕЖИССЕР Г. Обвинение самому себе.

РЕЖИССЕР П. Найти причину. Начинается с того, что я умер, а причины нет. Причина в том, что мы не останавливаемся.

ТОВСТОНОГОВ. Это все-таки еще не действие. В монологе Астрова весь смысл пьесы.

РЕЖИССЕР Б. Бессмысленная жизнь. Приехал сюда, а

они пошли гулять. Маленькая бессмысленность породила мысль о большой.

ТОВСТОНОГОВ. Вся пьеса дальше будет на тему, выраженную в монологе.

РЕЖИССЕР Г. Тогда, может быть, он хочет оправдать прожитые десять лет.

ТОВСТОНОГОВ. Я бы сформулировал так: понять, кто виновен в его несостоявшейся жизни. Найти виновника. Это то, что будет делать и Войницкий. То, к чему Астров пришел сейчас, Войницкий поймет в результате четырех актов. И в финале Астров ему выскажет уже как сформировавшуюся мысль: наше с тобой положение безнадежно.

РЕЖИССЕР Б. Почему же тогда пьеса называется «Дядя Ваня»?

ТОВСТОНОГОВ. Чехов не любил вытаскивать тему на поверхность. Он обозначает или место действия — «Вишневый сад», или родственные отношения — «Три сестры». Он не любил выносить в название смысловую сторону, как многие современные драматурги.

РЕЖИССЕР П. Но чеховская тональность существует и в названии.

ТОВСТОНОГОВ. Она всегда существует. Если главный персонаж дядя Ваня, в этом уже есть ирония.

РЕЖИССЕР Г. Как отнеслись к таким словам: «Те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!» Что это, ирония по отношению к этой мысли или действительно его убеждение? Здесь восклицательные знаки. Наверное, это дорого, как-то свято для Астрова.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно.

РЕЖИССЕР Г. А как отнеслись к тому, что он говорит «пробиваем дорогу»? Значит, он активно что-то делает?

ТОВСТОНОГОВ. Астров погрузился в рутину жизни, но он всегда что-то делал для людей. А этого никто не заметил. Так, может быть, в будущем помянут? «Бог помянет». Действительно, это единственный шанс. И посмотрите, как эта мысль повторится у Сони в конце пьесы. Почему я и говорю, что этот монолог по существу определяет тему пьесы и задает ее через личную судьбу одного персонажа. Здесь есть все, что потом в пьесе будет развиваться. Это по существу гамлетовский монолог — о смысле жизни. А психофизическое действие Астрова — найти виновника

своей несостоявшейся жизни. Тогда мне есть что играть. Здесь мы сразу переходим к главному — кто виноват? Виновата жизнь!

РЕЖИССЕР Б. Это о чём говорит? О том, что он не может иронизировать.

ТОВСТОНОГОВ. Он и не иронизирует нигде. Что сделала со мной жизнь? — вот нота, на которой начинается спектакль. Здесь задается тема.

РЕЖИССЕР Л. А дальше — он летел к больному и знал, что увидит женщину, которая произвела на него впечатление. Прискакал — они гуляют. Значит, я не нужен? Почему же я здесь? Там, может быть, умирает под хлороформом стрелочник, служащий, а я здесь. Чего я жду?

ТОВСТОНОГОВ. Это мельчит. Масштаб монолога, если его построить на том, о чём вы говорите, станет другим. Получится оскорбленное профессиональное самолюбие. А он шире говорит.

РЕЖИССЕР Л. Я хотел быть полезным людям, а меня вызвали и — гуляют. Значит, я никто, я ничто?

ТОВСТОНОГОВ. А что важнее, оскорбленное профессиональное самолюбие или поиск виновника несостоявшейся жизни? Вы написали ему внутренний монолог. Но вслух произнесенный монолог глубже и шире, выводит на больший масштаб.

РЕЖИССЕР Л. Чего я жду здесь? Я как врач, может быть, кому-то нужен.

ТОВСТОНОГОВ. Когда приходят и говорят, что он нужен, как он реагирует? Совсем не так, как вы говорите.

РЕЖИССЕР Л. Здесь есть еще личный интерес, какая-то заноза, эта женщина.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Поэтому он и не уходит. Встречался с Еленой была.

РЕЖИССЕР Л. Я об этом и говорю. Она его никак не принимает. Даже сейчас, когда его вызвали, она с мужем гуляет. Значит, ее отношение к нему — второй факт.

РЕЖИССЕР П. Первый факт — то, что он увлекся ею, плюс то, что она не обратила на него внимания, плюс то, что сейчас их нет, — все это раздражило его, и раздражение накапливается.

РЕЖИССЕР Г. Это фабульный ход — встретил Елену Андреевну, не встретил. На уровне фабулы рассуждать не надо.

ТОВСТОНОГОВ. Как не надо? Это же важнейшее обстоятельство!

РЕЖИССЕР Л. Может быть, здесь такой момент: в пьесе идет разговор о Серебрякове, о его таланте, о его значительности. Войницкий и Астров знают, что Елена — жена замечательно талантливого человека, который существует как миф. Астров рядом с Серебряковым чувствует себя личноностью мелким и пытается оправдать свою жизнь в этой провинции. Он чувствует, что проигрывает рядом с Серебряковым.

ТОВСТОНОГОВ. Я не думаю, что в монологе Астрову нужен такой раздражитель, как Серебряков. Во-первых, он его не знает. Во-вторых, это уже старый человек.

РЕЖИССЕР Л. А почему, на каком основании она ему принадлежит?

ТОВСТОНОГОВ. Потому что она его жена. Чтобы найти импульс к монологу, Серебряков не нужен. Этого ни один зритель не прочтет, это останется при вас. Смысл должен открываться в результате верно выстроенного действия, и зритель все исходные импульсы должен понимать. А ваш импульс он не поймет ни при каких обстоятельствах, даже если у вас будут гениальные артисты. Поэтому я считаю это лишним.

РЕЖИССЕР Л. С одной стороны, Астров исповедуется, с другой — отстаивает свою значительность.

ТОВСТОНОГОВ. Он не исповедуется и не отстаивает. Он ищет причину своего крушения. Это разные вещи.

РЕЖИССЕР Л. В этой сцене Серебряков в круг его внимания не входит?

ТОВСТОНОГОВ. Нет. Астров услышит в первый раз о Серебрякове от Войницкого. Кроме того, вы должны говорить артисту только то, что потом реально откроется зрителю. Только это должно существовать в логике рассуждений. В результате выстроенного процесса зритель должен прочесть смысл сцены. Неважно, сформулирует он его для себя или не сформулирует, важно, зачем он смотрит и что понимает. Зрителя надо погрузить в процесс разгадывания всего того, что стоит за словами, которые он слышит. Наша задача, грубо говоря, перевести эмоции, чувства — а монолог Астрова очень эмоциональный, взволнованный — на язык простейшего психофизического действия. Надо приучить себя мыслить действенно, уйти от комментариев. Сколько мы потратили слов и времени на коммен-

тарию, пока не пришли к определению действия, которое позволяет артисту первое и второе событие начать пробовать физически. Надо овладеть логикой, все аргументировать автором и быть в этом заразительным, чтобы увлечь артиста своей задачей. И надо обязательно иметь критерий. Бот ваш артист начнет пробовать монолог; имея критерий, вы увидите, правильно он действует или нет? Решает жизненную задачу, доходит до нужного масштаба или нет? Ищет виновника своей несостоявшейся жизни в себе самом или в окружающем мире или нет? Превращается монолог в экспозицию темы Астрова и всего произведения или нет? Все надо донести до зрителя через монолог.

РЕЖИССЕР Л. Я для себя сформулировал действие иначе: не искать виновного, а предъявлять претензии к своей несостоявшейся жизни. Эта формулировка меня эмоционально трогает. Искать виновника мне тяжелее. Может быть такое решение?

ТОВСТОНОГОВ. Если это объективно получится. Очень трудно предсказать, что явится раздражителем для артиста. Иногда какая-то мелочь может пробудить его интуицию, а это главное. Может быть артист такой силы, что он только прочтет монолог и все в нем будет выражено. Глупо такого артиста останавливать. Если он все верно делает, надо оставить его в покое. Но сами вы должны точно владеть методом. Нужно, чтобы он был не догмой, а способом пробудить интуицию артиста. Если она и без вас проснулась, ваше дело только следить, в верном ли направлении идет поиск, потому что интуиция тоже может увести исполнителя в сторону. Для этого и нужно, чтобы верно и точно вы сами существовали в логике пьесы.

РЕЖИССЕР П. Если будет другой исполнитель, действие не изменится? Формулировка действия?

ТОВСТОНОГОВ. Приспособление изменится. Способ выражения изменится, а мысль останется. Способ выражения зависит от индивидуальности артиста. Это то, что нельзя навязывать, иначе будет мертвый спектакль.

РЕЖИССЕР Л. А если артист скажет: я не понимаю вашей формулировки, я буду играть свое?

ТОВСТОНОГОВ. Тут наступает момент, когда вы должны судить, что объективно может получиться. Если артист пришел к тому, что нужно вам, зачем спорить о словах? Мы здесь спорим для того, чтобы добиться чистоты и точности владения методом. А от артиста что требуется? Го-

товность к импровизационному поиску. Вы здесь как его зеркало выступаете, как Немирович говорил. Вы смотрите, верно он ищет или неверно. Но для этого вы сами должны постоянно существовать в этом процессе. Режиссер, который не проживает все вместе с артистом в своем воображении, в его ритме, градусе, артисту никогда не поможет. Это важнейший момент в нашей профессии. Вы обязаны в течение репетиции быть на его уровне, тогда вы можете ему помочь. Тогда он будет вас искать. Если же вы отключены от реального процесса и существуете в нем лишь умозрительно, вы становитесь врагом артиста. В то же время вы должны время от времени смотреть на ход поисков холодным взглядом. Без такого двойного существования режиссера творческий процесс будет мертвым. Если вы точно определили логику, овладели ею во время действенного анализа, дальше процесс работы с артистом станет органичным и обещающим.

Итак, что вам надо делать? Найти точные исходные обстоятельства, событие, определяющее поведение человека, конфликт, проанализировать пьесу по событиям, определить действия каждого персонажа. Проделав такую работу, вы можете выходить к артистам. И тогда вам не потребуется много слов. Мы сегодня были многословны. А выиграет тот, кто будет наиболее краток и точен. Вы уловили сегодня, где идет комментарий, а где то, что нам нужно? Комментарии могут быть очень правильные, но они нам не нужны.

РЕЖИССЕР П. Но без них тоже нельзя обойтись.

ТОВСТОНОГОВ. Рассуждения обязательны, но конечный вывод должен быть лаконичным. Если я буду сомневаться в чем-то, вы меня этими комментариями и рассуждениями будете убеждать. И здесь принцип: ваша фантазия должна подкрепляться автором. Любое предположение должно быть подкреплено авторским текстом.

РЕЖИССЕР Л. Но есть определенные характеры.

ТОВСТОНОГОВ. Характер строится из логики поведения. По ней вы проверяете точность найденного характера, существует ли артист в верной для данного характера логике. Вывод, к которому пришел в результате стольких столкновений и драматических коллизий Войницкий, потребовал четырех актов. А Астров уже в первом к нему пришел. Вот вам разные характеры.

Через эти характеры и раскрывается в основном особая

природа конфликта чеховской пьесы, о чем мы и говорили в начале нашего занятия: первые три акта кажется, что все дело в Серебрякове, но вот он уезжает, все должно быть хорошо, причина устранена. А стало еще хуже! Почему нарастает трагедия?

РЕЖИССЕР Г. Люди заживо погребены. Раньше был возможен бунт, попытка протеста, теперь ее уже не будет, теперь они будут просто доживать свою жизнь.

ТОВСТОНОГОВ. До приезда Серебрякова не было такой драмы?

РЕЖИССЕР Г. Она была, но проходила, видимо, где-то глубоко внутри.

ТОВСТОНОГОВ. В чем же тут дело? Почему они погребены? Они ведь боролись с Серебряковым, который внес в их жизнь разлад.

РЕЖИССЕР Л. Но разлад-то внутри их самих, а не в присутствии Серебрякова. Я думаю, что они поняли это.

РЕЖИССЕР К. То, на что они закрывали глаза, во что не хотели верить, через приезд Серебрякова стало явным. Это был процесс длительный, шло накопление, а в результате столкновения все выплыло наружу.

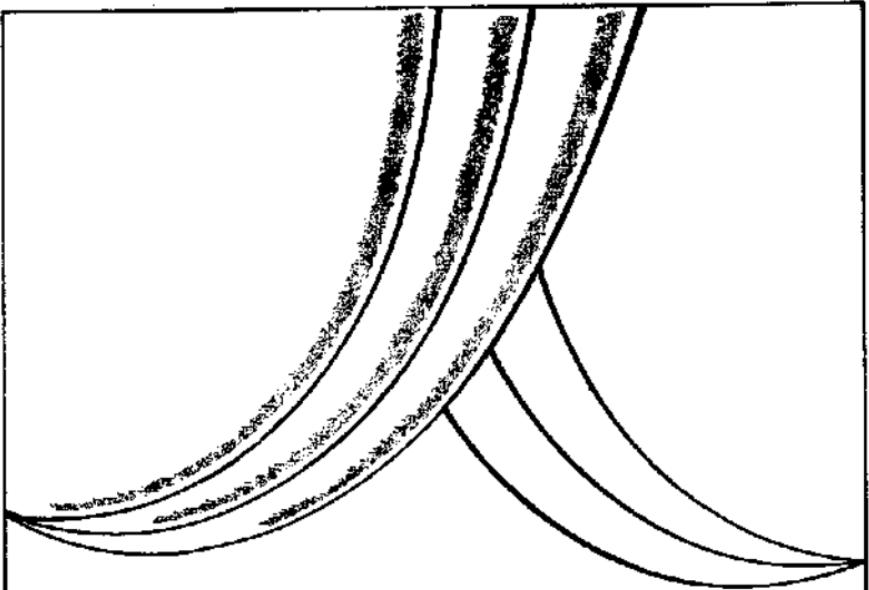
ТОВСТОНОГОВ. Борьба шла не с тем противником. Противник другой. Все персонифицировалось в Серебрякова, а когда он уехал и они вернулись в прежнее положение, они поняли, что противник не тот. По логике «Лешего» выстрелом все разрешалось, а здесь дяде Ване дан еще целый акт. И в результате, несмотря на то, что все встало на свои места, он оказался самым трагическим персонажем. Почему он самый трагический? Ответьте на этот вопрос и вы поймете, зачем Чехов написал «Дядю Ваню».

РЕЖИССЕР П. Я бы все-таки хотел уточнить, когда именно режиссер может прибегать к комментариям.

ТОВСТОНОГОВ. На первом этапе репетиций с актерами, когда мы оговариваем обстоятельства, погружаемся в среду, выявляем логику характеров, создаем «роман жизни». И на всех других этапах работы, когда у актеров возникают вопросы, когда исполнители не точны в выполнении сценических задач, когда они не соглашаются с вашим решением. Вы должны быть готовы ответить на их вопросы, доказать свою точку зрения или согласиться с актером, если он предложит более интересную версию. Чтобы быть готовым к этому, вам и необходимо проделать ту работу, которой мы сейчас занимаемся. Кстати, только

такие моменты и поддаются фиксации и, читая записи репетиций разных режиссеров, даже Немировича-Данченко, которого мы никак не можем заподозрить в методологической некомпетентности, мы находим в них много рассуждений.

То, что мы делали сегодня, есть самостоятельная работа режиссера **до** встречи с актерами. Ваша работа. Иногда вы ограничиваетесь чтением пьесы и изучением исторических материалов. Все это необходимо, но не для того, чтобы просто знать и рассказать актерам, а для того, чтобы разобраться в большом круге предлагаемых обстоятельств и через него прийти к простейшему и неделимому атому спектакля — физическому действию. Этим нужно постоянно заниматься, чтобы овладеть методикой. Тогда вы будете вооруженными людьми, действительно полезными артисту.



3

Н. В. Гоголь

«РЕВИЗОР»

ПОСТАНОВКА И ОФОРМЛЕНИЕ Г. А. ТОВСТОНОГОВА
КОСТЮМЫ И СУПЕРЗАНДЕС ПО ЭСКИЗАМ
М. В. ДОБУЖИНСКОГО
КОМПОЗИТОР С. М. СЛОНИМСКИЙ
РЕЖИССЕР Ю. Е. АКСЕНОВ
БАЛЕТМЕЙСТЕР С. П. КУЗНЕЦОВ

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ:

Антон Антонович Сквозник-	
Дмухановский, городничий	— К. Ю. ЛАВРОВ
Анна Андреевна, жена его	— Л. И. МАКАРОВА
Марья Антоновна, дочь его	— Н. М. ТЕНЯКОВА
Лука Лукич Хлопов, смотритель училищ	— Н. Н. ТРОФИМОВ
Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин, судья	— В. В. МЕДВЕДЕВ
Артемий Филиппович Земляника, попечитель богоугодных заведений	— В. А. КУЗНЕЦОВ
Иван Кузьмич Шпекин, почтмейстер	— М. Д. ВОЛКОВ
Петр Иванович Добчинский	— Г. А. ШТИЛЬ
Петр Иванович Бобчинский	— М. В. ДАНИЛОВ
Иван Александрович Хлестаков, чиновник из Петербурга	— О. В. БАСИЛАШВИЛИ
Осип, слуга его	— О. И. БОРИСОВ
Христиан Иванович Гибнер, уездный лекарь	— С. Ю. ЮРСКИЙ
Федор Андреевич Люлюков	— И. М. ПАЛЬМУ
Иван Лазаревич Растворский	— В. Н. ЧАЙНИКОВ
Степан Иванович Коробкин	— Г. П. БОГАЧЕВ
Степан Ильич Уховертов, частный пристав	— М. В. ИВАНОВ
Свистунов	— А. А. АНДРЕЕВ
Пуговицынполицейские	— В. А. МАКСИМОВ
Держиморда	— Ю. Н. МИРОНЕНКО
Абдулин, купец	— Л. В. НЕВЕДОМСКИЙ
Февронья Петровна Пошлепкина, слесарша	— А. В. АБРАМОВ
Жена унтер-офицера	— В. П. КОВЕЛЬ
	— Т. А. ТАРАСОВА

Мишка, слуга Городничего — В. А. КОЗЛОВ
Слуга трактирный — Е. А. ГОРЮНОВ
Гости и гостьи, купцы, — артисты театра
мешкане, просители — И. М. СМОКТУНОВСКИЙ
Голос автора

11 января 1972 года.

ТОВСТОНОГОВ. К «Ревизору» я всегда относился с огромным пietетом, как к шедевру мировой литературы, но воспринимал это гениальное создание Н. В. Гоголя как бы на расстоянии, отделяя его от себя как режиссера. Не было личного отношения, личной заинтересованности, личной страсти. Я же всегда понимал, что для сценического воплощения такой пьесы необходима и особая страсть.

Все, что я видел на сцене, скорее отдаляло меня от «Ревизора». Особняком стоит в истории театра спектакль Вс. Мейерхольда, который гениально «сочинил» своего «Ревизора». Большинство же постановок не вызывало ничего, кроме чувства тоски. Все было заведомо известно, каждая реплика звучала, как в тысячу первый раз рассказанный анекдот, и ничего по-настоящему не волновало.

Конечно, в каждом спектакле было что-то любопытное, были выдающиеся актерские работы, но находки не касались целого.

«Ревизор» в представлении зрителей — бытовая сатирическая комедия. Иногда бывает смешно, иногда нет, но разоблачительная сила пьесы воспринимается умозрительно. Авторитет пьесы выше непосредственных впечатлений. Уважение к пьесе всегда оставалось незыблым, но желания ставить ее не было, и только всегда подспудно мутила тайна, загадка великого произведения.

Личный интерес к «Ревизору» пришел через Достоевского. Бывает, что один писатель начинает восприниматься по-новому через другого, и для тебя лично открывается нечто такое в преемственности и развитии мировых идей, что прежде понимал лишь умозрительно.

Достоевский всегда был мне лично особенно близок. Работая над спектаклями «Униженные и оскорбленные» и «Идиот», погружался в мир его неповторимых характеров, в глубину человеческих отношений и не раз вспоминал знаменитые слова: «Все мы вышли из гоголевской «Шинели». Я стал возвращаться к Гоголю, и мне показа-

лось странным, почему пушкинское определение «фантастический реализм» относят ко всему творчеству Гоголя, кроме... «Ревизора».

Как подойти к этой пьесе, чтобы передать все ее величие, в один эмоциональный сгусток соединить ее разоблачительный пафос и ее неповторимый юмор, ее стихию смешного? Что делает «Ревизора» вечно живым?

Начиная работу, мне было необходимо найти ход, стержень, нанизывающий всю пьесу, объединяющий всех лиц, все сюжетные линии. Я не собираюсь отказываться от юмора, от стихии высокой комедии. Я только отказываюсь от того, чтобы добиваться смеха самоцельно. «Бывало скучно? Значит, сейчас должно быть смешно. Давайте придумывать трюки, каких еще не было». Вот об этом мне и не хочется думать — о трюках, о том, чтобы зрители смеялись у нас больше, чем в других театрах. Думать об этом — значит отвлечься от какой-то более важной задачи.

Чем можно объяснить стремительность развития действия, общую слепоту, загипнотизированность, недоразумения, каскад ошибок, совершаемых Городничим и его присными? Ответ пришел не сразу. Но когда он возник, он показался таким самой разумеющимся, таким «первопопавшимся», настолько лежащим на поверхности, что несколько раз приходя к этому ответу, я вновь и вновь отбрасывал его.

Ответ этот определился для меня словом — страх. Страх — как реальное действующее лицо пьесы. Не просто страх перед начальством, перед наказанием, а страх глобальный, космический, совершающий aberрацию в мозгу человека.

Страх, рождающий наваждение.

Наваждение, делающее Хлестакова ревизором.

Тут на помощь приходит сам Гоголь. «...В итоге остается что-то чудовищно мрачное, какой-то страх от беспорядков наших. Самое это появление жандарма, который... является в дверях, это окаменение, которое наводят на всех его слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец,— все это как-то необъяснимо страшно!» — читаем в «Развязке «Ревизора».

И тут стало ясно, что то, что казалось «первопопавшимся», само собою разумеющимся, должно проникнуть в самую ткань спектакля, окрасить особым фантастиче-

ским светом все происходящее, соединить комедию с «Петербургскими повестями», с призрачностью «Мертвых душ». Для этого надо только найти сценическое выражение тому, что разумеется для меня под понятием «фантастический реализм».

Мне кажется странным, когда иные театральные деятели стараются убедить себя и других, что особенного страха у Городничего нет, что об этом и в пьесе говорится («Бывали трудные случаи в жизни, сходили, еще даже и спасибо получал»), что он, мол, быстро обвел Хлестакова. Но мне кажется, что вся пьеса говорит о всеобщей, заразительной силе страха. Страх захватывает даже тех, кому вроде, совсем нечего бояться. Вероятно, артистам и режиссерам кажется, что страх мешает комедийности. Думаю, что это не так. Мы видели городничих, которые не так уж боялись, а смешны они вовсе не были. Страх — это обстоятельство, которое не только не убивает смеха, а, напротив, позволяет добывать его и искать в таких плоскостях пьесы, где он на первый взгляд и не предполагался.

Страх позволит нам проникнуть в фантастическую природу пьесы, создать атмосферу, в которой происходят необъяснимые с точки зрения нормальной логики явления. «...Это лицо фантасмагорическое, лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой бог весть куда...» — так сказал Гоголь о Хлестакове, вполне реальном молодом человеке из Петербурга.

В сочетании реальности с фантасмагорией заключено художественное величие «Ревизора». Все объяснимо и в то же время фантастично, призрачно. Есть еще какая-то сила, которая управляет событиями пьесы, управляет героями пьесы, их жизнью. Эта сила вполне реальна — сила самодержавия, полицейская машина царской России. Но в художественном выражении эта сила, взятая в синтезе, в обобщении, вырастает в символ. Эта сила, когда ее не называют, приобретает характер фантастический, таинственный. Окрашивая и проникая во все поры произведения, эта сила создает фантастический реализм, полный неизведанного, свежего смысла.

Чтобы пробиться к этому, надо сделать попытку объявить войну водевилю с его «кви про кво», надо попробовать забыть, что это должно быть смешно, забыть, что играем комедию. Комедия свои права все равно возьмет.

Инфернальность, силу наваждения попробуем искать через умного, здравомыслящего человека, крепко стоящего на ногах, каким несомненно является Городничий. Его надо поставить в центр. Если мы этого не сделаем сознательно, он все равно займет собой три четверти пьесы и отомстит нам самим фактом своего традиционного существования.

Реальный, маленький, ничтожный Хлестаков в глазах Городничего становится страшным, инфернальным существом — фантомом.

Сила Гоголя в том, что он делает все, чтобы Хлестакова было как можно труднее принять за сановника, за ревизора. Он демонстративно опровергивает все здравые мотивировки. Ревизором Хлестакова сделали Городничий и его окружение. Только страх может оправдать столь стремительную общую ошибку.

Отличие Гоголя от его предшественников, которые разрабатывали ту же тему, в том, что Хлестакова не только приняли за ревизора, его сделали ревизором.

Страх Городничего сделал Хлестакова ревизором, говорит В. Белинский.

Развивая эту мысль в своем блестящем исследовании творчества Гоголя, советский литературовед Г. А. Гуковский пишет: «Происходит странная вещь. Фитилька, спичка, мальчишка Хлестаков силою страха и благоговения к нему вырастает в «персону», становится сановником, становится тем, кого в нем видят. Он делается «на самом деле» грозен. И сам Гоголь в «Предведомлении» подчеркивает, что Хлестаков в эти минуты вовсе не клоун, не опьяневший мальчишка-хвастун, а выглядит как то самое «значительное лицо», распекание коего убило Акакия Акакиевича».

И далее: «Он на наших глазах стал ревизором, сановником, взяточником. Его сделали всем этим. И он выполняет то, что ему положено... Уезжает он как ревизор и взяточник».

Гоголь показывает механизм этого «делания», он показывает, как общество, среда, уклад невозвратимо, неизменно делают из маленького, ничем не замечательного человека негодяя, грабителя и участника системы угнетения.

В этом гениальном гоголевском ходе мне видится возможность сценической метафоры, выражающей пласти-

чески то, что составляет в «Ревизоре» фантастический элемент.

Когда Городничий и другие «отцы города» узнают о приезде ревизора, об инкогнито, то в их представлении сразу возникает определенный типический образ этого ревизора. Мы тоже можем реально представить себе облик этого человека, одно ожидание которого вселяет всеобщий ужас. Образ этого человека — результат наваждения. Он сам становится воплощением наваждения. В его незримом присутствии уже есть элемент фантастики, ирреальности, хотя это вполне реальное лицо. Он уже едет в этот город и действительно приедет, о чем мы узнаем в конце пьесы.

Это призрачное лицо, по моему глубокому убеждению, должно появиться в спектакле. С самого начала. Это фантом, воплощающий «идею призрачности», о которой писал В. Белинский. Для появления фантома необходимо начать спектакль с самой высокой ноты. Для этого чрезвычайно важно найти «вздыбленность» существования актеров на сцене. Страх возник сразу, как только было получено роковое письмо. Такой страх, который проникает в сердце, в мозг, в кровь и заставляет подкашиваются ноги. Для этого совсем не нужно громких голосов и суэты. Напротив. Внутреннее напряжение подчеркивается внешней тишиной. И вся первая сцена — тихая сцена. Все наставления Городничего, которые обычно играются впрямую, не затрагивают истинной глубины преступлений, совершаемых в этом городе. Они гораздо серьезнее. О них даже и вслух сказать нельзя. И вот в эту атмосферу напряженного страха и лихорадочных дум врывается призрак — в черном пространстве сцены над колосниками все собравшиеся у Городничего внутренним зрением видят того, кого они ждут. И когда они все молниеносно повернули, что молодой человек в гостинице, заглядывающий в чужие тарелки, и есть ревизор (какой накал состояния нервов и ума нужен для этого!); и когда Городничий впервые лицом к лицу столкнулся с Хлестаковым, он увидел не дрожащего от страха и голода мальчишку, а того самого ревизора, которого должен был встретить. Грозного, «классического» ревизора, в крылатке, в очках... Через мгновение призрак исчезнет и Городничий увидит реального Хлестакова. Но и в нем он теперь видит ловкого, хитрого, притворяющегося оборотня.

Этот призрак-phantom появится в спектакле несколько раз. Для этого нужно достичь такого градуса существования актеров, какой только и может оправдать лихорадочную игру воображения.

«Ревизор» — комедия превращений. В ревизора превращается фитилька Хлестаков, в вельможу превращается в момент своего мнимого торжества сам Городничий. И сила разоблачительного таланта Гоголя в том, что эти превращения реальны, что они могут происходить в самом деле, что они жизненны. Если можно принять Хлестакова, пустышку и ничтожество, за власть, то можно поверить в Нос статского советника, который разгуливает по Невскому проспекту.

В этом переплетении сказочного, невозможного и реального и заключен смысл фантастического реализма Гоголя.

Фантастический реализм — принадлежность гениального художника, он дает ему возможность идти от правдивого изображения жизни к огромным обобщениям философского и социального порядка.

Мне бы хотелось средствами театра передать величие комедии, вскрыть серьезность смысла происходящего, уйти от водевиля и пронести это в каждом персонаже, в каждой сцене через весь спектакль. И чтобы в результате прозвучал через «незримые миру слезы» и всеочищающий смех вопрос великого гуманиста и художника: как же это получается, что человек, созданный для высокого, становится негодяем, обманщиком, мучителем и разорителем и угнетателем ближнего своего.

12 января 1972 года.

Репетируется начало пьесы — чиновники приходят по вызову Городничего, который получил письмо — предупреждение о приезде ревизора из Петербурга.

ТОВСТОНОГОВ. Тема страха, о которой я говорил, пока привела к игре в состояние. Страх — это результат, проявления его целиком зависят от характера, поэтому каждому надо искать свое действие, свою линию поведения. Выигрыш будет у того, кто избежит изведенной дороги.

МАКАРОВА. У Лаврова у одного пока получилось, он очень серьезен и занят делом. Поэтому его замечания смешны.

ТРОФИМОВ. Сейчас получается, что один Городничий боится, будто он один во всем виноват, все остальные в порядке.

КУЗНЕЦОВ. Невольно снимаешь напряжение, когда отчитывают не тебя, а другого. Надо найти свою жизнь и не успокаиваться, когда ругают другого.

ТОВСТОНОГОВ. Вам нельзя забывать о ревизоре, может быть, он едет по вашему доносу. Как только появляется мысль — получается живой кусок.

ТРОФИМОВ. Вдруг становится очень смешно.

ТОВСТОНОГОВ. Когда они не стараются быть смешными. Нельзя терять событие.

МЕДВЕДЕВ. Мы рано садимся. Хочется походить, подумать каждому о своем.

Актеры сидят молча, они очень озабочены и не смотрят друг на друга. Молчание длится долго.

ТОВСТОНОГОВ. Вот сейчас вы очень хорошо сидите. Так и начните.

Сцена повторяется.

ЛАВРОВ. Спокойный с виду разговор, и страх прорывается физически.

ТОВСТОНОГОВ. Происходит осмысление того, что каждому грозит. (*Кузнецову.*) Вам не надо горячиться, надо сохранить саркастический тон — «Ну, это еще ничего. Колпаки, пожалуй, можно надеть и чистые». Мол, мы знаем кое-что посерезнее «колпаков».

Важно вскрыть внутренние связи всех между собой. Момент объединения перед лицом опасности для всех будет потом, а сейчас, в первые минуты, каждый думает о себе и хочет найти виновника. Городничий держит себя в руках, внешне оченьдержан, от этого у него с сердцем неважно. Срываются на мелочах. Вдруг набросился на Гибнера, который хотел подать ему воды. (*Лаврову.*) Распекая чиновников, не теряйте своих дум, он ни в кого не влезает, он над ними.

Первое действие.

ТОВСТОНОГОВ. Я думаю, вы все понимаете, что страх сыграть нельзя, это состояние. Но обстоятельства таковы, что страх перед ревизором определяет поступки, действия и слова персонажей. Они говорят именно то, что может быть сказано только при этих обстоятельствах. Когда это получается — начинается действие. Иначе все стоит на месте и начинается изображение.

МАКАРОВА. Они не все говорят.

ТОВСТОНОГОВ. Да, конечно. О главном — не говорят. Каждый боится другого, кроме того, вдруг рухнул авторитет Городничего. Каждый проявляется по-своему, ни в коем случае нельзя попадать в штампованное изображение страха. Начало сцены очень замедленное, иначе некуда будет раскручивать пружину действия. Необходимо уйти от раскрашивания слов. Если вы почувствуете это — остановитесь.

Начало сцены.

ТОВСТОНОГОВ. Мы слишком хорошо знаем текст, все звучит знакомым и привычным. Играется слово само по себе. Надо идти только по мысли, каждая фраза — результат напряженной работы мысли.

Сцена повторяется. Городничий долго сидит один. Чиновники появляются не вместе, а по одному. Сначала судья, потом Хлопов, потом Земляника... Последним входит Гибнер. Долгое молчание. Узнавая о ревизоре, каждый реагирует по-своему, у Хлопова слова «как ревизор?» вырываются как истерический вскрик.

ТОВСТОНОГОВ (*Лаврову*). Попробуйте сказать «ревизор из Петербурга, инкогнито» — самым обыденным тоном, как будто это обычное сообщение и ревизоры являются ежедневно.

Прогон первой сцены, ищут органику мысли и поведения.

ТОВСТОНОГОВ (*Медведеву.*) У вас сейчас притупился конфликт с Городничим. «Своим умом дошел!» — это независимо, гордо, мол, раз ты, городничий, не сумел убедить нас от ревизора, то слушай умного человека. В целом в сцене нет остроты. (*Абрамову — Хлопову.*) У вас все не органично, он самый слабый и трусливый, его пугает все. Как бы надвигается гора на маленького человечка. Тут органика решает все, иначе неубедительно. (*Пальму — Гибнеру.*) У вас абракадабра не звучит, надо за основу взять подлинные акценты немецкого языка. (*Кузнецову — Землянике.*) Вы влетаете так, будто все уже знаете и про письмо и про ревизора. Формально, нет оценки. (*Абрамову.*) Крик у вас может получиться, если вы к нему подготовитесь. Нужна полная отрешенность, расслабленность, а не активное участие в сцене. Закон обратного хода. Полное непонимание происходящего, и — вдруг дошло! После слов «секретное предписание» даже можно упасть в обморок. (*Медведеву.*) Вы делаете массу каких-то мелких движений, все разрушается. Полная статика внешне, а мысль работает, и вдруг одно какое-то нелепое внешнее выражение.

Падения Хлопова в обморок от «страшных слов» — короткие выключения, он моментально выходит из «обмороков», никто на это даже не реагирует. Только Гибнер привычно щупает пульс.

ТОВСТОНОГОВ (*Лаврову.*) Больше всего Городничего раздражает переглядка и какая-то связь между Земляникой и Ляпкиным-Тяпкиным. Отсюда и сарказм и ирония. МЕДВЕДЕВ. А как это задать, что они на самом деле совершили поступки похуже, чем говорят вслух?

ТОВСТОНОГОВ. Ничего задавать не нужно, это прочитывается. Круговая порука дает им право так себя вести. Все друг про друга знают, а говорят о незначительном, о ерунде с вельможной важностью. Сейчас это получилось. Со слов «вдруг заглянет» начинаются как бы галлюцинации Городничего. Это заражает всех. «А подать сюда...» — каждый невольно замирает; когда очередь доходит до Хлопова, он может упасть в обморок от одного слова «а...» Как он повторяет это «а» — хлоп в обморок!

АБРАМОВ. Получается искусственно. У меня нет такого накала, чтобы ответить на это «а»...

ТОВСТОНОГОВ. А что надо, чтобы получилось?

АБРАМОВ. Вероятно, в предыдущую сцену надо накопить это, чтобы одно слово «а» вызвало картину допроса ревизором.

ТОВСТОНОГОВ. Вот именно.

ЛАВРОВ. Вероятно, Хлопов, помимо того, что боится ревизора, один по-настоящему боится и Городничего как огня. Остальные перемигиваются между собой, намекают, что и у Городничего рыльце в пуху, входят вговор, а Хлопов безумно боится.

ТОВСТОНОГОВ. Должны быть отношения дрессировщика с тиграми. Есть более опасные, менее, а есть совсем ручные. Хлопов — ручной. (*Кузнецову и Медведеву.*) Вы слишком открыто глумитесь над Городничим. Они это делают исподтишка, один раз он их поймал и не на шутку разгневался. Все-таки он начальник, они знают, как он умеет выкручиваться, а их может утопить и продать запросто.

Появление Почтмейстера.

ТОВСТОНОГОВ. Принес событие в легкомысленной форме — вскрыл письмо, узнал, что какой-то чиновник едет — глупейшая история!

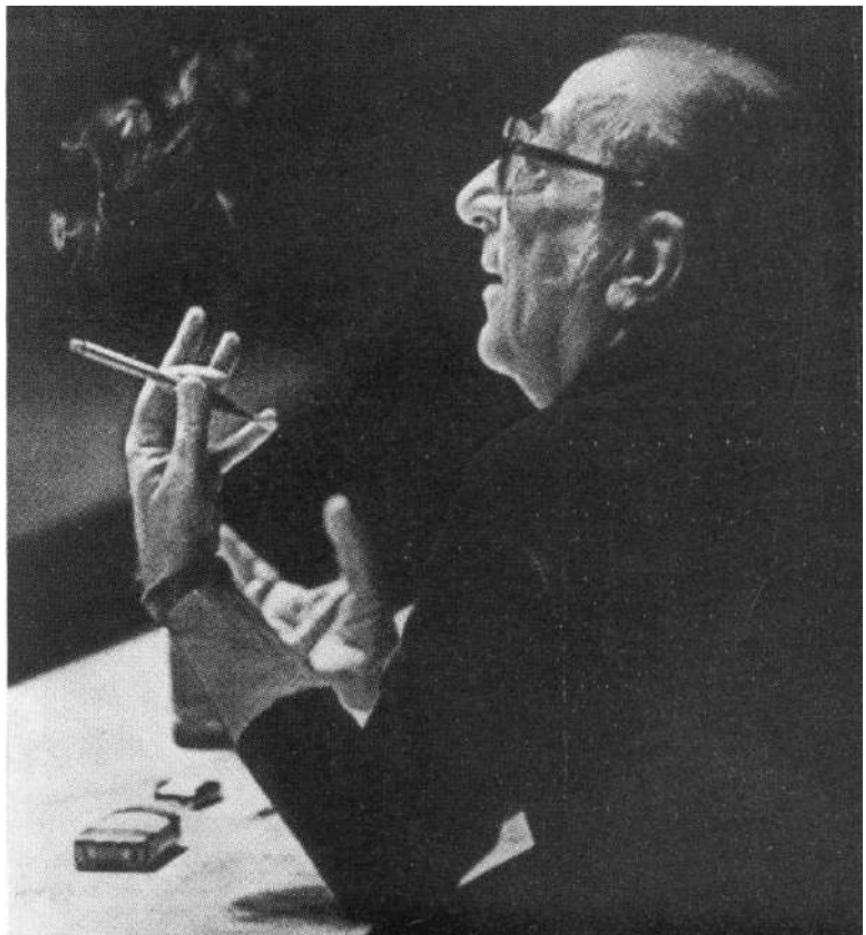
ЛАВРОВ. Что-то подозрительно он себя ведет.

ТОВСТОНОГОВ. Почтмейстера безумно радует, что будет война с турками. А когда Городничий рассказал ему о письме, которое получил он, почтмейстер безумно заволновался — как это письмо прошло без его контроля? Все думают, что донес Землянику. Давайте попробуем эту версию. (*Кузнецову.*) Ликующего настроения у вас быть не может. Вы еще не знаете, по вашему ли доносу едет ревизор. Пока вы во власти Городничего. После слов «Не было ли на меня доноса?» — все смотрят на Землянику. Но сам он будто не замечает этого: окаменевает, перестает слышать и видеть. (*Волкову.*) Почтмейстер говорит с Городничим по секрету. Прохаживайтесь и говорите с ним, гоголевский текст сочетайте с шепотом, которого мы не слышим. Наслаждайтесь секретностью беседы. Надо сыграть чрезвычайное обстоятельство, а пока сцена снижает предыдущую, напряжение снимается. Надо принести «войну с турками» как реальное событие.

Н. Гоголь «РЕВИЗОР»



Городничий — К. Лавров
Анна Андреевна — Л. Макарова



Хлестаков — О. Басилашвили
Анна Андреевна — Л. Макарова

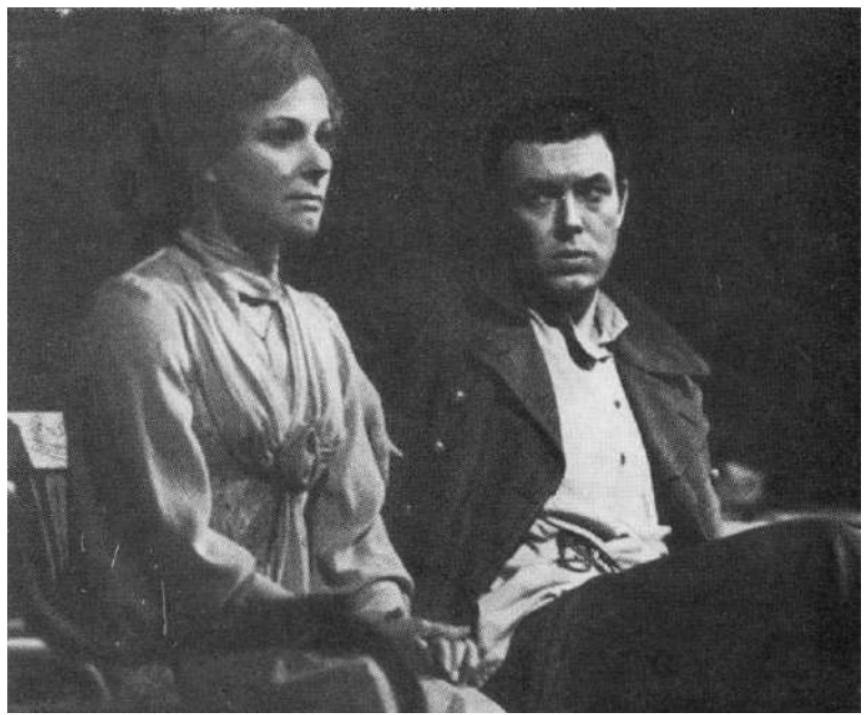
Сцена из спектакля



М. Горький «ДАЧНИКИ»



Басов — О. Басилашвили
Шалимов — В. Стржельчик

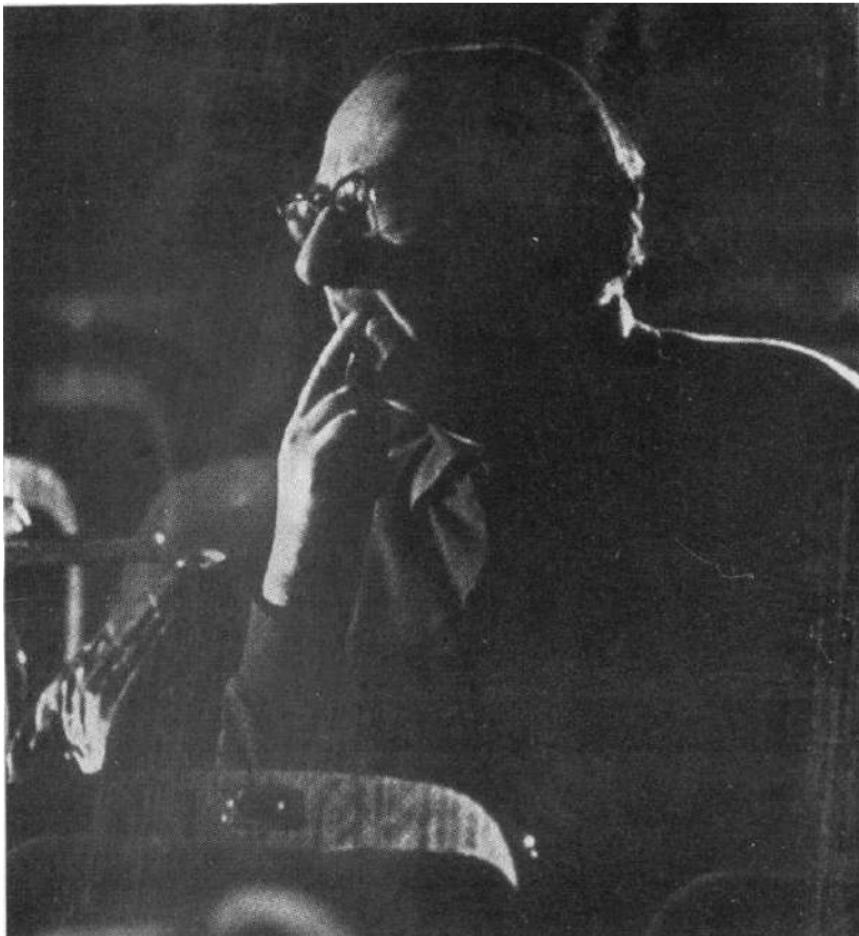


Басов — О. Басилашвили

Варвара Михайловна — Л. Малеванная
Влас — Ю. Демич



Сцена из спектакля



А. Островский «ВОЛКИ И ОВЦЫ»



Лыняев — О. Басилашвили
Глафира — А. Фрейндлих



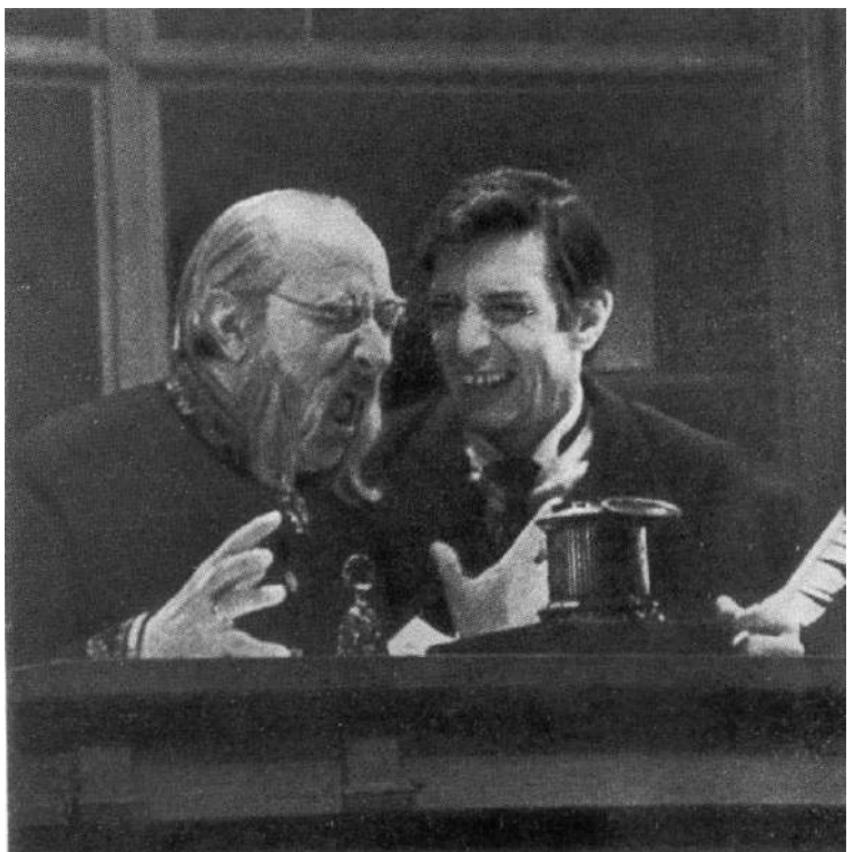
Мурзавецкая — Э. Попова
Анфиса — Т. Таракова

Беркутов — В. Стржельчик
Лыняев — О. Басилашвили



Купавина — С. Крючкова

А. Островский «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»



Крутицкий — Е. Лебедев
Глумов — В. Ивченко



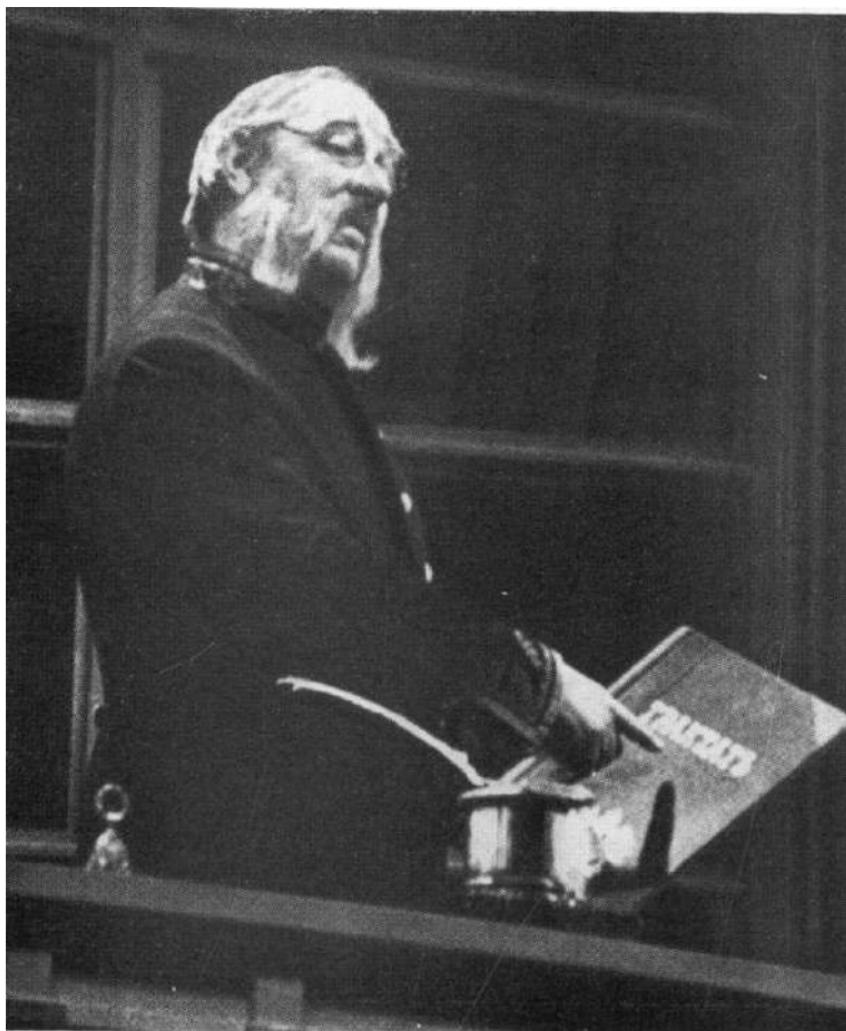


Мамаева — С. Крючкова
Глумова — О. Волкова

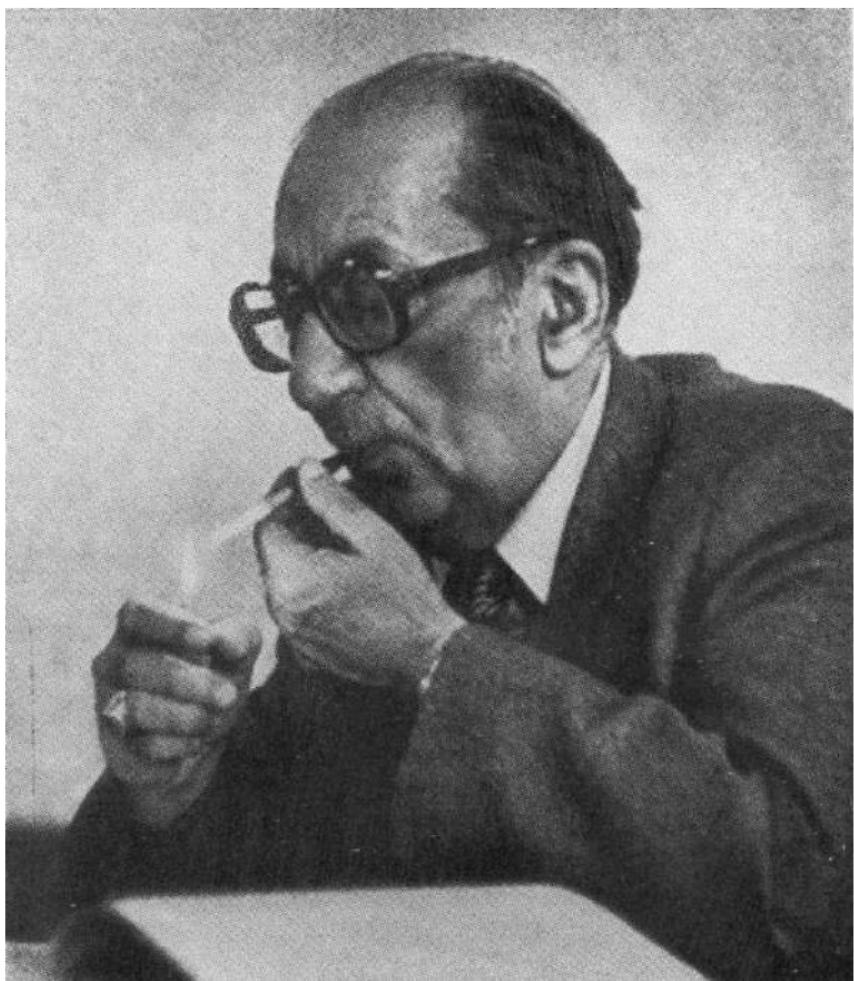


Городулин — В. Стржельчик
Турусина — Э. Попова

Глумов — В. М. Ивченко
Мамаева — С. Крючкова



Крутицкий — Е. Лебедев



14 января 1972 года.

Сцена появления Бобчинского и Добчинского.

ТОВСТОНОГОВ. Надо сбить «парный конферанс». Всегда они были заодно, какие-то мелкие распри из-за того, кому первому говорить. Попробуем сделать их врагами. Тема плохих отношений может дать неожиданный эффект.

ТРОФИМОВ. Они входят не вместе, один обогнал другого.

Начало пьесы.

ТОВСТОНОГОВ (*Лаврову*). Надо избежать суэты, всюду идет процесс осмысления. Никакой судорожности. (*Медведеву*.) Вы привыкаете к словам и теряете первозданный смысл. Не надо искать варианты окраски слов, надо почувствовать природу жизни этого «философа». (*Кузнецову*.) Замечание Городничего про колпаки вы должны воспринимать иронически — что-то вы по мелочам пошли, нет оснований разоряться из-за такой ерунды. А Городничий все больше распаляется из-за такой реакции. Все чиновники пришли через черный ход, вызов на особое совещание, ночное. Это подчеркивает незаурядность события. Почтмейстер, Добчинский и Бобчинский пришли сами, через парадный ход.

Сцена с Бобчинским и Добчинским. Начало получилось — Бобчинский обогнал Добчинского, вбежал первый, но так запыхался, что слова выговорить не может. Чем дольше длится эта пауза, тем выразительнее. Добчинский, наконец, догнал, но тоже сказать ничего не может. Смотрят друг на друга с ненавистью. Кто из них первый зажал рот другому? Вцепились в челюсти друг другу и закружились в каком-то причудливом танце.

ТОВСТОНОГОВ. Как только сели на стулья, жизнь кончилась. В начале сцены нашли верную физическую жизнь, это надо сохранить до конца. Нельзя полагаться на комизм текста, сразу попадем на изведанные рельсы. И Бобчинский и Добчинский рассказывают свою встречу с предпола-

гаемым ревизором как бы под дамокловым мечом — каждую секунду могут прервать.

Начало пьесы. Вместо А. Абрамова роль Хлопова репетирует Н. Трофимов. У Трофимова эксцентрика органична, все падения в обморок стали смешными и естественными.

ТОВСТОНОГОВ (*Медведеву*). Вы недооцениваете силу вашего выпада против Городничего: «если у кого-нибудь шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль...» — это крамола, первый раз сказал такое в лицо Городничему. Пошел на баррикады.

17 января 1972 года.

ТОВСТОНОГОВ. В первой картине квартальные присутствуют не как стража, а как секретари. У одного из них даже может быть блокнот в руках.

Повторяется первая картина. Отменяется крик Хлопова: «Как ревизор?»

ТОВСТОНОГОВ. Когда Городничий сказал: «Инкогнито проклятое!», дверь откроется сама по себе. Все застывают. И никто неходит. Просто дверь то ли от ветра, то ли от старости со скрипом открывается сама. Все застывают, и от этого у Городничего пошло дальше: «Вдруг заглянет: «А, вы здесь, голубчики!»

МАКСИМОВ. Надо, чтобы дверь открылась после слов «вдруг заглянет» и чтобы другой голос (не Лаврова) сказал: «А, вы здесь, голубчики!»

ТОВСТОНОГОВ. Вы почувствовали правильно, этот голос принадлежит и Городничему и кому-то другому. Это уже как бы не Городничий. Но от реальной основы мы не имеем права отойти, поэтому голос будет только Лаврова.

МАКАРОВА. Началась фантасмагория...

ТОВСТОНОГОВ (*Трофимову*). Не надо готовиться к падению в обморок — он моментально реагирует.

ТРОФИМОВ. И поднимать его надо мгновенно.

Бобчинского вместо Трофимова репетирует Михайлов, Добчинского — Штиль.

ТОВСТОНОГОВ (*Михайлову и Штилю*). У вас сцена не получается, получается склока на словах, все это носит привычный характер. Реплики не надо адресовывать друг другу, а апеллировать к окружающим. Никакой окраски интонаций, все подряд, на одном дыхании, очень быстро. Борьба внутренняя, глухая. Добраться до главного — рассказать про человека, который заглянул в ваши тарелки, когда вы ели семгу. Продирайтесь сквозь текст. (*Лаврову*.) Не влезайте в них, вы привыкли к их вечным сплетням и склокам, думайте о своем. (*Медведеву*.) Судья — единственный здесь, кто способен к абстрактному мышлению. Вот какие превратности судьбы — шел попотчевать Городничего собачонкою, а нарвался на фатальное событие — ревизор. Философское обобщение, все житейское потеряло смысл. (*Лаврову*.) Не надо впадать в озлобление. «...Не милы мне теперь ваши зайцы» — почти мягко, как далеко теперь ушли все милые забавы... Вам очень важно каждый раз подчеркнуть слово «инкогнито». Он видит его реально, как фантом. (*Михайлову*.) Вы тратите слишком много сил, колоссальные физические усилия — и мизерный результат. Тело врет. Эта сцена — настоящий актерский этюд. Пока не будет правдивое начало, дальше ничего не пойдет. Все усилия зря. Опередил Добчинского на целых сто метров, а сказать ничего не может. Желание сказать, и сказать первому, обуревает обоих. Сейчас играется физическое состояние, а нет этого желания. (*Лаврову*.) То, что приезжий не платит за гостиницу и заглянул в тарелки — для Городничего явилось решающими фактами. Сомнений больше нет — ревизор уже в городе и живет в гостинице.

ЛАВРОВ. Сразу соскочили все защитные одежды, появился подлинный страх. Рассказ Бобчинского — важнейший кусок. Сквозь дебри ерунды — важнейшее событие: ревизор в городе.

ТОВСТОНОГОВ. У Городничего нет сил идти. Говорят «едем», а подняться со своего стула не может. Хочется избежать традиционного мотания по сцене. Перед уходом мы еще раз покажем фантома — едет коляска с ревизором, звучит колокольчик. Звук колокольчика на этот раз мобилизовал Городничего. Без мельтеши просто рухнул на ко-

лени, нет сил. Распоряжения дает на пассиве. Все распоряжения ложатся на прострацию и звучат крупно. Иначе будет мелко и суетливо. В минуту опасности преувеличенно ласков с квартальными, с частным приставом. Никогда раньше по имени-отчеству их не называл. Всегда играется крайняя грубоcть, а здесь — почти ласковость. Важен уход Городничего в конце первого акта. Взял себя в руки, промелькнула та же мысль, что в начале: не раз попадал в трудное положение, но искал и находил выход. Может, спасется и сейчас. Полная физическая слабость при мобилизации всех умственных способностей.

ЛАВРОВ. Необходимость принять все меры лишила последних сил. Стается сосредоточиться.

ТОВСТОНОГОВ. Звук колокольчика — сигнал к мобилизации.

Прогон первого действия.

ТОВСТОНОГОВ. Были срывы у всех — как только съезжаем на привычные рельсы — все кончается. Слова нельзя играть, в них юмора не обнаружить, несмотря на гениальность текста. В роли Городничего обнаруживается юмор, когда мы перестаем слушать слова, а следим за действием. Смеяться заставляют нас слова, вытекающие из действия. Только так они воспринимаются.

20 января 1972 года.

Пьеса репетируется с начала.

ТОВСТОНОГОВ. Я прошу всех исполнителей ролей чиновников включить еще одно обстоятельство — каждый не знает, что вызваны и другие, каждый новый выход надо принять в расчет. Это усложняет задачу и каждому дает свое приспособление в зависимости от характера. Судья реагирует на присутствие квартальных, Землянику пренебрежительно оглядывает всех, мол, «и эти здесь».

Вместо Михайлова, который не справляется с ролью Бобчинского, репетирует М. Данилов.

ТОВСТОНОГОВ (*Данилову*). Роль получится, если взять сразу самый сложный барьер. Принес важнейшее со-

общение, но оказался физически бессильным: в стремлении опередить Добчинского потратил все силы. Прибежал первым, а сказать ни слова не может: нет дыхания, болит селезенка. Задача трудная.

Хлопов после своих падений моментально оправляется и молча, взглядом, просит прощения у Городничего и всех присутствующих. Чем серьезнее играют артисты, тем становится смешнее, комический эффект явно возрастает.

ТОВСТОНОГОВ (*Волкову*). Вы несколько искусственно строите свою роль.

МАКАРОВА. Я ничего не поняла. Мне казалось, что он должен выведать, что случилось, сейчас слишком подробно разыгрывается тема войны с турками.

МЕДВЕДЕВ. Все должно быть быстрее и легче. Я тоже про себя чувствую, что играю, будто жернова ворочаю.
ТОВСТОНОГОВ. Но за легкостью нельзя терять главное. Мне нравится, что вы делаете, видно, как у этого «мыслителя» мозги ворочаются.

ШВАРЦ. Почтмейстеру нельзя терять легкомыслия. Это зерно характера. Он думает, что будет война с турками, а через несколько реплик соглашается с Городничим: «А если так, то не будет войны с турками». Вот что говорит Гоголь: «Почтмейстер — простодушный до наивности человек, глядящий на жизнь как на собрание интересных историй для препровождения времени, которые он начитывает в распечатываемых письмах. Ничего больше не остается делать актеру, как быть простодушну сколько возможно».

ТОВСТОНОГОВ. «Как вы думаете, Иван Кузьмич?» — переход к серьезной теме. Хочется и в этой роли найти необычное. Легкомыслie ведет к обычному.

ЛАВРОВ. Я веду его к серьезному тону, а он все время начинает болтать, причем при всех, хотя я намекаю, что это секретный разговор.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Волкову*). Не надо играть слова. Он всерьез увлечен описанием бала из вскрытого им письма. «Хотите, прочту?» — тут понял, что попал впросак. Городничий ведет его на конспирацию, а он этого не понял.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Волкову*). Почему вы такой радостный?
ВОЛКОВ. Я уже все знаю.

ТОВСТОНОГОВ. Вы приносите сообщение о войне. Отсюда — загадочность, переполненность своим знанием. Он — международник. У них сложилась своя градация интеллектов — если самый «умнейший» Судья, то Почтмейстер — самый большой кретин. Зная всю ситуацию с ревизором, он только к концу сцены понял то, что всех остальных сразу привело в содрогание. Раньше всех знал, позже всех понял. Городничий ждет от него свежих сведений, но сам должен ему все объяснить.

Сцена повторяется. Возникла игра с письмом:
Городничий вырывает из рук Почтмейстера вскрытое им письмо поручика, бросает на пол.
Судья поднимает, Городничий выхватывает у него из рук и рвет письмо, Почтмейстер выхватывает у него клочки и глотает их.

ТОВСТОНОГОВ: После сцены с Почтмейстером идет сцена, где раскрывается философия Судьи. Как все могло быть прекрасно — охота, травля зайцев, собачонка, но... таковы уж превратности судьбы! Ничего этого нет, а есть ревизор. А как все могло быть хорошо! «А я, признаюсь, шел было к вам...» (*Басилашвили и Борисову*) Вам надо примерить костюм и маску Фантома. Должен быть зловещий эффект. Этого человека тоже надо сыграть. Он страшным образом похож на Хлестакова, и голос тот же. возникает неожиданно, например, в гостинице он может возникнуть из одежды, которая висит на вешалке, и т. д. Надо эту метаморфозу ощутить актерски. Эффект не комический, а зловещий.

Прогон первых сцен.

ТОВСТОНОГОВ (*Волкову*). Монолог о письмах очень тихий. Он не улыбается, а удивляется.

МЕДВЕДЕВ. Мне очень нравится, что вся наша «тайная вечеря» идет тихо. А когда выйдем на большую сцену?

ТОВСТОНОГОВ. Надо наживать право играть тихо и на большой сцене. Кричать нельзя, хороша эта сосредоточенность и серьезность, которой удалось добиться.

21 января 1972 года.

Сцена с Почтмейстером.

ТОВСТОНОГОВ. Городничий хочет говорить с Почтмейстером приватно, призывая его вскрывать все приходящие в город письма. Но Почтмейстер апеллирует ко всем — что он от меня хочет? Я всегда вскрываю письма. Почтмейстер не идет на секрет, получается провокация. Это эпизод о том, как из секрета ничего не вышло из-за природного идиотизма Почтмейстера. (*Волкову.*) Не надо подчеркивать идиотизм. Идиота надо играть как очень умного человека.

ВОЛКОВ. Он съедает письмо демонстративно — попробуйте, мол, на меня донести.

ТОВСТОНОГОВ. Это хорошо, подчеркивает его несобразность. (*Лаврову.*) Для Городничего все чиновники в свете приезда ревизора стали выглядеть в новом качестве. Он знал слабости каждого, подшучивал. Теперь все серьезно, потенциальные враги стали реальными. Разве Судья раньше позволил бы себе сказать про шубу и шаль? Как бы шла жизнь первого акта, если бы известие о ревизоре пришло не в начале акта, а в конце? Совсем иначе. Но теперь Городничий зависит от кретина Почтмейстера, от Судьи, от Земляники. Все осветились новым светом. Один Почтмейстер продолжает жить по старым законам, его поведение не соответствует обстоятельствам. (*Волкову.*) Когда вас Городничий учит вскрывать письма, будто вам говорят: «Надо есть три раза в день». И вы радостно отвечаете: «Я ем, ем, это вкусно...» А когда Городничий выхватывает у вас письмо поручика, вы чуть не плачете от обиды. По-настоящему плакать не надо, это не смешно и ничего не дает. Ему просто обидно, что его ни за что обругал любимый Антон Антонович. Городничего же интересуют не письма с описанием бала, а доносы и жалобы.

21 января 1972 года.

Сцена с Почтмейстером.

ТОВСТОНОГОВ (*Волкову.*) Не надо сразу съедать письмо. Сначала побеждает морально, а потом съедает — заметает следы. (*Медведеву.*) О «родной сестре тому кобелью» Судья говорит, как о старых знакомых, конкретно.

Сцена Бобчинского и Добчинского.

ТОВСТОНОГОВ. Бешеный темперамент у обоих. Все должно быть на одном дыхании до слов: «А вот он-то и есть этот чиновник». Самое главное сказал на полном покое, только тут как бы разглядел всех. Когда сказал главное — зажил нормальной жизнью. А до этого — скороговорка, веер слов. Для этого, конечно, надо овладеть текстом.

Сцена повторяется до слов: «Господи, помилуй нас, грешных».

ТОВСТОНОГОВ. Здесь я думаю сделать некоторый перемонтаж и показать Хлестакова раньше, чем у Гоголя. Для этого сцену в гостинице надо разбить на две части: после слов Хлестакова «...даже тошнит, так есть хочется», снова перенестись в дом Городничего, до конца, потом снова — гостиница, встреча Городничего с Хлестаковым. Гоголь был связан эстетическими условиями своего времени. Мы, ни слова не сокращая и не вымарывая, получаем возможность показать Хлестакова раньше — вот он, тот, кто вызвал такой переполох! Мы поднимаем ритм приемом «а в это время» — тот, о ком так много говорили, делает то-то и то-то. Освещаем героя с двух сторон. Весь спектакль строится на динамичных переходах, сценически выгодно задать эту смену мест действия с самого начала. Мы показываем Хлестакова в тот момент, когда Городничий поверил, что этот человек в гостинице и есть ревизор. И вот он, этот человек — занят проблемой доставания еды, вспоминает о двух коротеньких человечках в ресторане, которые ели семгу.

БОРИСОВ. Получается контраст — нагнетание страха и снижение.

ТОВСТОНОГОВ. Важно, что текст мы сохраняем полностью. Гоголеведы придраться не смогут. Выигрываем и по смыслу сценического контраста и по ритму.

9 февраля 1972 года.

Басилашвили показывает костюм Фантома — черный плащ, цилиндр, очки, бакенбарды, прикрепленные к цилиндуру, «типичный» ревизор — и из жизни, и из сказки.

ТОВСТОНОГОВ (*Данилову*). Вы следуете за логикой, а нас интересует поток, это, как рулада на фортепиано, алогизм. Должно быть как заготовленный номер. Сама по себе история нам известна. Рассказывайте все только Добчинскому — мол, видишь, как я все подробно и точно рассказываю, ради бога, не мешай! Во время рассказа мы должны слышать звуки задыхающегося человека. Однобразные и ритмичные. (*Штилю*.) Ваше падение отменяем, это прерогатива Хлопова. Иначе получается, что у нас все падают в обморок. Оба они садятся на стулья, но усидеть не могут, устремлены друг на друга. Первые слова почти беззвучны, потом шепот. Как можно тише, при полном внутреннем напряжении. Оба физически очень слабы, только тогда будет артистично. Сейчас получается надрыв, а они, как мотыльки. (*Лаврову*.) Слушайте их, на них не глядя, все пытаетесь разобраться в этом бессмысленном бреде, а потом вырвался вопрос: «Кто, какой чиновник?» (*Данилову и Штилю*.) Фразу: «Чиновник-та, о котором изволили получить нотацию,— ревизор»,— скажите вместе. Тут у Городничего длительный процесс — оценка. Мучительно хочет постичь их рассказ, слышал что-то страшное, но непонятное, страшное отбросил, но последние аргументы доконали: «Он! и денег не платит и не едет». Да еще в тарелки заглянул. (*Данилову*.) Где-то у вас пробивается живое, во второй половине сцены, но в целом еще формально. (*Штилю*.) Каждый взгляд Городничего на Добчинского заставляет его умолкнуть. После рассказа Бобчинский и Добчинский снова объединяются. Это как два боксера после окончания боя. (*Всем*.) Все осознав, что произошло, медленно выходят вперед и крестятся — почти скульптурная группа.

Полицейских не двое, а трое. Городничий со всеми тремя говорит, как с одним человеком. Они все на одно лицо, все одинаковы, один подменяет другого, но Городничий этого не замечает.

ТОВСТОНОГОВ. «Пусть каждый возьмет в руки по улице...» — надо сказать серьезно, раздумчиво. Все задумались — как можно взять в руки по улице? Только в этих

оговорках Городничего выражается страх, внешне очень спокойно, даже преувеличено спокойно. И вместо шляпы надевает футляр не как трюк, а как некое смещение ума. Долго стоит в этом футляре, думая, что это шляпа, никто не смеет этого заметить. Поняв, наконец, свою ошибку, всерьез пугается своего состояния. Тема «сдвинутых мозгов» попадает в общее решение — фантасмагория. Это сложная сцена для Городничего. Все смешалось: коробка вместо шляпы, Держиморда, гарниза, церковь... Надо овладеть сценой ритмически. Внутренняя лихорадочность — помутнение разума.

МАКАРОВА. Сначала было смешно, а потом стало страшно. Действительно, помутнение разума. Начиная с «метлы» стало страшно.

ТОВСТОНОГОВ. Здесь это хорошо. Подготавливает галлюцинации Городничего в гостинице. Этим оправдывается видение ревизора-фантома.

11 февраля 1972 года.

Сцена Городничих и Марьи Антоновны.

ТОВСТОНОГОВ. Интересны тираннические отношения матери к дочери. Вплоть до побоев.

ТЕНЯКОВА. Каждое возражение дочери — подвиг.

ТОВСТОНОГОВ. Интересно поискать контрастные характеры: хитрая, сильная женщина и тихое забитое существо. Марья Антоновна всерьез влюбилась в Хлестакова, независимо от того, ревизор он или нет. Не две жеманницы разного возраста, а два характера. В связи с Хлестаковым соперничество истинное. Мать не хочет уступать его дочери.

ТЕНЯКОВА. В эскизе костюма Добужинского у нее одни бантики. Это помешает истинному чувству.

МАКАРОВА. Мать нарочно одевает ее как ребенка, чтобы в нее не влюблялись, а женщину видели только в матери. Анна Андреевна далеко не жеманница, она — дипломатка, помогает своими советами мужу.

ТОВСТОНОГОВ. Не обязательно из дочери делать женщину, похожую на мать. Бантики помогут создать контраст.

Сцена в гостинице.

ТОВСТОНОГОВ. Отношения Хлестакова и Осипа — постоянная взаимная борьба. Зависимость Хлестакова от Осипа огромна, он им руководит.

ЮРСКИЙ. Сцену нужно начинать ударно. Замедленный темп неправомерен.

ТОВСТОНОГОВ. Напротив. Здесь есть право на внешний покой. Украл у хозяина последний табак и наслаждается трубкой.

ЮРСКИЙ. Я чувствую, что с самого начала надо взрывать.

ТОВСТОНОГОВ. Начните с паузы. Долго сидит, курит, обследует саквойж, в котором держал папиросы, но там пусто, а потом будете иметь право на монологе сразу «взорваться».

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Мне нравится, что Осип озверевший. От лени он ограничил себя кругом кровати. Никуда не вставать, экономить энергию.

БОРИСОВ. Обычно Хлестакова играют голодным, но не слишком. Иногда он отвлекается, как бы забывая о голода. А как сыграть степень отчаянного голода?

ТОВСТОНОГОВ. Надо сделать так, чтобы все отвлечения еще более усиливали чувство голода. Он смертельно хочет есть. После каждого отвлечения градус голода усиливается.

14 февраля 1972 года.

Первое действие — сцены у Городничего.

Отказ от некоторых внешних проявлений, уточнение внутренних ходов. Уточняется также абсурдное поведение Городничего с того момента, как он поверил в живущего в номере под лестницей ревизора. Абсурдность усиливается.

ТОВСТОНОГОВ. «Грешен» — кульминации сцены. (*Исполнителям ролей квартальных*) Играть надо не солдафоны, а архангелов от полиции. Три человека, как один. Большая сосредоточенность.

ЛАВРОВ. Как три дога.

ТОВСТОНОГОВ. Это ваша опора. Не пропускайте обстоятельства плохого номера. Вы представили себе, как зол этот ревизор, если вот уже две недели живет в таких ужасных условиях. А что он в городе видел! Это вселяет ужас. МАКСИМОВ. Статика всех внешних проявлений у квартирных. Никакого бытовизма.

Сцена с полицейскими повторяется — они все трое порхают вокруг Городничего, их шагов почти не слышно. Городничий убежден, что перед ним один и тот же человек.

ТОВСТОНОГОВ. Когда Городничий выговаривает за «серебряные ложечки», полицейские меняются местами. Их трое, но это относится к каждому, каждый может украдь. Когда Городничий говорит: «Ступай!» — убегают все трое. Очень быстро. (*Штилю.*) У вас постоянное соперничество с Бобчинским. Здесь вы победили. Вас Городничий берет с собой. (*Данилову.*) Надо сыграть сцену, в которой вы без слов умоляете взять с собой и вас. Но вы об этом просите не Городничего, а Бобчинского. Вопрос жизни или смерти.

Сцена в гостинице.

ТОВСТОНОГОВ (*Юрскому*). Главное — тема вины Хлестакова, все он!

ЮРСКИЙ. Где-то рядом. Говорит о действии, а сам все время засыпает. В этом что-то есть.

ТОВСТОНОГОВ. Не забывайте о голодных спазмах. Забудется, а потом опять схватит. Ищет самую удобную позицию.

ЮРСКИЙ. Много мелких кусков. А если все уложить в два куска — будет скучно.

ТОВСТОНОГОВ. Скучно не будет, монолог держит. Надо подчеркнуть противоречия. Говорит, как хорошо ездить на извозчике, а немножко спустя упрекает в этом же Хлестакова. Главный виновник всех бед — барин.

БАСИЛАШВИЛИ. Я вхожу с надеждой, что на столе будет еда — и вдруг! Сразу видит, что ничего нет, а виноват Осип.

ТОВСТОНОГОВ. Хлестаков перед тем, как войти в комнату, снимает перчатки. Осип, наоборот, надевает. Это фор-

ма — внешняя галантейность при внутреннем хамстве. Хлестаков требует, чтобы Осип был при перчатках. Осип подчиняется формально.

ЮРСКИЙ. А не получится другой человек — обычный, покорный слуга?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, в нем хамство сидит глубоко, иногда прорывается.

ЮРСКИЙ. В сторону хамства перебрать не опасно.

16 февраля 1972 года.

Начало третьего действия.

ТОВСТОНОГОВ. Анна Андреевна и Марья Антоновна так и стоят у окна в ожидании новостей. Прошло уже много времени, а они все стоят. По действию в этой сцене все ясно.

ТЕНЯКОВА. Это и плохо.

ТОВСТОНОГОВ. Им очень тяжело томиться в неизвестности, от этого их отношения становятся все хуже. То одной, то другой что-то слышится, обе замирают, но ничего и никого. Снова томление. Наконец, увидели Добчинского, идущего к дому. Ждать не могут, бегут к нему навстречу и приводят в дом. (*Макаровой.*) Возмущайтесь широко, ее возмущает все. В руках у нее записка, из которой она может все узнать, но читать труднее и дальше, чем расспросить. Главное — быстрее все узнать, тысяча вопросов.

Всю сцену откладывает чтение записи. (*Штилю.*) Отмените улыбку, все еще слишком серьезно. (*Макаровой.*) «Соленые огурцы» и «полпорции икры» из записи она воспринимает как некий шифр, на полном серьезе. Когда Добчинский объяснил, что это ресторанный счет, она расстроилась — так было интересно! Все обернулось грубой прозой — на счете писал, под рукой не было чистой бумаги.

МАКАРОВА. Надо уйти от банальности обсуждения туалетов.

ТОВСТОНОГОВ. Этот спор — между прочим. Главное — предвкушение чего-то прекрасного, волнующего. Обе размечтались и впали в лирический транс. Тут может быть романс у клавесина, танец. В серой однообразной жизни

засверкал огонь. Дождались своего часа. Перепалка на счет платьев Марье Антоновне надоела, все равно победит мать.

МАКАРОВА. А беспокойство за мужа есть?

ТОВСТОНОГОВ. Есть, конечно, но не это здесь главное.

МАКАРОВА. Я верю, что он справится, как всегдаправлялся со своими проблемами. Кроме того, она узнала, что главное сражение будет здесь, в их доме. Она весьма уверена в своих чарах.

ТОВСТОНОГОВ. Предстоит нечто амурное, новое. Все остальное отходит на второй план. (*Розенцвейгу, зав. музыкальной частью.*) Для танца матери и дочери надо взять тот же романс, который потом будет в любовных сценах с Хлестаковым.

Давайте попробуем следующее: начали играть на клавесине, потом танцуют, а клавесин продолжает играть сам по себе. Это оправдано фантасмагорией всего происходящего.

Повторяется сцена с прихода Добчинского.

ТОВСТОНОГОВ (*Штилю*). Вы сюда тоже бежали бегом. Здесь вы ничего нового нам, зрителям, не сообщаете, мы все видели в гостинице и знаем, что Хлестаков будет жить у Городничего. Нам интересно, как вы это расскажете. Тут быстрые реакции, информация на одном дыхании. Уже в солидных годах, постоянно бегая, он выигрывает в скорости, но проигрывает в сути. И сейчас у него времени в обрез, ему некогда, смотрит на часы, хотя сам задерживает свой рассказ, не может кратко сказать о главном. Не партнеры его сбивают, дело в нем самом, он сам сбивается.

МАКАРОВА. Городничиха тоже хочет все узнать, а говорит сама. Не хватает терпения.

ТОВСТОНОГОВ (*Штилю*). Не отвечайте сразу, занимайтесь собой. Выигрывайте время, чтобы перевести дух. Надо улучшить момент, когда женщины занялись перепалкой между собой, и удрать. Они спохватились, догнали его и вернули. Когда они стали звать Мишку, он тоже зовет служу и, наконец, улучает момент, чтобы убежать. Но мать с дочерью все узнали и остались вдвоем в предвкушении счастья — каждая для себя, но здесь они объединились, затаив свои мечты.

Любовные сцены.

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас Хлестаков уедет, это высшая точка роли.

МАКАРОВА. Они искренне влюблены?

ТОВСТОНОГОВ. Вполне. Причем влюбились задолго до его появления. (*Басилашвили.*) Чего вы будете добиваться? Чего хотите?

БАСИЛАШВИЛИ. Эйфорическое состояние столкнулось с жаждой удовольствий. Расставаться со всем этим тяжело. Это все очень приятно.

ТОВСТОНОГОВ. Ему все равно, мать или дочь. Мальчишка отъелся, появилось сексуальное возбуждение. Этот вопрос надо решить немедленно, терять время нельзя, все равно, каков объект. Ему в этом городе везет во всем, погоревет и в этом деле.

БАСИЛАШВИЛИ. Это все написано в пьесе.

ТОВСТОНОГОВ. Но играется в пределах салонного жуири. Ничего заранее не задумано, все решается тут же, по случаю. Надо забраться на самую большую высоту, до покрасневших глаз. Он еще под градусом. Хочется устроить реальную погоню за Марьей Антоновной. Сразу бешеный темп. Погоня за добычей. Марья Антоновна дала для этого повод — заглянула в его комнату. На этом основании он загоняет ее в ее же комнату, там, в тесном пространстве, он ее все время загоняет в угол. Наконец, она села — первая победа. Снял платочек, ее запах его сильно взволновал. На протяжении всей сцены Хлестаков создает такую физическую близость, что Марье Антоновне некуда деваться. Он к тому же труслив. Оыта нет, грань перейти опасно.

БАСИЛАШВИЛИ. Он не знает, как подступиться, хотя очень активен.

ТОВСТОНОГОВ. Должен быть такой момент, чтобы человек со стороны подумал бы, что два человека сидят рядышком и мирно смотрят в окно. Касаться ее не надо, уйдет время, эпоха.

ТЕНЯКОВА. Ей все это очень нравится.

ТОВСТОНОГОВ. В сущности — да. Кокетство и страх. Но сейчас у вас получается только отказ. Нет игры с огнем. Ее тянет к нему, она кокетничает, но ужасно боится. (*Баси-*

лашвили.) Переключитесь на маменьку моментально, она прошла мимо, он услышал ее по запаху.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне не нравится открытый секс в начале сцены. Это надо спрятать и обнаруживать вдруг, взрывами.

ТОВСТОНОГОВ. Попробуйте. На маленьком пространстве все получается острее и интереснее, чем на неограниченном пространстве сцены.

18 февраля 1972 года.

Сцена в гостинице.

ЮРСКИЙ. С момента встречи Осипа и Хлестакова все остановилось.

ТОВСТОНОГОВ. Должен быть поединок. Его не было. Борьба за приоритет. (*Басилашвили.*) Вы сами говорили о надежде найти что-нибудь съестное, но этого тоже не было.

ЮРСКИЙ. Тогда он должен войти быстрее. И на что он может надеяться? На Осипа?

ТОВСТОНОГОВ. Есть другое обстоятельство — он знает, что ничего нет и надеяться не на что, но когда подходил к номеру, все-таки надеялся. А ничего нет. Кто виноват? Осип. Он виноват во всем. Ты — слуга, я тебе доверен, обязан обеспечивать. Ему тошно от морды Осипа, от всего его вида. Он чувствует издевку в том, как Осип ему кланяется, чистит его платье, но придаться не к чему.

У Юрского — Осипа издевка в манере речи, в подчеркнуто преувеличенной манере прислушивания.

Сцена повторяется. Когда Хлестаков говорит: «Ты ступай», — Осип сразу уходит, и диалог идет за дверью. До слов «в тюрьму», тогда Хлестаков втаскивает Осипа в комнату. Потом говорят тихо, примирение перед общей опасностью.

Сцена с трактирным слугой.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили.*) У вас тут несколько приспособлений. Важнее этого слуги для вас сейчас никого

и ничего нет. Мобилизовал все: интерес к делам в гостинице, важные занятия, интерес к состоянию здоровья слуги. Даже шутит: «Ведь мне нужно есть». Впрочем, это в то же время и серьезно. Вступает со слугой как бы в заговор против хозяина. Хозяин — кретин, ничего не понимает, но мы-то с тобой — умные люди. «Мне нужно есть» — основной аргумент. Ему, мужику, можно день не поесть, а мне, благородному молодому человеку, этого никак нельзя.

Это и шутка, и искреннее убеждение, что он, Хлестаков, избранный, не мужик, ему надо есть.

Монолог Хлестакова — «Это скверно, однако ж...»

БАСИЛАШВИЛИ. Не получается монолог.

ЛАВРОВ. Надо искренне поверить, что нашел гениальный выход.

ТОВСТОНОГОВ. Он доходит до высшей точки ликования, до самой вершины, а потом — стремительно падает. И так все время. С вершины — в пропасть. Середины нет. Сцена с трактирным слугой — победа Хлестакова. Все время идет как бы температурная кривая тифозного больного. Искренне верит в свою победу и впадает в уныние от ничтожного повода. Слугу он увлекает блестящей идеей — «Мне нужно есть». Просто и гениально. (*Горюнову.*) Вы ему сочувствуете — молодой, симпатичный человек.

(Басилашвили.) После ухода слуги он возликовал, внешне это выражалось в каком-то антраша. Сразу начались голодные боли, конвульсии. От голода — снова уныние.

19 февраля 1972 года.

Сцена в гостинице.

ТОВСТОНОГОВ. Узнали о том, что приехал Городничий. Первое решение — убежать. Два бандита судорожно собирают вещи. Надо сделать побег двух авантюристов. Но бежать некуда. Лестница перекрыта, прыгать в окно — слишком высоко.

Артисты импровизируют на тему побега. Впадают в дикую панику, мечутся, строят баррикады. Получилось — в первый раз. При повторе все куда-то ушло.

ТОВСТОНОГОВ. Жаль, что это ушло. Надо учесть, что самого побега нет. Приготовления к побегу интереснее самого факта.

ЛАВРОВ. Городничий даже не постучал. Вошел, готовый ко всему. И тут начались галлюцинации. Увидел одного (Хлестаков), потом другого (фантом). Рухнул, ноги сами подкосились. Еще раз взглянул — опять другой (Хлестаков).

ТОВСТОНОГОВ. Очень важно, что они друг друга не слышат. Только отдельные слова. Хлестаков чувствует, что говорят что-то вежливое, деликатное, по-хорошему просят сесть в тюрьму. Городничий ухватывает из речи Хлестакова только то, что в городе непорядки — твердая говядина, плохой суп, чай воняет рыбой и т. д. Сцена очень трудная. Каждый слышит то, к чему он готовился, слышит слова, а смысл ускользает. Хлестаков долго не смотрит на Городничего. Когда решился и посмотрел, началось новое качество диалога — Хлестаков перешел в наступление. «Да как вы смеете?» Но шоковое состояние не прекращается. У Городничего это первая галлюцинация в жизни, это дает ключ для дальнейшего поведения.

21 февраля 1972 года.

Сцена в гостинице — с прихода Городничего. Хлестаков говорит «нет ни копейки» и выворачивает карманы. Отсюда у Городничего слова: «О, тонкая штука!» — притворяется так нагло.

ТОВСТОНОГОВ. По наглости и хитрости он превзошел все ваши предположения — такая коварная личность, а ведь так молод.

Все реплики «в сторону» говорят, глядя друг другу в глаза, ничего не слышат, все равно.

ЛАВРОВ. А как взятку дать?

ТОВСТОНОГОВ. Это надо найти, чтобы вышло достаточно выразительно и в то же время как бы случайно.

Долго ищут это действие. Наконец, оно возникает. Хлестаков в отчаянии отворачивается лицом к стене, одна рука брезвально болтается сзади, другой он как бы вытирает глаза — словом, поза полного отчаяния. Городничий эту брезвально повисшую руку воспринимает как намек на требуемую взятку. Он лихорадочно ищет купюры, осторожно, нерешительно подходит к Хлестакову со словами: «Что будет, то будет, попробовать на авось», — и вкладывает ему в руку пачку денег. После комедийной пантомимы с Хлестаковым, в результате которой он испытывает огромную радость, Городничий предлагает ему взаймы. Получилось неожиданно, интересно и логично.

ТОВСТОНОГОВ. Надо точно установить, что именно они слышат из речей друг друга и как они это понимают. Например, из слов Городничего «Жена, дети маленькие...» Хлестаков делает вывод, что если он не пойдет в тюрьму, то будет плохо Городничему и его семье, поэтому он прямо и говорит: «От того, что у вас жена и дети, я должен идти в тюрьму, вот прекрасно!» А слов «Помилуйте, не погубите» он вовсе не слышит, он не готов их услышать. Каждый считает другого сумасшедшим. (*Басилашвили.*) Когда он рухнул перед вами на колени и заговорил об унтер-офицерской вдове, которую высекли, что вам слышится?

БАСИЛАШВИЛИ. Что он просит меня дать себя высечь. И даже на колени встал. Это черт знает что!

ТОВСТОНОГОВ (*Лаврову*). Давая деньги, Городничий решается на рискованный шаг. Даже перекрестился. Дал деньги и ждет, что будет. Но все обходится самым лучшим образом. Хлестаков, ощущив деньги, сразу впадает в состояние счастья, все стало прекрасно — тот, кого он принял за тюремщика, оказался добреишим человеком. Он хочет усадить гостей, особенно настойчиво предлагает сесть Добчинскому.

Комната такая, что и сесть некуда, но под тяжелым взглядом Городничего Добчинский вынужден «сесть» — он по стенке сползает на пол и сидит на корточках.

БАСИЛАШВИЛИ. Я их усаживаю, чтобы рассказать им, что я про них сначала подумал, про свою ошибку.

ТОВСТОНОГОВ. Слишком логично. Он счастлив безмерно — деньги в кулаке, он может расплатиться с долгами и жить в свое удовольствие. Здесь все алогично — берет как бы в долг, ни секунды не веря в это, все страхи отмел, жизнь вернулась. А почему это все случилось, Хлестакова нисколько не заботит. Он хочет есть — значит, должен есть. Ему нужны деньги — значит, естественно, что ему их должны дать. Хлестаков во время последующего разговора постоянно возвращается к деньгам — ощупывает их, разглядывает купюры, наслаждается как мальчик, играет с деньгами. Между делом жалуется на отца, на неудачу по службе. Городничий все это воспринимает как вранье — приехал обследовать, крупный чин, а говорит всякую чушь — «Какие пули отливают!»

23 февраля 1972 года.

Повторяется сцена в гостинице, с прихода Городничего.

Появление фантома переносится из начала сцены в середину, в момент кульминации — «Я прямо к министру!»

ТОВСТОНОГОВ. Так лучше, в начале было слишком впрямую. При встрече у них обоих становятся ватными ноги. Городничий сел, а встать не может. Хлестаков хочет сесть и падает. Хорошо бы дойти до плача — заплакал Хлестаков, а от него — и Городничий.

При повторе сцены Городничий не сразу дает деньги, а прикасается пачкой к руке Хлестакова и сразу забирает обратно, оттого, что Хлестаков вздрогнул.

ТОВСТОНОГОВ. Тут Хлестаков круто меняет поведение. Он что-то почувствовал, похоже на деньги, даже может понюхать свою ладонь — было или показалось?

Теперь Городничий кладет деньги в свою шляпу, протягивает Хлестакову не деньги, а шляпу. Хлестаков сам берет оттуда деньги.

БАСИЛАШВИЛИ. Я не вижу, что стула нет, и предлагаю Добчинскому садиться.

ТОВСТОНОГОВ. В этом и есть Хлестаков. Он в упоении, в эйфорическом состоянии, ему нет дела до стула, ему важно настоять на своем. (*Лаврову.*) «Апарт» нужно говорить очень быстро, как бы незаметно, ничего не подчеркивая. (*Басилашвили.*) Во время беседы с Городничим (после денег) надо жить своей жизнью — что-то напевает, о чем-то мечтает, проносятся мысли о деньгах, о картах. Он — в эмпиреях, в предвкушении счастья. Лаврову трудно оправдать свое поведение, когда вы буквально влезаете в диалог.

ЛАВРОВ. Слова о том, что мы с Добчинским «прохаживались», мне хочется положить на то, что как же он мог подумать про тюрьму, когда мы просто прохаживались.

ТОВСТОНОГОВ. Как вы мне врете, так и я вам. Это и нужно. (*Басилашвили.*) Вам раньше было так страшно, что вы не понимали истинных слов Городничего, а теперь вы тоже реально не воспринимаете того, что говорит Городничий. Не от страха, а от видений легкой, «сладкой жизни» с 400 рублями в кармане.

Сцена повторяется, появляется слуга.

ТОВСТОНОГОВ (*Горюнову*). Вы не можете понять, почему Городничий на вас так странно и «страшно» смотрит. Главное здесь — Городничий, а не Хлестаков, хотя разговаривает с вами Хлестаков, а Городничий внушает только взглядом. (*Басилашвили.*) Не вставайте до конца действия с кровати — решайте, принять ли предложение Городничего проехаться по городу, выбирайте, куда стоит ехать, куда не стоит, что осматривать, а что нет. Училище, богоугодные заведения — пожалуйста, а тюрьму — не надо. «Да зачем же тюрьмы?»

Репетируется все действие.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). «Даже тошнит, так есть хочется» — открытие. Хлестаков все время делает такие

открытия. (*Горюнову.*) С Хлестаковым не надо угодливости, держитесь независимо. Вы можете его пожалеть, но все равно и Хлестаков и Осип в ваших глазах — шаромыжники. (*Басилашвили.*) Пока не пришел Городничий, Хлестаков необычайно смел, все считает несправедливым, возмущается.

БАСИЛАШВИЛИ. А я все время чего-то боюсь, это неправильно. Он испугался только реальности.

ТОВСТОНОГОВ. Важное место, когда Городничий приглашает Хлестакова переселиться к нему в дом. Это очень крупное событие. Для Хлестакова это возможность выбраться из гостиничной конуры, а для Городничего тут все решается — согласится или нет? Согласие — надежда, что все обойдется. (*Басилашвили.*) Надо искать по внутреннему ходу, искать свою жизнь. Иногда вы попадаете в давно известное — фат, то, что мы подразумеваем при слове «хлестаковщина». Когда попадаете в существо, все получается.

ЮРСКИЙ. Сейчас Хлестаков слишком занят своими наслаждениями. Он сам по себе, а его очень заинтересовали эти люди, они к нему идеально отнеслись. Он влюбился и в Городничего, и в Добчинского.

ТОВСТОНОГОВ. Это все сочетается. (*Штилю.*) Вы пока разрушаете всю жизнь в сцене. Он испытывает панический страх. Он всегда перед начальством в священном трепете. Никого выше Городничего из начальства раньше не видел, а тут сам Городничий боится этого человека, значит, он еще выше Городничего. Происходит нечто из ряда вон выходящее. Жизнь Добчинского градусом выше, чем у Городничего.

ЛАВРОВ. Для Хлестакова Добчинский тоже милый человек из этого города, не надо резкости.

ТОВСТОНОГОВ. Я хочу добиться, чтобы момент получения денег для Хлестакова был переломным. Все озарилось ярким светом — какая счастливая жизнь в этом городе!

БАСИЛАШВИЛИ. И Хлестаков превращается в другого человека и для него все превращается.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили.*) Когда вы целиком уходите в игру с деньгами, уходит общение с Городничим и Добчинским. (*Лаврову.*) Все оценки должны быть во время «апарте», перед этим делать оценку нельзя. Пока Хлестаков не скажет «покорнейше благодарю», опасность еще не рассеялась.

Хлестакова репетирует Борисов.

ТОВСТОНОГОВ (*Борисову*). Не надо злиться на Осипа, получается злой человек. Нужно другое качество — удивление: до чего же он обнаглел! Он вас ошарашивает. Осип не выполняет своих обязанностей, но в глубине души Хлестаков понимает, что сам во всем виноват, довел обоих до состояния голода. Тема голода звучит у вас хорошо. **БОРИСОВ**. Мне хочется показать Хлестакова в самом жалком состоянии — он даже не может говорить как обычно, сил нет.

Когда приносят обед, Осип повязывает салфетку, он тоже приготовился обедать. Хлестаков вылизывает тарелку с супом, потом подает ее Осипу со словами: «Там супу немного осталось, Осип, возьми себе». Осип смотрит на тарелку, потом наливает в нее воду из кувшина.

ТОВСТОНОГОВ. От полной безнадежности — к протесту. Эти переходы — самое трудное в роли Хлестакова. С Осипом отношения у него давно установившиеся, обязательно должно быть прошлое.

ЛАВРОВ. Мне бы хотелось прогона всего акта. В начале найдены верные и свежие вещи, а в гостинице я сам чувствую, что попадаю в традицию буквально. Чтобы уйти от этого, нужно почувствовать целое и развитие.

БОРИСОВ. Как добиться логики в алогизме?

ТОВСТОНОГОВ. Надо найти скачки у Хлестакова от самого малого к самому большому. Например, попросил двести рублей, а был бы рад и пяти. Вся роль состоит из таких зигзагов.

БОРИСОВ. Надо добиться единства исполнения.

ТОВСТОНОГОВ. Это не сразу, это — результат всей работы. У Городничего роль состоит из трех крупных кусков. Страх, восторг победы и катастрофа; причем переходы из одного куска в другой совершаются в остром действенном конфликте.

Премьера «Ревизора» состоялась 8 мая 1972 г.

Запись репетиций сделана Д. М. Шварц.

М. Горький

«ДАЧНИКИ»

Постановка Г. А. ТОВСТОНОГОВА

Художник Э. С. КОЧЕРГИН

Режиссер-ассистент Д. Л. Либуркин

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ:

Басов	— О. В. БАСИЛАШВИЛИ
Варвара	— С. В. ГОЛОВИНА
Суслов	— О. И. БОРИСОВ
Юлия	— Н. М. ТЕНЯКОВА
Шалимов	— В. И. СТРЖЕЛЬЧИК
Марья Львовна	— Л. И. МАКАРОВА, Н. А. ОЛЬХИНА
Дудаков	— Б. С. РЫЖУХИН, С. Ю. ЮРСКИЙ
Дудакова	— Э. А. ПОПОВА, З. М. ШАРКО
Влас	— Ю. А. ДЕМИЧ
Калерия	— Л. И. КРЯЧУН
Замыслов	— Г. П. БОГАЧЕВ
Двоесточие	— Е. А. ЛЕБЕДЕВ, В. А. МЕДВЕДЕВ
Рюмин	— В. Э. РЕЦЕПТЕР
Пустобайка	— А. Е. ГАРИЧЕВ
Кропилкин	— А. Н. ПОДШИВАЛОВ
Сашенька, горничная	— Л. К. САПОЖНИКОВА

Первая репетиция — 23 ноября 1975 года.

ТОВСТОНОГОВ. В третий раз — вслед за «Варварами» (1959) и «Мещанами» (1966) — мы обращаемся к пьесе М. Горького. Высокая оценка «Варвarov» и «Мещан» повышает нашу ответственность.

Так сложилось, что «Дачники» стали завершением своеобразной горьковской трилогии в нашем театре, связанной не сюжетом, а мыслью, темой. Бездуховность и пассивность — эти мотивы есть и в «Варвалах» и в «Мещанах». Они выражают суть мещанства, в какие бы одежды оно ни рядилось.

В истории БДТ есть опыт постановки «Дачников» Б. А. Бабочкиным. Для своего времени этот спектакль был значительным событием. И это тоже увеличивает нашу

ответственность. Надо искать новые ходы, новый подход. И наш собственный опыт работы над Горьким повторен быть не может.

В начале века бездуховность и гражданская вялость овладели определенной частью интеллигенции. Горький на это и откликнулся, написав «Дачников». После постановки пьесы автор был освистан. Возмущение части интеллигенции доказывало, что Горький попал в цель. Для своего времени это было произведение публицистическое.

Сегодня прямой публицистический ход не годится, он был бы просто несовременным, архаичным. Мы можем добиться убедительного результата в показе духовно разбитой интеллигенции, только пропустив зрителя через внутренний процесс жизни героев, пытаясь понять этих людей.

В процессе работы мы должны проникнуть в суть каждого, обнаружить его субъективную правду, чтобы образы получили смысловую емкость, неоднозначность. Зритель в результате сам сделает вывод, но только если мы объясним ему горьковских персонажей, покажем их собственную сложность. Например, Суслов — пропагандист мещанства, причем убежденный и оголтелый, но если не будет раскрыта его трагедия, мы его не поймем. Или Рюмин. Что такое — пошлость или трагедия пошлости? Нам необходимо найти ход психологического объяснения, избежав публицистической прямолинейности оценок, а тем более пародии.

Пьеса бессюжетна, даже по сравнению с «Варварами». Нужно открыть и выстроить непрерывный психологический процесс. Действие начинается в атмосфере, страшно накаленной, с самого начала в пьесе нет покоя. Задан очень высокий градус.

Люди шли в гору и постепенно сбрасывали, как балласт, груз совести, благородства, нравственности. В самом начале пьесы они уже наверху, на горе, с пустыми мешками. Как пример — отношения Басова с женой: потеряно все, кроме формы. Крайняя степень заданных отношений. Сторожа Пустобайка и Кропилкин открывают внутренний смысл пьесы в разговоре о любительском театре, который придумали для себя господа. Как они играют? Притворяются кто кем. Подлинная жизнь этих людей, господ, и есть плохой любительский спектакль, который они разыгрыва-

ют в жизни, в нем все — мираж, призрачность. А тот спектакль, на сцене, никогда не состоится.

В оформлении вместе с Э. С. Кочергиным мы искали пластическое выражение этой призрачности, миража. Контраст красивого фона (а декаданс в России был красив) и грязи в отношениях, в устоях. Диффузия природы и интерьера. Большую роль будет играть свет. Мне представляется, что эти дачники ползают по саду, как красивые насекомые. Хочется создать непрерывно живущий фон. Красивые насекомые живут на красивом фоне и все время перемещаются.

Эта пьеса наиболее близка Чехову. Мне не случайно хочется связать нашу работу с Чеховым, хотя он никогда не был прокурором своих героев, он любил их, и эта любовь давала ему право строго, а то и жестоко судить их. В письме к И. И. Орлову от 22 февраля 1899 года Чехов писал: «Пока это еще студенты и курсистки — это честный, хороший народ, это надежда наша, это будущее России, но стоит только студентам и курсисткам выйти самостоятельно на дорогу, стать взрослыми, как надежда наша и будущее России обращается в дым, и остаются на фильтре одни доктора-дачевладельцы, несътые чиновники, ворующие инженеры... Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр. Я верю в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики,— в них сила, хотя их и мало».

Эти слова точно подводят нас к «Дачникам».

Мы будем искать ходы и отношения практически. Вы знаете, я не люблю развернутых деклараций.

Это самая длинная пьеса Горького, необходимо было провести большую работу по сокращению.

ЛЕБЕДЕВ. Что такое этот Двоеточие? Просто добрый дядя или воплощение того, что потеряно в жизни? Он сказочный персонаж при всей его достоверности. Какая-то странная фамилия, неизвестно, чем занимается. Может быть, он существует здесь для контраста?

ТОВСТОНОГОВ. Двоеточие — единственный человек, который живет полной жизнью. Нам надо выяснить его место в контексте обстоятельств, только в действии можно обнаружить нравственное содержание роли.

В течение месяца репетиции вел Д. Л. Либуркин, так как Г. А. Товстоногов выпускал премьеру «История лошади».

23 декабря 1975 года.

Читка всей пьесы.

ТОВСТОНОГОВ. Интересно в пьесе, что на работе у всех плохо. Никто из них не любит свое дело, да и дела-то у них у всех не слишком увлекательные. Колония, суд, строительство тюрьмы, больница — все они обслуживают изнанку жизни.

Необходимо избегать подчеркивания переживаний, сейчас вы слишком на них «рассиживаетесь». Это не значит, что надо что-то пропускать, но надо нажить особую трагичность в мелочах (сейчас это было только у Шарко), а не форсировать.

В первом действии нет внешних, сюжетных поворотов, тем точнее надо выстроить внутренний процесс, цепочку внутренних событий. Это сложно еще и потому, что все позиции, все точки зрения давно уже выяснены. Нам надо искать остроту этой будничности, топтания на месте. Это касается всех.

БОРИСОВ. Кроме Суслова.

ТОВСТОНОГОВ. Почему? У него тоже ситуация давно известная, стабильная.

БОРИСОВ. Думаю, что изменения еще нет.

ТОВСТОНОГОВ. Уже давно все стало реальностью, всем известны отношения Юлии и Замылова. Так интереснее строить роль — мнимая конспирация. Мы застаем момент, когда вот-вот произойдет взрыв. Суслов срывается под влиянием жары, алкоголя.

БОРИСОВ. Хочется обострить ситуацию.

ТОВСТОНОГОВ. Это не обостряет. Измена свершилась давно, он обо всем узнал, правда, последним, но уже давно с этим живет. (*Головиной.*) Вы должны едва терпеть присутствие Рюмина.

РЕЦЕПТЕР. Почему? Она терпела его четыре года, только сейчас начинается что-то новое. Ложное в этой роли то, что у него нет настоящей любви к Варваре.

ТОВСТОНОГОВ. Но субъективно вы считаете, что любите?

РЕЦЕПТЕР. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Это главное. Вам должно быть важно только это. Как объективно обстоит дело — будет видно.

КРЯЧУН. Знает ли Калерия об отношениях Рюмина и Варвары?

ТОВСТОНОГОВ. Все всё знают.

КРЯЧУН. У Калерии есть надежда?

ТОВСТОНОГОВ. Она по-своему борется. Ей помогает то, что она знает, что Варвара не отвечает Рюмину взаимностью. Мне очень важно, чтобы в первом действии подчеркнуто не происходило ничего нового. На этом пути нам и надо искать — ни одного сюжетного поворота, а все равно интересно. В этом — ход.

РЕЦЕПТЕР. Ничего не играется. Микрособытия.

ТОВСТОНОГОВ. Событие — приезд Шалимова. Но это уже финал акта.

РЕЦЕПТЕР. Почему Рюмин четыре года не говорил о своей любви?

ТОВСТОНОГОВ. Боялся того, что и случилось, когда заговорил. Его чувство — нелепый фанатизм. Придумал и живет этим. Мы должны рассмотреть этих людей как бы изнутри. Чаепитие, болтовня, какие-то старые отношения, на которые все намекают, — все это и есть предмет нашего внимания. Не надо торопиться. Всем надо жить прошлым, воспитать, взрастить его в себе. Все внутри, а на поверхности — кусочки, оболочка.

БАСИЛАШВИЛИ. У Басова есть попытка сближения с Варварой?

ТОВСТОНОГОВ. И это тоже не первый раз. Ситуация у вас тоже давнишняя, если не многолетняя. Затертость отношений, привычный драматизм. Как шарманка. Смотрим настоящее, через которое все время выглядывает прошлое. А дальше в этой же среде все время происходит прорыв в новое. Вот, например, Калерии и Власу, обоим уже обрыдло ссориться друг с другом. Это — вечное.

КРЯЧУН. Но все ждут Шалимова.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, это неважно. На этом ничего нельзя строить. Главное — убить время. Спать еще рано, а делать им нечего. Это характерно именно для дачной жизни. Ощущение слоняющихся людей, каждому надоело говорить одно и то же.

БАСИЛАШВИЛИ. А Басову — надоело?

ТОВСТОНОГОВ. Он все в тридцать восьмой раз говорит.
БАСИЛАШВИЛИ. Он хочет скорее уйти, но должен ждать Власа, который поехал по его делам в город. И уйти он хочет в хорошем настроении. И чтобы у всех было хорошее настроение.

ТОВСТОНОГОВ. Задача в том, чтобы Варвара не успела остановить его. И не дать ей сказать что-то нехорошее, портящее настроение. Он хочет думать, что у нее тоже хорошее настроение.

БАСИЛАШВИЛИ. Не было бы все это скучно слушать.

ТОВСТОНОГОВ. Если мы начнем рассиживаться на переживаниях, то будет скука и пустота. Надо играть мнимые события и давние отношения.

БАСИЛАШВИЛИ. То, что мы слышим, — сотая доля того, что они могли бы сказать.

МАКАРОВА. В «Вишневом саде» на Таганке быстро говорят, а ощущение, что пропущено главное.

ТОВСТОНОГОВ. Демидова успевает ничего не пропустить в Раневской. Важен при этом процесс.

Давайте попробуем действовать.

Начало первого акта.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). Вы играете, что вам все опротивело. Не надо этого, проще. (*Головиной и Басилашвили*.) Слишком все обытовляете. Мне хочется найти атмосферу нелепости, абсурдности. У Басова впереди длинный вечер, делать нечего. К Суслову идти еще рано, работать не хочется. Некуда деваться. Хорошо бы в темноте отплясать канкан. Голос Варвары — как пожар, не видел ее в полумраке. Долго смотрит, собственную жену не узнал. Долго и тупо. Это надо зафиксировать. Незначительные вещи очень трудно сыграть. Басова очень раздражают вещи, обо все спотыкаешься. Можно попробовать сделать Сашу возлюбленной Басова.

БАСИЛАШВИЛИ. А из чего это будет видно?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, это мы найдем. Отправьте ее незаметно из комнаты, она слишком откровенна. В какой-то момент он встрепенулся, ему показалось, что жена что-то заметила, потом сразу успокоится, эти переходы у него мгновенны. Он должен все время напевать какие-то мелодии из оперетт. Это его сфера, оперетту он знает хорошо. (*Головиной*) Вы боитесь сорвать и переходите в шепот,

это опасно, вы можете привыкнуть шептать текст про себя. (*Басилашвили.*) Басов, говоря о Шалимове, мстит жене, которая была влюблена в писателя, подшучивает добродушно и пошловато. (*Борисову.*) Суслов вышел, посмотрел, увидел, что не вовремя, потом кашлянул — дал знать о себе. Для Басова появление Суслова здесь — катастрофа, ему некуда уйти. Суслова больше всего волнует Замыслов, все остальное мало его волнует. (*Басилашвили.*) У вас получается хлюпик, нет респектабельности. У Басова прочное положение, деньги в банке, он уверен в правильности своей жизни, умеет наслаждаться достатком. Его достаток строится не на явном воровстве, просто он берется за такие сомнительные дела, за которые дают большой гонорар, именно в силу их сомнительности. В суть дела он не вникает, закрывает на это глаза. Теперь он не суетится, у него есть помощники. Ему хорошо жить, его удивляет, почему другие живут так беспокойно. Варвару он успокаивает перспективой приезда Шалимова — вот приедет он, твое гимназическое увлечение, и тебе будет интересно. Теперь мне ясно, что надо искать в первом акте. Надо репетировать на сценической площадке, хватит сидеть за столом.

25 декабря 1975 года.

ТОВСТОНОГОВ. Надо преодолеть актерство, окрашивание слов. Это есть у всех, но особенно у Крячун и Головиной. Это надо преодолеть, сломать. Вот Демич нашел сейчас действие, сразу появился юмор, стало интересно. Варвара сейчас уже не может жалеть Рюмина, она его жалела раньше и увидела, к чему это ведет — к бесконечным абстрактным разговорам, которые выдержать невозможно.

Первый акт. Сцена Калерии, Власа и Варвары.

ТОВСТОНОГОВ. Влас привычно подтрунивает над Калерией, делает вид, что записывает каждое ее слово, каждую фразу, как бесценный афоризм, плачет, услышав ее слова: «Вы ничего не понимаете». (*Крячун.*) Не играйте пародию, для вас все серьезно. (*Демину.*) Не красьте каждое слово. ДЕМИЧ. Я могу передразнить только что-то конкретное.

ТОВСТОНОГОВ (*Крячун*). Должна быть минута вдохновения. Она всерьез может заплакать из-за шутки. С заоблачных высот ее сбрасывают на землю. О встрече с Рюминым она рассказывает, как о глобальном событии. Она разговаривает так же, как, вероятно, записывает в своем дневнике.

ГОЛОВИНА. Я отношусь к Калерии так же, как Влас? ТОВСТОНОГОВ. Думаю, что не совсем. Варвара, конечно, над ней посмеивается, но жалеет ее. Ведь Калерии так же плохо, как всем остальным. Сейчас вы иронизируете над Рюминым. (*Крячун*.) Когда Калерия садится за рояль, она долго не может начать играть, пикировка с Власом сбила ей настроение.

БАСИЛАШВИЛИ. Нет ли на моем Басове с самого начала клейма?

ТОВСТОНОГОВ. Почему вы этого боитесь? Впереди четыре акта. Потом мы приподыметем завесу — и покажем в нем человеческое, даже трагедию. Мы как бы скажем: не так все просто, товарищи зрители.

БАСИЛАШВИЛИ. А не будет поздно?

ТОВСТОНОГОВ. Думаю, что нет. В каждой роли здесь свой ход. Влас, например, сразу открывает свою трагедию, его главная задача в первом акте — ни за что не показать, как ему плохо. У вас дело обстоит посложнее. (*Крячун*.) Учитите, что у Калерии есть большая женская неудовлетворенность, хотя и прикрытая флером творчества. (*Головиной*.) Не играйте гостеприимную хозяйку,несите свою линию. Улыбаться вам запрещено. Только один раз, когда речь идет о Рюмине, можете чуть-чуть улыбнуться. Во всех прочих случаях — исключено. Улыбка, особенно у актрис, часто прикрывает пустоту. Варваре все эти люди неинтересны, она их всех знает до мельчайших черточек. Ее гостеприимство формально. Ей ненавистно перемывание косточек, сплетни, пересуды. Она много раз просила Ольгу не сплетничать. Это тоже имеет свое давнее прошлое.

30 декабря 1975 года.

Первый акт.

ТОВСТОНОГОВ. Ссора Калерии с Власом — не проходная сцена. Это происходит каждый день, но с нарастающим ожесточением. Эти люди — два крайних полюса. (*Бо-*

гачеву.) С вашим приходом всегда становится шумно, весело. Замыслов умеет разогнать скуку. Другое дело, что по сути он — пустышка, у него нет ничего святого, но это мы увидим и поймем позднее. (*Теняковой.*) Какое у вас отношение к Двоеточию?

ТЕНЯКОВА. Он мне очень понравился.

ТОВСТОНОГОВ. Мы этого не почувствовали. Он ее очень заинтересовал. (*Крячун.*) Калерии очень хочется прочитать стихи, она отказывается из кокетства — мол, вы не поймете и поэтому вам будет скучно. (*Головиной.*) Вам надо подтянуться, вы развинчены. Надо воспитывать эту подтянутость. Она и в кресле-качалке качается строго. (*Рыжухину и Рецептеру.*) У Рюмина с Дудаковым старые отношения. Рюмина раздражает, когда доктор говорит о колонии, раздражает его и заикание. Заикание должно быть едва заметно. А главное, что этот замотанный жизнью человек самый деятельный из всех. У него должен быть повышенный ритм жизни, а сейчас он нулевой. (*Поповой.*) Срыв должен быть сильнее. Ольга крайне мнительна, в каждом слове мужа ей чувствуется намек, упрек. Эти давние отношения прорываются очень бурно, неожиданно для всех. У Дудаковых это бывает часто. (*Рецептеру.*) Рюмин в образе эдельвейса увидел себя — «это все про меня». Надо выстроить внутренний монолог на эту тему.

13 января 1976 года.

Первая репетиция на сцене с декорациями.
Первый акт. Сцена Басова и Варвары.

ТОВСТОНОГОВ. Басов все делает для того, чтобы наладить отношения с женой. Все время ищет тему для разговора, на который бы она пошла. А она не идет. Не хочешь говорить о даче, поговорим о Власе. Но Варвара снимает все. Все время отход и новый заход. Ему будет спокойнее у Суслова, если он оставит ее в хорошем настроении. А у него — нетерпение. Напряженные моменты он снимает опереточными напевами. Есть и некоторая обида на жену — не идешь со мной на контакт — не надо. Она его все время обрывает. Только он приготовился произнести уничтожающий Власа монолог, как она его прерывает: «Хочешь чаю?» И так все время. (*Басилашвили.*) Вы бо-

тесь здесь оправдать своего героя, но потом будет трудно его оправдать. Напрасно вы боитесь. Я призываю вас к этой трудности. В этом особенность пьесы Горького и самого характера Басова. Адвокатство роли не в том, чтобы сглаживать все противоречия с самого начала. Надо обострять характер, тогда неожиданными будут другие черты, которые заставят нас пристальнее и глубже взглянуться в вашего Басова.

14 января 1976 года.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). Вы слишком многозначительны. Например, когда вы говорите про Власа, что «он в кабинете», у него, мол, много работы, создается такое впечатление, как будто речь идет о чем-то глобальном. О проходном вы говорите так же значительно, как о главном.

ГОЛОВИНА. Мне очень важны и Влас, и Марья Львовна, я серьезно отношусь к ним.

ТОВСТОНОГОВ. Мы это увидим и узнаем, когда придет время. Не нагружайте каждую фразу смыслом всей роли. **ОЛЬХИНА.** Марья Львовна говорит: «Я пойду к нему» — не знаю, как мне здесь быть.

ТОВСТОНОГОВ. И очень хорошо. Вам неловко, но вы не можете не пойти. Не надо только все время улыбаться и стараться играть хорошую и добрую женщину. Марья Львовна совсем другая.

15 января 1976 года.

ТОВСТОНОГОВ (зав. музыкальной частью Розенцвейгу). Слишком полнокровная музыка для «Эдельвейса». Надо найти нечто более эфирное, декадентское, воздушное. Не от мира сего. Сейчас музыка слишком материальна для «Эдельвейса» и Калерии.

Крячун долго размешивает сахар в чашке с чаем.

ТОВСТОНОГОВ (*Крячун*). Что вы делаете?

КРЯЧУН. Надо положить сахар в чашку и размешать.

ТОВСТОНОГОВ. Калерия пьет без сахара. Но пьет как нектар, изысканно, со вкусом. Вам мешают бытовые подробности, это никому не интересно. Бессодержательные паузы. Она пьет без сахара, а Варвара рядом пьет вприкуску, хрустит сахаром, как кустодиевская купчиха. В диалоге Варвары и Калерии о Рюмине самый важный вопрос: «Вы объяснились с ним?». Калерии важно, имеет ли она моральное право на Рюмина. (*Рецептеру*) Почему вы не поднимаетесь до крика?

РЕЦЕПТЕР. Я думал, что разные люди кричат по-разному.

ТОВСТОНОГОВ. Начало монолога верное, но к финалу вы должны кричать, сорваться. Именно за это он и просит извинения у всех присутствующих, особенно ему неловко перед Варварой... «Он же лысый» — при появлении Шалимова — не констатация, а крушение. Ничего нельзя сохранить в этом мире.

16 января 1976 года.

Второй акт.

ТОВСТОНОГОВ. Зачем приехал Двоеточие? Вложить свой миллион в какое-нибудь дело или найти человеческую теплоту, общение с близкими? Конечно, второе.

У Горького есть странные появления персонажей, которые мы еще несколько усугубили нашими сокращениями. Человек появляется, говорит две-три фразы и исчезает. А некоторые вообще не говорят. Если это недостаток, то надо попытаться превратить его в достоинство, благодаря приему, найденному при решении оформления — персонажи не приходят и не уходят, а появляются и исчезают с помощью системы тюлевых занавесей. Например, появляется Калерия, садится в гамак и говорит: «Кого ты теперь будешь ждать?» Она сказала это и исчезла. Варвара снова осталась одна. Это как бы ее внутренний голос, а не прямой диалог с Калерией. Драматизм разочарования в Шалимове, приезда которого она ждала, как избавления, таким образом будет более явственным.

Второй акт сильно отличается от первого. Если там все было, как отголосок прошлого, то здесь мы сразу вовлекаемся в настоящее. Там мы познакомились как бы с мас-

ками персонажей, а здесь мы их приоткрываем, заглядываем в лицо, постепенно обнаруживая все новые черты и краски. В первом акте тема — так они постоянно живут. Итог первого акта — этот пузырь должен лопнуть. Во втором акте мы сразу оказываемся накануне какого-то взрыва. Это главное обстоятельство, которое может и должно все сцепментировать. На этом пути лежат все оценки и каждый вливаются в эту линию. Например, как развиваются отношения Варвары и Ольги? В первом акте это милые, дружелюбные отношения двух задушевных подруг. Во втором акте — ссора, серьезный прорыв в отношениях. Ольга в открытую выступает здесь против Марьи Львовны.

БОРИСОВ. Практически она упреждает монолог Суслова в finale пьесы. У Суслова и Ольги есть какой-то контакт.

ПОПОВА. Она сочувствует Суслову.

БОРИСОВ. Она все время спрашивает: «что с вами?», «как вы?»

ТОВСТОНОГОВ. И возмущается поведением Юлии Филипповны.

БОРИСОВ. И она очень права в этом.

ТОВСТОНОГОВ. Очень важно найти, как приносится жизнь из-за кулис на сцену. Главное происходит там. А здесь обнаруживается личное отношение каждого к общему форуму, который происходил в доме, за обедом. Это соотношение напоминает кулауры после общего собрания. Там происходят выступления, а здесь обсуждение, дебаты. Сюда сильно, страстно выносится то, что обсуждалось там.

ЛЕБЕДЕВ. Я приехал в один день с Шалимовым, но его все знают, а я какой-то чудик, чучело. Несколько раз пытался пробиться к Петру, но не вышло.

ТОВСТОНОГОВ. Вчера он был пьян, ты не мог с ним поговорить, утром ты пытался снова поговорить, но он с утра избегает тебя. Это логично и может произойти в один день.

ЛЕБЕДЕВ. А из чего он заключил, что Влас — хороший парень?

ОЛЬХИНА. Он слышал его монолог.

ПАНКОВ. Он здесь впервые рассказывает про себя, про то, что продал завод.

ЛЕБЕДЕВ. Я хочу разобраться, я не знаю, что делать.

БОРИСОВ. Здесь скрыта какая-то глубина.

ЛЕБЕДЕВ. Маётся человек.

ТОВСТОНОГОВ. Оттого, что не может приложить силы. Он не привык к безделью.

ЛЕБЕДЕВ. Перед Двоеточием встают вопросы — куда я попал? Чего им надо? Должна быть сосредоточенность на чем-то. Может быть, на женщинах?

ПАНКОВ. Женщины здесь ни при чем. Он говорит, что только на уважение способен.

ЛЕБЕДЕВ. Это шутка. Он считает, что они все только на это и способны, мол, вы, интеллигентки, только рассуждать способны в вашей России.

БОРИСОВ. А сам он откуда?

ТОВСТОНОГОВ. Он из Малороссии. Там были распространены иностранные концесии. На это есть намек у Горького.

ПАНКОВ. А может быть, он из Сибири?

ТОВСТОНОГОВ. Тогда он вряд ли сказал бы «у вас, в России».

ЛЕБЕДЕВ. Здесь ничего не указывает, что он из другой страны. «У вас, в России» звучит как обличение, и как признание того, что он не чувствует себя хозяином. Здесь перекличка с «Мещанами», где Петр говорит: «У нас в России)... Разве Россия наша?» И Двоеточие в этом смысле говорит. Это — позиция.

ТОВСТОНОГОВ. Нам важно его одиночество. Единственный родной человек — племянник, который встретил его отнюдь не по-родственному.

БОРИСОВ. Но он приехал с миллионом. Хочет продолжать дело. Он капиталист начала века.

ТОВСТОНОГОВ. Видимо, у него было кустарное русское производство. Пришли немцы, он им не мог противостоять. Но накопил достаточно, чтобы прожить до конца дней своих. Ему не так важно продолжать дело, как найти человеческую близость, уйти от одиночества.

БОРИСОВ. Он все время говорит про руки, которые болтаются без дела, а деньги есть. Он все время намекает на что-то связанное с каким-то делом. «Дело надо делать», как бы взыывает он, ищет компаньона, но не получает отклика.

ЛЕБЕДЕВ. Он понадобился Горькому, как свежий глаз, который проявляет этих дачников. Они только говорят о деле, а дела не делают. Он им предлагает себя, свой миллион — берите, делайте дело!

ТОВСТОНОГОВ. Ему важнее всего не «дело», а человеческое. Он пришел сюда искать человеческие контакты, всю жизнь не может найти этого. Он одинокий человек. Наоборот, он разочарован в своем деле, денег ему больше не нужно, он готов отдать свой миллион. Не новый завод он хочет строить, а сблизиться с людьми и делать что-то совсем новое, полезное, на чем можно объединиться. Не продолжать, а искать новое.

ЛЕБЕДЕВ. Продолжать-то ему нечего. Надо что-то решать, а не продолжать.

СТРЖЕЛЬЧИК. Двоеточие говорит про своего племянника — «какой-то он нежелающий». Он думал, что Суслов чем-то загорится, а он знать ничего не хочет и к дяде и даже к его миллиону относится без всякого интереса.

ТОВСТОНОГОВ. Натолкнулся на самое страшное — на равнодушие.

БАСИЛАШВИЛИ. Конечно, он приехал искать человека. Хочет остаться здесь жить, у Суслова, вместе, как родные люди.

ТОВСТОНОГОВ. Суслов настолько поглощен своей бедой, что дядя ему только мешает. Этот дядя для него как назойливая муха. И Двоеточие это чувствует.

БАСИЛАШВИЛИ. Конечно, он хочет не завод строить.

ТОВСТОНОГОВ. Он хочет одного — найти человеческий контакт. Он предлагает себя целиком, полностью, как говорится, «с потрохами». От племянника он ничего хорошего не дождался, но благодаря своей активности в конце концов уводит за собой троих.

БАСИЛАШВИЛИ. По-видимому, он умен. Другие разорялись, а он избежал этого.

ТОВСТОНОГОВ. Вовремя понял, что конкуренции не выдержит. Ликвидировал дело, спас капитал.

ПАНКОВ. Так что же все-таки: предложить миллион племяннику — инженеру или найти душевный контакт?

ТОВСТОНОГОВ. Я — за второе.

ЛЕБЕДЕВ. Эти темы нельзя разделять.

БОРИСОВ. Деньги тоже важны.

ТОВСТОНОГОВ. Он хочет того же, о чем говорит Варвара — делать полезное, нужное людям дело. Встретив полное равнодушие со стороны племянника, он находит сочувствие у Марии Львовны и Власа. А деньги важны в том смысле, что без денег вообще ничего сделать нельзя.

ПАНКОВ. Он не деляга. Ему не хватает душевного тепла.

ТОВСТОНОГОВ. Только на этой основе у него могут быть контакты с людьми. Его очень волнует вопрос: какие люди меня окружают?

БОРИСОВ. Раз он сумел заработать миллион, значит, он деловой человек, не деляга, а энергичный человек.

ЛЕБЕДЕВ. Ему много лет, наступил момент, когда переосмысливается вся жизнь. Он остался один, у него и жены были, видимо, и друзья, но к концу жизни он одинок. Он наказан одиночеством и теперь хочет оправдаться перед людьми, совершая добрые дела, готов отдать на это свои деньги.

ТОВСТОНОГОВ. В старости стал думать о боге, о совести. Интересно, что у него с Сусловым только одна сцена. Он в нем быстро разочаровался и уже не идет на контакт. А Влас ему понравился сразу, прежде всего своей прямотой, он уже его не бросает до конца.

ЛЕБЕДЕВ. Он понимает, как трудно жить Власу с его прямотой, и понимает, что будет еще трудней.

ТОВСТОНОГОВ. Влас обвиняет его в стяжательстве, но Двоеточие сам пришел к самообвинению и не намерен больше этим заниматься. Поэтому он так добродушно относится к обличениям Власа.

ЛЕБЕДЕВ. У него есть ирония по отношению к Власу — не знает жизни. Вообще ему свойственна ирония, даже по отношению к себе. Он говорит племяннику: «Может, утону, и наследство тебе достанется». Конечно, он шутит, но такие мысли в нем бродят — уйти из жизни, застремиться, утопиться. Он куражится, не щадит себя. В нем есть булычовское начало в этом смысле.

ТОВСТОНОГОВ. Булычов до конца остается деятельным человеком. У него трагедия деятельного человека.

РЕЦЕПТЕР. Все кипят, бурлят, а все равно находятся в трясине. И Шалимов попадает в трясину. Но есть один человек, который спокойно на всех смотрит и выбирает. Он посматривает, оценивает, а трясина бурлит. Этот один, как глаз, в который можно выговариваться. Может быть, это Двоеточие, может быть, Варвара. Все хотят выговориться. Басов хочет...

БАСИЛАШВИЛИ (*перебивает*). Я не хочу выговориться, я хочу как-то ликвидировать Марью Львовну в своей жизни.

РЕЦЕПТЕР. Где-то должен быть глаз. Я ощущаю необходимость даже в обманном глазе, в который я могу выговориться.

ЛЕБЕДЕВ. Это неправильно. Они все кого-то играют, у каждого маска, им не нужен «глаз». Двоеточие простодушен, у него нет маски, он сразу зовет с собой, предлагает себя.

ТОВСТОНОГОВ. Он всех перебрал — Суслов, Влас, Варвара, Марья Львовна — и выбирает в конце. Это выстроено железно. Ему неважно, родственник или нет, важно найти человека.

Актеры читают сцену Двоеточия и Суслова из второго акта, до реплики Двоеточия:
«Очень легко у вас жен отбивать».

ТОВСТОНОГОВ. Прямо по больному месту.

ДВОЕТОЧИЕ. А муж какое-то ничтожество
в шляпе.

ТОВСТОНОГОВ (*Борисову*). Снимите шляпу.

Смех.

СУСЛОВ. Как же вы думаете жить?

ТОВСТОНОГОВ. Спрашивает, как чужой человек, никак не соединяя дядю с собой. Значит, все мимо, зря Двоеточие душу открывал.

Эта сцена происходит после обеда у Басова. Суслов раздражен тем, что Юлии не было на обеде, и он не знает, где она.

БОРИСОВ. Басов рассказывает Суслову про конфликт с Марьей Львовной за обедом. Значит, и Суслова с дядей за обедом не было.

ТОВСТОНОГОВ. Важно, что он обеспокоен, пришел сюда, а Юлии нет.

СТРЖЕЛЬЧИК. Марья Львовна сильно задела Шалимова. За обедом он помалкивал, но это его задело.

ТОВСТОНОГОВ. Басову неудобно перед Шалимовым за поведение Марии Львовны. На вопрос, часто ли она бывает у них, он сначала сказал «нет», а потом поправился и сказал правду: «то есть да...» Ему неловко — не любит, а в доме терпит из-за жены, своей воли не имеет.

17 января 1976 года.

Басилашвили и Медведев читают сцену Басова и Шалимова из второго акта до реплики Шалимова: «Я должен взять роль громоотвода».

ТОВСТОНОГОВ (*Медведеву*). Вы прямо говорите то, что Басов не может сказать, но к чему ведет. Шалимов понял, что Басов не бескорыстно позвал его на дачу. Для него это открытие. Шалимов ему мстит тем, что не хочет понять личную драму Басова. Басов же, в свою очередь, не понимает переживаний Шалимова по поводу писательства и потери читателя. Полное непонимание, а внешне — два друга.

Басов действительно не понял, что Шалимов открывает ему душу, когда говорит о своем общественном положении. Он отнесся к этому легкомысленно. Они не контактны — вот что для нас самое важное.

БАСИЛАШВИЛИ. Я не могу серьезно к этому относиться — что это за работа, писатель! Разве тут есть проблемы? Вот стоит дерево — Лев Толстой написал о нем двадцать пять страниц. Вот и пиши. Что это за проблема? У него тут срабатывает и юмор, и ирония. Попытка снять серьез.

ТОВСТОНОГОВ. Да, ему все это не важно и не интересно. Для Шалимова это вопрос жизни, а он не допускает этого до себя вообще.

20 января 1976 года.

Второй акт. Сцена Шалимова и Басова.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Басов решает проблему, как начать разговор о жене. Неловко все-таки просить приятеля поухаживать за собственной женой.

СТРЖЕЛЬЧИК. Я должен возмутиться. Ничего не понял из того, что я сказал. Я изливал ему душу, а он предлагает бог знает что!

БАСИЛАШВИЛИ. Мне трудно сказать: «Она милая...»

ТОВСТОНОГОВ. Тут такая логика: ты меня неправильно понял, ты не должен за ней ухаживать, просто развлечи ее, она милая, порядочная, но скучает. Как раз эта часть

сцены получается, а разговор о писательстве — пока нет. Надо смелей играть фальшивую заинтересованность со стороны Басова. Преувеличеннное внимание.

БАСИЛАШВИЛИ. Я и хочу показать это внимание.

ТОВСТОНОГОВ. Именно — показать.

БАСИЛАШВИЛИ. Я как бы говорю — «я заинтересован твоей судьбой, поинтересуйся и ты моей».

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас было непонятно, что это показное внимание. Была подлинная заинтересованность. Тут нужна «показуха» — будто нет для Басова ничего важнее судеб русской литературы. И это тесно связано с Шалимовым. Такова природа чувств героев этой пьесы, в особенности Басова. Сейчас вы сделали схему. Положите теперь сцену на действие — показать интерес.

Актеры повторяют сцену.

ТОВСТОНОГОВ. «Пишешь что-нибудь большое?» — ты так долго молчишь, что теперь должно выйти из-под твоего пера нечто грандиозное.

Басилашвили начинает разговор о литературе с такой заинтересованностью, будто услышь он «нет» — и мир рухнет.

БАСИЛАШВИЛИ. Весь спорложен на то, что Шалимов бесспорно талантлив. Этой проблемы нет.

Стржельчик, говоря о потерянном читателе, выходит вперед и взглядывает в зал.

ТОВСТОНОГОВ (*Стржельчику*). Верно. Это программное место.

Сцена повторяется еще раз.

ТОВСТОНОГОВ (*Стржельчику*). Все ложится на то, что вам не дают отдохнуть, все чего-то требуют. За обедом Марья Львовна, теперь Басов. (*Басилашвили*.) У вас все очень просто. Вы ему говорите: «отдохнешь, и читатель найдется». Басову сегодня все удается. Удалось натравить Шалимова на Марью Львовну, это получилось, в нем появились уверенность и легкость в решении чужих проблем.

СТРЖЕЛЬЧИК. Шалимов только набрел на что-то человеческое, а Басов взял и все опошили.

БАСИЛАШВИЛИ. Я ему логически доказываю, что он не прав.

ТОВСТОНОГОВ. Шалимов хочет отдохнуть как нормальный человек — купаться, загорать, ловить рыбу. Ничего из этого не получается. Специально уехал из столицы для этого, а попал снова в муравейник. (*Призван-Соколовой — она играет женщину, которая ищет ребенка.*) У вас получается бытовой проход, а нам он нужен, чтобы разрезать философский, серьезный разговор. В этой женщине должна быть огромная степень волнения. Она бегает целый день за этим мальчиком, ее уже ноги не носят. Не надо останавливаться, чтобы объяснять им, какой мальчик — все на ходу. Принесите катастрофичность события — потерялся мальчик, что с вами сделают господа Розовы! (*Рыжухину.*) Спокойно присядьте. Вам важно подчеркнуть дачное пребывание. Ритм пасущихся людей — проходы, пробеги, беседы, сидения, разговоры. (*Призван-Соколовой.*) Вы хорошо сейчас захлопали в ладоши. Посмотрите в зрительный зал, позовите Женечку.

ДЕМИЧ. Почему Влас вдруг заговорил про чай?

ТОВСТОНОГОВ. Ему неловко, что Двоеточие хвалит его при Марье Львовне, к тому же обсуждает, трудно ли ему будет в жизни. Снял шуткой свою неловкость. (*Борисову.*) С чем вы появились?

БОРИСОВ. В доме — ужас. Юлия опять открыто кокетничает с Замысловым.

ТОВСТОНОГОВ. Это надо принести. Он не выдерживает, не ручается за себя, вышел покурить, а тут Марья Львовна. (*Призван-Соколовой.*) Ваш выход при Суслове еще более катастрофичен — нарвалась на грубость. Вы в таком зашоре, что можете перепутать имя мальчика.

Сцена Варвары и Ольги.

ТОВСТОНОГОВ (*Поповой*). Ваш диалог прервал своим выходом Рюмин, поэтому она его и обругала. Прошел бы кто-нибудь другой, она бы и его уничтожила. Ей уже все равно, она всех ненавидит, из нее полезла вся дрянь, которой и кончается ссора с Варварой. Пошел поток, она уже не может остановиться. Она и Марью Львовну не любит, и Рюмина — всех! (*Рецептеру.*) Рюмин вышел и сразу на-

толкнулся на Варвару, любимую женщину. Это важное обстоятельство, нельзя его пропускать. Он не знает, то ли задержаться, то ли пройти. Но они должны так замолчать при его появлении, что Рюмин почувствовал себя лишним. Надо уйти. Но уйти с достоинством, он как бы проносит себя перед Варварой. Выстраивается целая гамма, а не служебный проход.

21 января 1976 года.

Второй акт.

ТОВСТОНОГОВ. Шалимов сразу «рухнул» в глазах Варвары.

СТРЖЕЛЬЧИК. Не до конца.

ТОВСТОНОГОВ. Это нельзя сыграть. На данном этапе — до конца. Потом начнется новая фаза отношений, а на этой стадии для нее все кончено. Того человека, которого она ждала, нет.

СТРЖЕЛЬЧИК. Она разочаровалась еще до спора Шалимова с Марьей Львовной.

ТОВСТОНОГОВ. Но она внимательно слушала их спор.

СТРЖЕЛЬЧИК. Вероятно, она плакала ночью, потом задумалась.

ТОВСТОНОГОВ. Он стал лысым — это символ утерянного творческого начала, некий Самсон, который вместе с волосами потерял свою силу. Потом у нее снова зародится надежда, когда Шалимов будет оказывать ей внимание, но это потом. Исходная позиция — рухнул!

БОРИСОВ. Что значит фраза Варвары в диалоге с Ольгой, что она не хочет знать, что происходит с Сусловым?

ТОВСТОНОГОВ. Не хочет сплетен, обывательских разговоров. Она чужда всему этому и ни с кем не хочет обсуждать сплетен. Варвара пытается остановить Ольгу, в этом смысле говорит: «Идем в комнаты». Проходных реплик нет. Все проходы и встречи работают на ваше состояние, ничего нельзя пропускать. Когда Ольга спрашивает о муже, у вас мысль: и ты бегаешь? Но у тебя не так, как у меня, у меня хуже всего. Он острит зло, беспощадно.

ПОПОВА. Как они все ненавидят друг друга!

ТОВСТОНОГОВ. Они все живут в деревне, среди простолюдинов. В этом значение образа Женщины с подвязанной

щекой. Этот эпизод не проходной, надо играть его истово.

(Борисову.) Грубее разговаривайте с женщиной.

БОРИСОВ. У меня нет оснований.

Сцена повторяется. Призван-Соколова выходит с детской дудочкой.

ТОВСТОНОГОВ (Призван-Соколовой). Больше приставайте к нему. С трубочкой — хорошая находка, дудит в полном зашоре в детскую игрушку. (Борисову.) Трость у вас как бы для обороны. Вас еще раздражает дядя, который ходит за вами, а вы никак не можете с ним нормально поговорить. (Карамаеву — он играет актера-любителя.) Вы все время распеваетесь, готовясь к репетиции, у вас в спектакле есть музыкальная aria.

БОРИСОВ. Я уйду, мне здесь нечего делать.

ТОВСТОНОГОВ. В том-то и дело, что он не может уйти, он далеко от Юлии не уходит. Хотел бы уйти, но не может. Возьмите в объект и этого странного господина, и эту сумасшедшую бабу с дудочкой. Сумасшедший дом! (Карраваеву.) Предъявляйте Суслову претензии, будто он антрепренер и во всем виноват. «Невежа» надо сказать так, чтобы Суслов слышал. Надо бы ему морду набить, да связываться неохота.

ЛЕБЕДЕВ. Я嘗試edся несколько раз серьезно говорить. Может быть, прошла неделя.

ТОВСТОНОГОВ. Ты приехал вчера, Суслов напился, звалился спать. Когда он проснулся, ты снова嘗試edся поговорить. Так могло быть несколько раз. Все сконцентрировалось в одни сутки.

ПАНКОВ. За неделю он бы ему рассказал про завод, здесь он первый раз рассказывает.

ЛЕБЕДЕВ. У меня своя маята — куда я попал? Сосредоточенность на своей теме.

ТОВСТОНОГОВ. Кто такая Варвара? Стоящее над всеми существо или человек среди людей, который чутко прислушивается ко всему, сомневается, ищет? Я думаю, второе.

СТРЖЕЛЬЧИК. Она получает удары, но не озлобляется, а возвышается в наших глазах.

РЕЦЕПТЕР. Она слушает всех. Это — глаз, око, в которое можно выговориться. А Головина меня не слушает.

ГОЛОВИНА. Вы не заставляете себя слушать. Мне не интересно вас слушать.

ТОВСТОНОГОВ. Она действительно слушает всех, внимательна, хочет разобраться. У нее всегда большая неудовлетворенность от своей жизни при внешнем благополучии. Она все время получает удары, в том числе от лучшей подруги. Она чувствует незаслуженность удара и навсегда теряет дружбу с Ольгой. Но она ни в коем случае не должна возвышаться над другими. Ей свойственно просветление через страдание. В то же время ее не покидает чувство, что она неправильно живет, и у многих есть основания ее обвинять.

22 января 1976 года.

Второй акт.

БАСИЛАШВИЛИ. Почему Басов стал плохо говорить о Шалимове? Потому что он отказался поухаживать за моей женой. Да еще благородного из себя разыгрывает! Я мщу ему?

ТОВСТОНОГОВ. Да, по своему жизненному принципу: сам хорош, хочет прибрать к рукам имение своей бывшей жены. Знаем мы это благородство!

МАКАРОВА. Марья Львовна как-то специально выходит после того, как всех вывела из себя.

ТОВСТОНОГОВ. У вас покой от сознания собственной правоты. Они разъярились, расшумелись — от слабости своих позиций. Хорошо бы найти иронию по отношению к ним. Кипятиться ей не надо. Она не теряет спокойствия. Я бы предложил найти место, где она как бы прислушивается к себе — «а может, я не права?» Чтобы действительно не быть «прямой, как палка», как о ней говорят. Принесет с собой раздумье и уйдет в раздумье.

МАКАРОВА. К ним я не обращаюсь — что они могут мне сказать?

ТОВСТОНОГОВ. Там, в доме, были кипучие споры, она была в самом центре этих споров. А здесь — покой и раздумье. (*Басилашвили.*) Вам все надо положить на возню с удочками. И сплетни, и открытие, что доктор Дудаков тоже безумен, как и все. Вы здесь открыли его как безумца.

БАСИЛАШВИЛИ. Он мне симпатичен.

ТОВСТОНОГОВ. Был. Сейчас открылось новое — безумен, как и все. Говоря о Шалимове, вы хихикаете, грязновато шутите. У доктора должно быть основание сказать

о том, что «все мы опротивели друг другу». Это — от вас. Басов — пошляк и циник. От него в основном и распространяется это болото. Все сплетни идут от него. Его метод очень характерен — все хорошо, но... И такое скажет, что все хорошее зачеркивается. Это очень типично для многих, даже в отношении друзей. А тут такая логика — Яшка Шалимов благороден, писатель, все у него хорошо, да только имение жены хочет незаконно присвоить. В сущности он такой же, как и мы все, грешные.

БАСИЛАШВИЛИ. Все мы люди, все люди. Ты читал Бальзака? Нет, конечно, и я не читал. Вот это нормально, а другие лицом изображают, что читали. Никто не читал, как я.

РЫЖУХИН. Доктор долго наблюдает, как все друг друга ненавидят. Это должно было как-то прорваться, и прорвалось.

ТОВСТОНОГОВ. В какой же тине мы живем! Это — пик сцены. И полная неожиданность для Басова. Он считал Дудакова нормальным человеком, а тот оказался психом. Говорит то же, что и Варвара. (*Басилашвили.*) Отвлекитесь от удочек, когда говорите о Шалимове. Это место не проходное, оно открывает роль, характер. Басов считает себя нормальным, здоровым человеком, а все остальные — больны.

ОЛЬХИНА. Соня все время сбивает с Власа его гри- масничанье. В этом проявляется ее отношение к матери, она относится к Власу так же, как и Марья Львовна, старается снять с него маску.

ЛЕБЕДЕВ. Я не понял, что такое Влас. Они все время кокетничают. Я должен за балагурством увидеть серьезность. За его игрой должна быть сила, позиция.

РЕЦЕПТЕР. В дурашливых стихах Власа есть большой смысл.

ТОВСТОНОГОВ. Влас относится к Соне, как к малому ребенку. Он не будет перед ней раскрываться.

ЛЕБЕДЕВ. Я хочу понять их отношения. Что он ей говорил всю дорогу, пока мы гуляли?

ТОВСТОНОГОВ. Он все время демонстрирует свою маску, которую он снимет только перед Марьей Львовной.

ЛЕБЕДЕВ. А действие? Какое действие?

ДЕМИЧ. Избавиться от серьезного разговора.

ЛЕБЕДЕВ. Вот и избавляйтесь. Соня ведь серьезно говорит, она все знает. (*Ивановой.*) В Соне должно быть мен-

торское начало. Не надо кипятиться, трепыхаться. Она вся в мать. Но мать прожила большую жизнь, а взгляды у Сони такие же.

ОЛЬХИНА. Не забывайте, что Марья Львовна — врач. У нее есть дело, она помогает людям, как может и чем может, у нее есть надежда и вера в будущее.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивановой*). У вас все вопросы к Власу очень серьезные, не попадайте в его тон.

23 января 1976 года.

Второй акт. Сцена Басова, Дудакова и Марьи Львовны.

ТОВСТОНОГОВ. Сцену вы сыграли верно, но нет легкости, все должно быть намного легче.

БАСИЛАШВИЛИ. Я не знаю, как сказать про Шалимова. Я радуюсь — и что?

ТОВСТОНОГОВ. Вовлекайте Дудакова в эту сплетню. Вы хотите развивать эту тему, но у вас ничего не получается, Дудаков на это не идет.

РЫЖУХИН. Басов потрясен тем, что Дудаков заодно с Власом и Марьей Львовной.

БАСИЛАШВИЛИ. Я говорю о Марье Львовне с некоторым уважением. Мне не дает покоя ее кипучесть. Ее кипучесть подчеркивает мое безразличие со всему. Меня хотят заставить думать о том, о чем я не хочу думать. Мне это не нужно, меня это раздражает. А как здесь возникла тема Шалимова?

ТОВСТОНОГОВ. Все время должен быть шлейф от сцены спора между Шалимовым и Марьей Львовной.

БАСИЛАШВИЛИ. Я и говорю о Марье Львовне, меня это волнует.

ТОВСТОНОГОВ. А это — другая сторона. Вот Шалимов спорит, рассуждает о высоких материях, а сам хочет оттягивать имение своей бывшей жены. Вот каков он! Сейчас эти линии существуют сами по себе, а они должны быть слиты. Должен быть живой, подвижный диалог, с точными акцентами. Сейчас все одинаково важно, а тут одна мысль набегает на другую, одно вытекает из другого, не по внешней, а по внутренней жизненной логике. Кроме того, увидав настроение доктора, Басов хочет уйти от серьезного разговора.

Сцена Власа и Сони.

ТОВСТОНОГОВ (*Демичу*). У вас совершенно одинаковые приспособления по отношению и к матери и к дочке. Вы одинаково к ним подсаживаетесь.

ДЕМИЧ. Я к этой девочке хорошо отношусь, но раскрываться перед ней не хочу, поэтому от серьезного разговора ухожу в шутку. Мне нравится с ней шутить.

ТОВСТОНОГОВ. Он привык получать от этого удовольствие. (*Ивановой*) У вас все время протест против этих шуточек — я не могу больше этого слышать, не верю, что вас устраивает эта маска. Загляните ему в глаза, пробивайтесь к нему. Когда он говорит, что у него есть стихи, вы понимаете, что он сейчас опять понесет ахинею. Соня — напористая девочка. Ее вопросы не буквальны, а глобальны, за каждым из них — как жить? Вы с Власом ничего не можете поделать, он непробиваем. (*Демичу*) Не готовьтесь специально к чтению стихов, не такие уж они интересные.

ДЕМИЧ. Зачем же я их читаю?

ТОВСТОНОГОВ. Вы дразните ее.

28 января 1976 года.

Второй акт. Сцена Власа и Сони.

ДЕМИЧ. Мне самому нравятся мои шутки?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Это его стихия, он получает удовольствие. Привычка.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Вы вышли в превосходном настроении с удочками, все прекрасно. А у вас не тот градус. Чем выше возьмете здесь, тем ярче можно сыграть неудачи. А их у Басова две. Во-первых, жена слышала то, что не должна была слышать. Во-вторых, доктор оказался не тем, за кого он его принимал, не союзником, не любителем сплетен. Начинается сцена с полного кайфа — дача, рыбная ловля, пиво в жаркий день... От всего получайте удовольствие. Не хватает этакого раблезианства. Басов испытывает физическое наслаждение от всего. Это единственное хорошее в Басове. Вы все время ищете в нем хорошее — вот оно! Больше ничего не найдете. Он чувствует жизнь, радуется ей. Сейчас вы делаете все на градусе — «мило», «симпатично». Этакая легкая красочка. Этого мало. Хочется, чтобы это ощущение стало вашей

сущностью. Пора уже двигаться, воспитывать в себе это ощущение. И смело делайте это, у вас все для этого есть, нужно только смелее раскрываться, довести до высокой ноты.

Повторяется сцена Дудакова и Басова.

ТОВСТОНОГОВ. Вас обоих непреодолимо тянет к воде. Все, что здесь происходит, мешает. Наконец-то можно будет уединиться, уйти от идиотских споров, от разглашательствований Марии Львовны. Наконец-то можно пойти на речку. Вода, закатный час, прекрасный клев. У вас прекрасные снасти, только кто-то спутал удочки, наверное, этот неврастеник Рюмин. Отношение к этому такое, как у человека, у которого каждая бумажка на своем месте, а какой-то озорник пришел и все бумажки перемешал. Это для вас не пустяк, надо играть крупно. Все остальное — между делом. Наконец-то наступило самое главное — пошли!

Вы пробалтываете текст, а у Басова — вкусная адвокатская речь. Он получает удовольствие от слова. Очень сочно говорит.

БАСИЛАШВИЛИ. Я это понимаю.

ТОВСТОНОГОВ. А не делаете.

БАСИЛАШВИЛИ. Мы сегодня только договариваемся, сцена не была решена.

ТОВСТОНОГОВ. Мы обговаривали все это, вы забываете. И о Шалимове, и о вашем отношении к нему. Одно дело — умозрительное понимание, другое — чувственное.

БАСИЛАШВИЛИ. Что-то начинаешь проверять, и сразу уходит главное.

ТОВСТОНОГОВ. Естественно. Это еще не стало «вашим», еще не воспитано. Помните, мы говорили о радости возвращения с купания, а здесь — предвкушение. С вас пытаются сбить эту радость, сначала Мария Львовна, потом доктор. Но Басов отряхнулся и пошел дальше. Есть у него это свойство. Отряхнулся — и пошел в свое, привычное, к себе, к радости жизни. Стойкая жизненная позиция. Действие всех актов строится на том, что вас сбивают. С первого акта все против вас, против вашего способа существования.

БАСИЛАШВИЛИ. Мира, покоя, радости — вот все, что мне нужно. Мария Львовна мне не нужна, она все разрушает. Для меня она просто демагог.

ТОВСТОНОГОВ. И она портит вашу жену, которая «клюет» на демагогию Марьи Львовны. У вас с нею непрекращающийся конфликт.

БАСИЛАШВИЛИ. И больше ничего!

ТОВСТОНОГОВ. Ничего. Полярные позиции в жизни. По всем вопросам и проблемам.

БАСИЛАШВИЛИ. Конечно. Первый мой враг — Марья Львовна. Я не совсем верно это понимал. Мне казалось, что я ей иногда даже сочувствую.

ТОВСТОНОГОВ. Какое у него может быть к ней сочувствие? Такой закоренелый эгоист, как Басов, вообще никому сочувствовать не может, а тем более Марье Львовне. Она влезла в ваш дом. А если говорить грубо, влезла к вам в постель. Кто дает Варваре книжки? И какие! Варвара постоянно читает, все в вашем доме нарушено. Кто виновник? Марья Львовна. В борьбе с влиянием Марии Львовны Басов даже выписал сюда Шалимова, может быть, он отвлечет Варвару от пагубного влияния. Но скоро стало ясно, что Шалимов не спасет. Тогда он и Шалимова продает за две копейки.

БАСИЛАШВИЛИ. У меня ощущение, что я играю махрового сплетника и больше ничего. Слишком впрямую.

ТОВСТОНОГОВ. Не думайте о том, что вы сплетничаете. Вы получаете удовольствие от того, что узнали о человеке нечто нехорошее и хотите рассказать другим. Между делом. Скоро вы расскажете о том, что застали Власа на коленях перед Марьей Львовной.

БАСИЛАШВИЛИ. У меня все равно ощущение, что я мелкий сплетник.

СТРЖЕЛЬЧИК. Куда ты собрался?

БАСИЛАШВИЛИ. Ловить рыбу.

СТРЖЕЛЬЧИК. Так и занимайся этим делом. Ты сейчас сидишь и просто болтаешь. Ничего не происходит. А у тебя кто-то спутал удочки. А кто-то путает твою жизнь.

ТОВСТОНОГОВ. И между делом говорите о Шалимове.

БОРИСОВ. О чем же сцена? О том, что Басов и Дудаков идут на рыбалку?

ТОВСТОНОГОВ. Люди не понимают друг друга.

БОРИСОВ. Доведенные до определенного градуса раздражения.

ТОВСТОНОГОВ. Басов делится совсем не с тем человеком, с которым нужно.

БАСИЛАШВИЛИ. Я не понимаю эту сцену, как и многие другие.

ТОВСТОНОГОВ. Какие еще?

БАСИЛАШВИЛИ. Сцену с Варварой в первом акте.

ТОВСТОНОГОВ. Там мы нашли.

БАСИЛАШВИЛИ. У меня она не идет.

ТОВСТОНОГОВ. Это другое дело. Вы еще не нашли природу чувств. Нагружаете себя умозрительными вопросами.

БАСИЛАШВИЛИ. Я считал, что сцена с Дудаковым построена на том, что было в доме, а там был скандал.

ТОВСТОНОГОВ. Это и надо сыграть через удочки. Получается формально, когда вы специально пересказываете, что было за столом.

БОРИСОВ. Не является ли сплетня о Шалимове продолжением той сцены, когда Шалимов отказался выступать в роли «громоотвода»?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Шалимов поставил его в неловкое положение, и Басов мстит ему, плотоядно сообщая о том, как «Яшка хочет оттягивать имение покойной жены».

БАСИЛАШВИЛИ. Может быть, мне по-другому играть эту сплетню? Не получая удовольствие от самой сплетни, а отплачивая за обиду?

ТОВСТОНОГОВ. Удовольствие вы получаете от предстоящей рыбной ловли. Но вам все мешает. Все словно словоились испортить вам прекрасный летний день. Перепутанные удочки, мысли о Яшке, о Марье Львовне, а тут доктор, который для вас открыл как безумец. Но все-таки надо идти с ним на речку, окуни все спасут. Он через все препятствия рвется к удовольствиям.

БАСИЛАШВИЛИ. Надо точнее сыграть в сцене с Шалимовым обиду, поражение. Мне стало неловко.

ТОВСТОНОГОВ. Я поэтому и оставил вас на некоторое время одного.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне стало неловко, поэтому я остался один. А потом я себя успокоил: Шалимов играет роль моралиста, а сам жулик, он хуже меня. Варвара предъявляет мне бесконечные претензии. А все хуже, чем я. И доктор.

ТОВСТОНОГОВ. Доктор — вне игры. Он, оказывается, безумец.

РЫЖУХИН. Он меня спрашивает про удочки, а потом бросает.

ТОВСТОНОГОВ. Вы для него случайный свидетель, до вашей реплики о том, что все опротивели друг другу, он вас вообще не замечает. После этой реплики он должен вас открыть для себя и с этого момента его внимание на вас целиком сосредоточивается. А сначала у вас параллель существования. Кому вы говорите про «опротивели»? Кому вы задаете этот вопрос? Главному представителю обывательщины? (*Ольхиной*.) Не идите на героический монолог Марии Львовны. Текст тянет на это, а вы не идите. Существуйте просто, как мыслите вслух. (*Басилашвили*.) Вы подчиняете все простой логике. А нужны перепады, смелые переходы, тогда нам будет интересно за вами следить. Надо смелее искать эти перепады. Ему свойственно отгонять от себя все неприятное.

Актеры повторяют сцену.

БАСИЛАШВИЛИ. Теперь вернее?

ТОВСТОНОГОВ. Да, но вяло выражено. Нет упоения жизнью.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне вдруг стало жалко Марию Львовну. Надо — ну что, Мария Львовна, съели? А я ее жалел.

ТОВСТОНОГОВ. Это напрасно. Но думаю, что наметили верно — предвкушение удовольствия и тысяча препятствий, которые он все-таки преодолевает, такое в нем сидит жизнелюбие. Он страстный жизнелюб, ценитель всяческих благ и житейских удовольствий.

29 января 1976 года.

Финал второго акта. Сцена Варвары и Басова.

ТОВСТОНОГОВ. Укрупните сплетню — будто вы видели обнаженную Марию Львовну и бог знает что.

ГОЛОВИНА. Я не успеваю осознать услышанное и делаю невыразительные вещи.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). К моменту, когда он говорит, что Влас целовал руки Марии Львовны, уже должно произойти осознание. До нее это быстро доходит. Каждую деталь подсмотренной сцены объяснения Власа и Марии Львовны Басов подает в разрядку, медленно, с нарастианием, смакуя. Что же так долго осознавать? Надо немед-

ленно действовать. Вам нанесен сильнейший эмоциональный удар. Тут может быть самая неожиданная, даже нелепая реакция — подбежать, остановить! Остановить ту любовную сцену. Остановить словоизвержение мужа, остановить сплетню! Мне хотелось бы, чтобы первое побуждение было нелепым. А он все говорит, говорит... И тут — к нему: «Сергей, послушай... пожалуйста, молчи об этом!» А он уже разошелся, кричит. Если поначалу сообщал конспиративно, то теперь уже дошел до крика. Вот сейчас соберет всех, митинг устроит по этому поводу. Вы же знаете своего мужа. Всему миру расскажет. Это надо предотвратить, остановить!

Сцена повторяется еще раз.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). Не хватает градуса. Она должна просто припереть Басова к стенке. ГОЛОВИНА. Я не могу так. Почему я должна куда-то бежать?

ТОВСТОНОГОВ. Как почему? Случилась катастрофа! ГОЛОВИНА. Потом это нарастает.

ТОВСТОНОГОВ. Как потом, когда это уже случилось? Вам надо бежать, пока он не заговорил дальше. А потом вы поняли, что бежать глупо, так как катастрофа совершилась здесь. Она — в языке Басова. А Басову понравилось, что жена побежала. Сейчас он начнет рассказывать всем подряд.

Сцена повторяется снова.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). Сейчас оценила верно. Когда Басов вас усаживает, неотрывно смотрите на него. Что он собирается делать? Есть надежда, чтобы он внял вашим уговорам, или нет? Попробуйте еще смелей.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). Зачем вы остановились? Вы же не знаете, что будет дальше, он еще не заговорил. Надо дойти до такого состояния, что можно броситься перед мужем на колени, умолять его молчать.

ГОЛОВИНА. Может быть, дальше?

ТОВСТОНОГОВ. Почему — «далее»? Никогда не расчитывайте на «далее», на «потом». Порыв должен быть всегда первым, должен проявиться сразу. Здесь самая высшая точка, дальше, наоборот, все пойдет

рациональней, рассудочней. Вы найдете нужные логические аргументы, будете убеждать, уговаривать, а в первый момент — заткнуть ему рот, руками, подушкой, чем угодно. Как хлынувший поток. Потом актив уходит, начинает работать мысль. Первая реакция самая непосредственная, а не наоборот. А вы хотите разогнаться, отложить... Неверно. Когда встанет с колен, начнет увещевать мужа, приводить разумные доводы. А в первый момент — катастрофа! Нужно взобраться на самый гребень этого события. Здесь можно все, поэтому я и предлагаю вам броситься на колени.

Сцена повторяется еще раз.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). Жалко, что вы потеряли другой объект — там, в лесу. Что происходит с Власом и Марьей Львовной? Вы уперлись в одного Басова, а мы ее видим здесь на разрыве между двумя объектами. (*Басилашили.*) Вы потеряли физическое зерно роли. Хорошо, что вы каждый раз ищете что-то новое, но этакая мелкая перебежка, какая-то подростковая манера — не басовская. Пропала вальяжность, которую нельзя терять нигде и которая составляет его особенность. Вы должны играть и другое — эта Марья Львовна, которая всегда всех поучает, такая правильная, сидит теперь в лесной беседке и позволяет мальчишке целовать себе руки. Вот каков он, твой кумир, Варвара! Это основная тема Басова — Яшка Шалимов красиво говорит, а жулик, Марья Львовна всех учит, а развратничает, бездельник Влас бегает за старухой. Вот на что они способны. Вот что они такое на самом деле! Чем же они лучше меня? Хуже. Я по крайней мере не притворяюсь. **БАСИЛАШВИЛИ.** Для меня главное — все это ей преподнести.

ТОВСТОНОГОВ. Удар оказался даже слишком сильным, сильнее, чем он рассчитывал. Сам испугался того, что натворил.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). Падение на колени неоправданно. Это надо отменить. Не возникает. Усадите Басо-

ва на скамейку, попытайтесь ему втолковать. Мне важно не падение на колени само по себе, важна степень вашего эмоционального потрясения. А как это выразить — другой вопрос. Вы бежите куда-то слишком осознанно. Важнее не бежать, а заметаться. Метнулась куда-то туда, на помошь, хотя это бессмысленно.

ГОЛОВИНА. У меня это рушится из-за того, что я должна бежать. Может быть, попробовать то же самое на месте?

ТОВСТОНОГОВ. Попробуйте, чтобы не рушилось. Давайте искать, менять, пробовать, лишь бы главное получилось — ее смятение.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). «Это не роман» нужно произнести длинно. Надо втолковать ему, раздельно, внятно, «не роман», совсем-совсем другое. (*Басилашвили*.) Вас это предельно удивляет — «а что же?» Уж совсем какая-то чепуха. Если это не роман, то что же? Что я уже совсем из ума выжил, перестал понимать, что такое роман? Даже интересно. Крайняя степень удивления и заинтересованности — что же это может быть, так похожее на роман? (*Головиной*.) Варвара даже готова пойти на ласку. Он думает, что победил, что теперь она спокойно будет лежать в его объятиях. (*Басилашвили*.) Линия его поведения такова: ничего никому не скажу, но у нас будет отныне мир. Баш на баш. И когда ему кажется, что все в порядке, что он победил, Басов решил рассказать еще одну историйку — про Шалимова. И этот кумир надо разрушить. Заодно. Вот этим рассказом он все испортил окончательно. Отсюда: «Прошу тебя, молчи!» Линия Варвары — если ты хочешь нашей близости, ничего не говори. Вообще не говори! Она дорого продает свою близость. Должна быть уступка с ее стороны. Если в первом акте Варвара выдергивала свою руку из рук Басова и уходила, то здесь она идет на объятие, только бы он согласился молчать про Власа и Марью Львовну. Получается его победа. Но тут наплынет новая сплетня — про Шалимова. Этого она не может выдержать. Ей совсем невыносимо. Надо резко отойти от него, тогда у Басова будут основания обидеться. (*Головиной*.) Закройте глаза, вскочите и уйдите. Тогда он сможет сказать: «Тебе надо лечить нервы, Варя!» (*Басилашвили*.) Начните рассказывать про Шалимова, как про идиллию.

БАСИЛАШВИЛИ. У меня вопрос: что же нам теперь делать?

ТОВСТОНОГОВ. Жалко, что у вас нет плотоядного наслаждения от рассказа о виденном вами любовном объяснении. Вы просто возмущаетесь. Этакий морадист! Это вне характера Басова. Если делать в его характере, то вы просто делаете вид, что возмущаетесь, а на самом деле пребываете в восторге, в плотоядном восторге.

БАСИЛАШВИЛИ. Так сейчас не получилось.

ТОВСТОНОГОВ. Поэтому я и остановился. У вас сейчас огромное счастье предвкушения — что будет с Варварой! Какой восторг! И какая там, в беседке, была прекрасная картина. Сейчас Варвара обо всем узнает! Он смеется внутренне, а на поверхности — будто бы огромная забота о Власе. Что будет с ним? Это и есть двуплановость. Когда вы все переводите в один план, сразу получается информация. Живой человек пропадает. У него все время меняется ритм. «Не роман?» Ну да, не роман, что-то мне непонятное другое, только не волнуйся! Он соглашается с ней, только бы мир сохранить. Хорошо, хорошо, «ничего не видел», а самому смешно, потому что — видел! Я не видел, будем так считать, но ты, голубушка, теперь у меня в руках, не будешь мне с утра до вечера читать нотации. (*Головиной*.) Всякий надрыв здесь фальшив. «Прошу тебя» — просто, без всякого стона. Уход здесь сильнее любой интонации. Драму надо играть действием, а не словами. Надо тренироваться, разминать сцену, не пропускать ни одной подробности, ни одного перехода.

БАСИЛАШВИЛИ. Басов пришел поделиться тем, что увидел. Его поразило событие само по себе: маленький мальчик, которого покорила коварная Марья Львовна. Видишь, какова Марья Львовна!

ТОВСТОНОГОВ. Я вам это и предлагал, когда говорил о плотоядности. Басов еще весь в том событии, которому был свидетелем.

БАСИЛАШВИЛИ. Меня волнует то, что мне не с кем поделиться.

ТОВСТОНОГОВ. Для вас счастье, что попалась жена. Он бы всему миру рассказал о том, что увидел.

БАСИЛАШВИЛИ. Он хочет поделиться, посоветоваться. Что делать дальше? Пришел к Варваре как к родному человеку. А родной человек говорит — не надо об этом,

молчи, Сергей! Смысл сцены: он пришел к ней с самыми лучшими намерениями, а она сказала: «Не надо, не надо! И вообще — лучше молчать!»

ТОВСТОНОГОВ. На это он ей советует «лечить нервы». **БАСИЛАШВИЛИ.** Он обратился к ней, как к своему союзнику.

ТОВСТОНОГОВ. Тут еще одно важное обстоятельство — Влас. Вы заботитесь о брате своей жены — как будет с его репутацией? Он связался со старухой! Это событие в семье и вас касается непосредственно. Все это очень важно — семейное дело! Вы делитесь с близким человеком.

БАСИЛАШВИЛИ. У него обоснованная обида на то, что Варвара не допустила даже обсуждения проблемы — значит, не считает меня родным.

ГОЛОВИНА. Я поняла, что мое первое побуждение — закрыть поток, это самое важное.

ТОВСТОНОГОВ. Попробуйте, попробуйте, все надо пробовать.

31 января 1976 года.

Повторение первого и второго актов.

ТОВСТОНОГОВ. Во время исполнения Калерией «Эдельвейса» неврастеник Рюмин падает в обморок от впечатления. Может быть, в спектакле этого и не будет, но актеру надо существовать в таком градусе. Это — пример доведения до предела логики характера в определенной для этого, конкретного спектакля «природе чувств». (*Борисову.*) Сделайте какой-то акцент перед уходом. Хочется, чтобы Суслов проявился и сдержался. Он не может не видеть, что даже служанка над ним смеется. Не надо бояться даже слишком жестких и неприятных проявлений. Лишнее мы всегда сможем убрать, важно накопить в себе предельное ощущение. Вы сыграйте так, будто здесь нет Басова и Шалимова. Только вы и нагло смеющаяся вам в лицо служанка. Что бы вы сделали? Попробуйте сымпровизировать.

Пробуют. Борисов весь съеживается, крепче сжимает трость, будто сейчас ударит, но в последний момент сдерживается и уходит, пытаясь сохранить внешнее достоинство.

ТОВСТОНОГОВ (*Караваеву*). Вы играете артиста, который не получил ангажемента и поэтому согласился за небольшие деньги играть в самодеятельности. Он выгнан отовсюду, но держит повадку. Его важность обратно пропорциональна истинному значению. Никудышный и надутый спесью индюк. Не надо торопиться.

БОРИСОВ. Почему я не ухожу, а вступаю с ним в диалог?

ТОВСТОНОГОВ. Вы привязаны к этому месту из-за Юлии. Видеть Юлию с Замысловым невозможно и уйти тоже невозможно. Он уходит и тут же возвращается.

БОРИСОВ. С уходами более логично. Меня раздражает, что этот индюк берет меня под руку, хотя мы даже незнакомы. А я все-таки иду с ним, не зная, о чем он меня спросит. Когда он спрашивает о репетиции, я вырываю руку. Отсюда — уход. Это понятно.

ТОВСТОНОГОВ. Но получается острее, если он уходит и снова приходит. День сплошного невезения. Кроме основной ситуации с Юлией и Замысловым — дядя, старуха, этот артист. Все досаждает. (*Караваеву*.) Чем спокойнее вы все проделываете, тем больше юмора. Сыграйте абсурд — вроде бы Суслов вам обязан ответить и все объяснить: почему не начинается репетиция, где режиссер? Хороший эпизод, если довести до конца все обстоятельства. Полный покой и достоинство. «Я приглашен играть первую роль, а вы не так со мной разговариваете, как я того заслуживаю».

МАКАРОВА. Он должен говорить громко, на поставленном голосе.

ТОВСТОНОГОВ (*Караваеву*). Не спешите закончить фразу, длиннейиграйте. И проход ваш под руку с возмущенным Сусловым должен быть длиннее.

Сцены Басова и Варвары из первого и второго актов.

БАСИЛАШВИЛИ. Я натыкаюсь на откровенное недоброжелательство.

ТОВСТОНОГОВ. Включайте его в свою жизнь. Это и есть драматизм ваших отношений. Вы хотите его снять, но трещины уже существуют. Этого не надо бояться. Тогда и получится, когда мы достигнем остроты отношений. Басов хочет замазать трещины, но Варвара не поддается. Она все время на него как-то укоризненно смот-

рит, живет своей внутренней жизнью, куда его не допускает. Не бойтесь остроты. Мне кажется, что у них давно уже нет супружеской близости. Меня пугает, когда вы говорите, что поначалу не все так уж плохо. Плохо! Дачный вечер вдвоем с Варварой для Басова — пытка! Это с самого начала. Это задано.

БАСИЛАШВИЛИ. Басов пытается снять серьезность конфликта.

ТОВСТОНОГОВ. Это ничего не меняет по сути. Другое дело, что он чувствует свое превосходство над Сусловым, которому жена изменяет и все об этом знают. «Моя хоть с книжкой ходит», — наверно думает Басов.

БАСИЛАШВИЛИ. Когда я рассказываю жене о том, что видел Власа и Марью Львовну, я как бы демонстрирую, какой я сплетник.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, неверно. Вы приносите свою победу. «Что я говорил! Благородная Марья Львовна, которая соблазняет молодого человека, твоего брата. С этим надо покончить!»

БАСИЛАШВИЛИ. Я должен выйти возмущенным?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, ни в коем случае! Совсем другое чувство: теперь я на коне, я оказался прав в оценке этой женщины. Вас распирает от радости, но вы разыгрываете моралиста. Басов знает, что Марья Львовна тоже моралистка. Вы победили, а Марья Львовна скомпрометирована, теперь ей можно отказать от дома. А вот то, что вы сказали о Шалимове, было лишним. Тут победа обратилась в поражение. Басов вообще не ощущает грани отхода от благородства. Вы не должны нигде отождествлять Басова с собой. Ему кажется, что он ведет себя по отношению к другим людям, совершающим ошибки, как заботливый родственник, и имеет на этом основании право всех поучать. Он переполнен ликованием — теперь все узнают, какова на самом деле Марья Львовна! А он знал это всегда.

БАСИЛАШВИЛИ. Басов к тому же пользуется любой возможностью ликвидировать трещину, которая возникла между ним и Варварой. Он не может этого игнорировать, его это беспокоит, мешает легко жить. Отсюда желание как-то все уладить, замять, загладить. Для этого все средства хороши.

ТОВСТОНОГОВ. Верно. Но это должно создавать остроту в сцене, а получается монотонно.

Прогон второго акта.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Очень важная фраза перед рыбной ловлей: «Не будем говорить серьезно». Это важное условие, а не проходная фраза.

Повторяют акт сначала. Все идет без остановки до сцены Басова с Варварой, когда он сообщает ей о Власе и Марье Львовне.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Вы не принесли событие, ничего не происходит. Вы все время хотите снять событие. В чем дело? Что вас тормозит?

БАСИЛАШВИЛИ. Меня тормозит то, что мне кажется — я иду против автора.

У автора написано так, что приходит озабоченный человек. Очень серьезно озабоченный.

ТОВСТОНОГОВ. И получается прямолинейное решение. Вы упускаете победность этого события. Мы уже делали это, пробовали, высекался юмор. Теперь этого нет. Если вас не будет распирать от счастья сообщить то, что вы видели, этот кусок не получится. Басов озабочен внешне, а внутренне он ликует. Иначе получается прямолинейно. Выходит и озабоченно сообщает — это не в характере Басова, о котором на протяжении всей пьесы говорят, что он сплетник.

БАСИЛАШВИЛИ. Сплетник — в результате.

ТОВСТОНОГОВ. Чтобы добиться этого результата, я и советую вам говорить все радостно, победно. Он ведь не думает о том, что это сплетня. Просто вы все ставите на свое место, вы один это и предвидели. У вас же получается вестник из мелодрамы — «Там, под сухой сосной, он застрелился». А там просто Марья Львовна целовалась с Власом. Если бы эта озабоченность была вашим способом подачи, а на самом деле мы видели бы, что вы переполнены радостью, тогда бы я вас понял. Из этого и складывается характер мелкий, гадкий, пошлого сплетника. Но вы вытаскиваете второй план на первый и получается информация, которая мне, как зрителю, совершенно неинтересна.

Для озабоченности у вас есть целый кусок дальше. «Она ему в матери годится» — нельзя так! Пожалуйста,

станьте здесь моралистом. Сбросьте Марью Львовну с пьедестала. Но когда вы несете весть — вас распирает, вы предвкушаете впечатление, обсуждение этой новости. А внешне надо сохранять серьезность. Это очень трудно, но надо. Нельзя Варваре показывать, как вам весело и радостно от этой истории.

Сцена повторяется.

6 февраля 1976 года.

Прогон третьего акта. Он быстро прервался, так как началась дискуссия о том, в какой мере мы приближаемся к автору, в какой мере удаляемся от него, в какой мере можно заострять те или иные конфликты, взаимоотношения. Актеры боятся выглядеть смешными. В результате дискуссии выясняется, что, помимо общих творческих поисков, есть некоторая недоговоренность и боязнь режиссерского «взрывания» Горького, трагикомического стыка, боязнь довести все до предела, до конца обнажить героев, их недостатки, их ярко выраженные отрицательные черты, которые должны проявляться в сиюминутной жизни персонажей, что является особенностью именно этой пьесы Горького.

БОРИСОВ. И все-таки Суслов и другие — представители интеллигенции. Как же мы их выведем в таком отрицательном свете?

ТОВСТОНОГОВ. Это не настоящая интеллигенция. Скандал на премьере 1904 года произошел при других исторических обстоятельствах. Сейчас надо вытаскивать то, что многие люди интеллигентных профессий на самом деле живут бездуховной жизнью, гонятся за благами, что стало самоцелью. Этим и современны Суслов, Шалимов, Басов. Они хотят сладко кушать — и только. Чего стоит, например, саморазоблачение Суслова в четвертом акте!

БОРИСОВ. Это слова.

ТОВСТОНОГОВ. Это не слова, а суть характера, программа. Он проговорился и обнажил себя до предела,

уверенный, что и все другие думают так же, как он. Это его просчет.

БОРИСОВ. Но играть мы должны серьезно, это ведь не «Энергичные люди».

ТОВСТОНОГОВ. Серьезность мы понимаем по-разному. Мы должны ставить себя на место зрителей, для них смешное и серьезное должно чередоваться. В смешном и заключена узнаваемость. Конечно, эта пьеса — не прямая сатирика, но это психологическая сатирика. Многое заложено в самом названии — «Дачники», здесь не один план и не один смысл.

БОРИСОВ. У Суслова многое идет от поведения жены.

ТЕНЯКОВА. Жене хуже с ним, чем ему с ней. Он груб, как извозчик, он ее развратил.

БОРИСОВ. Это она так говорит. Она же была развратна еще в шестом классе, когда на нее смотрели масляными глазами.

ТОВСТОНОГОВ. Если пойти по пути создания положительных героев, все будет примитивно, поверхностно и прямолинейно. У вас эта тяга крепко засела — играть хороших людей во что бы то ни стало. Надо все доводить до конца, нельзя буквально соблюдать ремарки. Вы стараетесь соблюдать не дух пьесы, а букву. Если у них есть человеческое, оно все равно проявится, но для этого надо все обострять и доводить до предела. Они мелкие люди. И чем они занимаются? Строят тюрьму, защищают сомнительные дела, да и это они делают плохо, и это не главное. Дело для них — только способ вкусно пожить. Позиция понятная, но героев сделать из них вам не удастся. Вы хотите их оправдать, это вам тоже не удастся. Другое дело, что их недостатки свойственны очень многим людям. В этом и есть современность пьесы. И настоящая интеллигенция от этого нисколько не пострадает.

11 февраля 1976 года.

Начало третьего акта. Сцена пикника.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). У вас уже должно быть нажито отношение и к прошлому и к настоящему. Уже третье действие, нельзя все начинать сначала. Песня возникает не как сейчас у вас — вдруг запела, а как продолжение мысли.

ЛЕБЕДЕВ (*Головиной*). Как вам было плохо, как вы бедно жили в молодости, а теперь вы живете в полном достатке, а вам очень плохо, только тогда, в бедной жизни, и было хорошо, чисто. Это очень важная горьковская мысль, А вы просто попадаете в настроенчество.

ТОВСТОНОГОВ. Это очень опасно — впасть в лирическое настроенчество. И сразу скучный штамп — ах, воспоминания, ах, как пели.

ЛЕБЕДЕВ. Выехали на пикник повеселиться, а ничего не вышло, стало еще грустнее.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). Вы вспоминаете, как вас любили эти женщины-прачки, а думаете о том, что теперь вас никто не любит. (*Шарко*.) Отреагируйте на слова Юлии о том, что она красива. С вашей точки зрения неловко так говорить о себе. (*Теняковой*.) Задайте вопрос Калерии о Шалимове: «Вам нравится этот господин?» — чтобы он еще не успел уйти и услышал ее слова. (*Стржельчику*.) Шалимов открыто дает понять, что слышал. Это обостряет отношения Юлии и Шалимова, они хорошо понимают друг друга и не испытывают друг к другу симпатий.

Сцена объяснения Власа в любви Марьи Львовне. Сцена заканчивается появлением Варвары.

ОЛЬХИНА. Никак не могу сладить с этой сценой.

ТОВСТОНОГОВ. Потому что вы находитесь в сфере театра, а не жизни.

ОЛЬХИНА. Я сама это чувствую.

ТОВСТОНОГОВ. Не нужно разукрашивать слова. Вы как будто все время на цыпочках. Доверьтесь пластике, слова подчините вашему внутреннему состоянию.

ОЛЬХИНА. Я чувствую, что не получается.

ТОВСТОНОГОВ. Когда появляется Варвара, быстро уходите, а вы театрально вскрикиваете. Эту сцену надо отдельно работать. Ваша главная задача — не допустить Власа говорить с вами вообще, вы боитесь не совладать с собой.

Сцена объяснения Рюмина с Варварой.

ТОВСТОНОГОВ. Варвара спускает Рюмина с облаков

на землю. (*Рецептеру.*) Вам надо забраться на такую высоту, чтобы было откуда падать. (*Борисову.*) У вас очень трудная сцена, это надо накопить. Все должно быть крупно.

БОРИСОВ. Скотское опьянение, а мысль должна работать философски, крупно. Попытаюсь к этому подойти.

ТОВСТОНОГОВ. (*Теняковой*). У вас появилась «сумашедшинка», что для роли Юлии очень важно. Появляется смелость, это необходимо. В четвертом действии мне бы хотелось сделать настоящий, длинный обед, во время которого и произойдет главный, решающий скандал.

12 февраля 1976 года.

Прогон третьего акта.

ТОВСТОНОГОВ (*Демичу*). По отношению к Марье Львовне вы ведете себя, как опытный соблазнитель, потенциальный любовник. Мне бы хотелось мальчишеской неопытности и непосредственности в объяснении. (*Рецептеру.*) У вас ничего не произошло. Вы потеряли контакт с партнершей, идете на монолог. Забудьте о монологе, начинайте издалека, приносите выстраданное, накопленное. Сначала вам важнее всего, чтобы Варвара догадалась о вашем чувстве. Догадалась! Тогда в чем же дело? Не любит? Как же так? Почему? Все очень конкретно. Он не просит, не выясняет, он требует любви, ни больше ни меньше. Он просит любви, как жалости. И вдруг становится циничным, когда начинает говорить о Шалимове. «Я опоздал» — здесь он становится на одну позицию с Сусловым, который говорит: «Эта гордая Варвара никак не решится выбрать любовника». Рюмин думает только о себе, ему не дано проникнуться переживаниями другого человека. Это сразу чувствует Варвара.

13 февраля 1976 года.

Четвертый акт.

ТОВСТОНОГОВ (*Теняковой*). В третьем акте у Юлии Филипповны был кризис. Она должна была или убить мужа, или смириться. Убить не смогла и смирилась.

После сцены с револьвером она начала философствовать — с Марьей Львовной, говорить об абстрактных вещах, из чего видно, что она примирилась с такой своей жизнью. В четвертом акте она уходит вместе с мужем — «продолжать нашу жизнь».

ТЕНЯКОВА. Мы зря выкинули текст о детях. Это делает ее больше женщиной, как-то оправдывает и примиряет с мужем, с домом.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Текст вернем.

БАСИЛАШВИЛИ. Я призываю всех к ясности, к детскому взгляду на мир, почему же я резко обрываю Шалимова: «Не суди — да не судим будешь».

ТОВСТОНОГОВ. Потому что вы знаете, что он замешан в грязных делах и по пьяному своему состоянию не хотите этого скрывать. Здесь новая стадия вашего отношения к Шалимову.

БАСИЛАШВИЛИ. Да, какая-то враждебность появилась.

ТОВСТОНОГОВ. Выносите конфликт с Шалимовым по всем вопросам — и по глобальным, и по отношению к Варваре, к Марье Львовне. (*Стржельчику.*) Чем вы тут живете?

СТРЖЕЛЬЧИК. Надо приступать к решению своих дел, а я все слушаю пьяную болтовню. Все время меня вынуждают откладывать серьезный разговор с Басовым как с адвокатом.

БОРИСОВ. Я вовсю играю пьяного, а они все трезвые.

БАСИЛАШВИЛИ. Конечно, Басов тоже сильно пьян, но я пока не играю пьяного, ищу логику.

ТОВСТОНОГОВ. Пока вы не играете пьяного, получается очень сентиментально, особенно про природу.

Сцена повторяется. Басилашвили прибавил градус опьянения, сразу стало очень смешно и выразительно.

ТОВСТОНОГОВ. Вот это другое дело. Не хватает еще открытый. Басов делает в пьяном виде потрясающие «открытия». Например: «Душа у меня нежная, как персик» — это открытие. Любовь к природе должна выражаться очень конкретно. Можно, например, понюхать сено так, как нюхают нежнейшие розы.

БАСИЛАШВИЛИ. У меня есть какие-то сексуальные мотивы?

ТОВСТОНОГОВ. Нет.

БАСИЛАШВИЛИ. Я тоже так думаю. А жалко.

СТРЖЕЛЬЧИК. В моей сцене с Варварой оказался вымаранным момент, когда она ему поверила.

ТОВСТОНОГОВ. По мысли все сохранено.

СТРЖЕЛЬЧИК. Хочется продлить их хорошие отношения, чтобы было развитие и окончательный разрыв.

МЕДВЕДЕВ. У него нет времени убедить эту женщину в своей значимости.

СТРЖЕЛЬЧИК. Но он должен дать ей возможность поверить в искренность своих слов. Надо быть искреннее, лучше, умнее — вот на что он ее покупает. Иначе в этой сцене не произойдет перелома. И у него нет права подойти к поцелую руки.

ТОВСТОНОГОВ. Она разрешила вам это, подарив цветок. Вы ее поблагодарили.

РЕЦЕПТЕР. В этом акте все накапливается для развязки. Тут все вне логики, все пьяные. И Шалимов в этом же существует.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда бы Варвара не подарила ему цветок и не затеяла бы с ним разговор.

МЕДВЕДЕВ. Шалимов трезвеет всех.

СТРЖЕЛЬЧИК. У Шалимова другие планы в жизни, он намерен ухаживать за Варварой, доказать ей свою исключительность, поэтому он не стал напиваться. И вдруг она идет ему навстречу, дарит цветок, проявляет инициативу.

ТОВСТОНОГОВ. Он срываются, когда она от него требует быть не таким, как все. Его это больше всего раздражает — раз писатель, то все чего-то особенного требуют, а у него нет для этого душевных сил, он давно превратился в обыкновенного обывателя, в «дачника».

МАКАРОВА. Требования Варвары он объясняет влиянием Марии Львовны и еще больше ее ненавидит.

СТРЖЕЛЬЧИК. В конце сцены с Варварой Шалимов рассуждает цинично — не вышло адюльтера, ну и ладно, забудем эту встречу, а то ее понесло вспоминать биографию, мою молодость. Мне это сейчас ни к чему.

ТОВСТОНОГОВ. Начинает на высокой ноте, но не выдергивает. Срываются. (*Головиной*). Шалимов для вас здесь рухнул, кончился навсегда. Вы от него спасения ждали, духовности. Это готовит ваш четвертый акт. Интеллектуальный роман мог стать банальной интрижкой.

ГОЛОВИНА. Мне стало страшно от этой разгадки.
ТОВСТОНОГОВ. Верно. Но в начале сцены вы обязательно должны ему верить. Все случилось на наших глазах, тут же. Подарила цветок, а в конце — «Бросьте мой цветок».

18 февраля 1976 года.

Третий акт. Сцена Мары Львовны и Власа.

ТОВСТОНОГОВ (*Ольхиной*). Стало хуже, чем на прошлых репетициях. Ничего не наработано. Ничего не происходит. Сцену с Варварой вам уже не сыграть, потому что ничего с вами не случилось в сцене с Власом. Уходите в слова, все в словесной сфере.

ОЛЬХИНА. Я должна скорей избавиться от Власа, а я его жду. Это меня сбивает.

ТОВСТОНОГОВ. А вы не ждите. Вы убегаете от него, все время старайтесь уйти туда, где его нет, а он вас находит.

ЛЕБЕДЕВ. Но она хочет еще раз услышать от него признание. Она его любит.

ТОВСТОНОГОВ. Да, но она убегает от этой любви, от самой себя.

ЛЕБЕДЕВ. Бежит, но хочет удостовериться.

ПОПОВА. Ей не убежать от самой себя.

ЛЕБЕДЕВ. Сейчас это любовная сцена вообще, а должна быть огромная радость жизни.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Ольхиной*). Не надо смотреть на Власа. Вы боретесь с собой, чтобы не упасть в его объятия. СТРЖЕЛЬЧИК. Ты не должна позволить ему сказать главное.

ТЕНЯКОВА. Не дать себе сказать.

ТОВСТОНОГОВ. Вы не оцениваете, что он становится перед вами на колени. Это же не сцены из рыцарских времен, это событие чрезвычайное, тем более что всюду люди, сейчас сюда могут прийти. Выход Варвары для вас спасение. Но, с другой стороны, разрушилось то, что дорого, и радостно, и страшно. Влас упал на колени —

это и удар и сладостно в одно и то же время.

ДЕМИЧ. А я откровенно падаю на колени, мне бояться нечего.

ТОВСТОНОГОВ. И все-таки вы не нашли неловкости в объяснении. Это с вами впервые в жизни, а получается, что Влас — опытный любовник.

ДЕМИЧ. Но ему все ясно, он счастлив и решился все высказать. Мне нечего стесняться. Моя любовь — огонь. Влас здесь поэт, он говорит почти стихами. Он и Марью Львовну призывает ничего не бояться.

ТОВСТОНОГОВ. Вот сейчас вы говорите лучше, чем репетируете. Это убеждает.

ДЕМИЧ. Я говорю своими словами.

ТОВСТОНОГОВ. Переходите на авторский текст. В этом же качестве. (*Ольхиной.*) Вам неловко смотреть на Варвару, стыдно. Очень мешают цезуры, которые вы ставите внутри каждой фразы. Здесь все нелогично, нескладно, слова идут как бы без вашей воли, но это не значит, что надо делать театральные паузочки.

ЛЕБЕДЕВ. Марья Львовна очень серьезно должна прогонять Власа, когда он встал перед ней на колени. Неужели он может полюбить такую старую? Что он, издевается, что ли? Горький доводит эту сцену до накала. Она должна убедить себя, что это невозможно. Поэтому и не уходит от него, ей это дороже всего в жизни.

Сцена повторяется.

ОЛЬХИНА. Что мне теперь делать?

ТОВСТОНОГОВ. Очень хорошо. Пришла Варвара, так и оставайтесь при ней — не знаете, что вам делать. (*Головиной.*) «Вы были бы матерью ему» — поняла, что сказала страшную правду, осеклась.

Сцена Варвары и Рюмина.

ТОВСТОНОГОВ (*Рецептеру*). Нет оценки, когда она говорит, что не любит вас. Если бы вы проживали весь процесс верно, вы бы не забывали. Самая главная оценка появится, когда вы будете жить процессом, действием. У вас рвется ниточка.

РЕЦЕПТЕР. Я считаю, что этого не может быть, она не может меня не любить.

ТОВСТОНОГОВ. Он хватается за эту соломинку,

но потом понимает, что это — конец. «Как это просто все» — это он уже не ей говорит, себе. (Головиной.) Не переживайте, все просто и трезво — что же я могу поделать? Тогда для него будет по-настоящему трагично. Когда вы переживаете, у него остается надежда.

ГОЛОВИНА. Я думала про свое.

ТОВСТОНОГОВ. А получился «Чехов для бедных». (*Рецептеру*.) Вы все время снимаете действие, каждую фразу начинаете сначала. Интересно же, что с вами происходит. У Рюмина должно быть самочувствие человека, который мчался к цели и вдруг оказалось, что все впустую. Ненужные паузы. Вы отдельно оцениваете и отдельно говорите слова роли. Все оценки должны быть положены на слова. Вы облегчаете себе жизнь, получается театр одного актера.

РЕЦЕПТЕР. Я пробую, это очень сложная сцена.

ТОВСТОНОГОВ. Когда вы делаете паузу, вы пропускаете оценку. Последите за собой.

РЕЦЕПТЕР. У меня нет времени на подготовку, я не успеваю.

ТОВСТОНОГОВ. У вас всего пять реплик, которые положены на оценку, а вы проговариваете каждое слово и делаете оценку в паузах. Поэтому все реплики идут вхолостую. Я вас не тороплю, я хочу, чтобы вы поняли, в чем наше с вами расхождение. Это принципиально. Не успокаивайтесь, сцена растет не в смысле нарастания голоса, а во внутреннем вашем существовании.

Сцена Шалимова и Варвары.

ТОВСТОНОГОВ (*Стржельчику*). После разоблачения это совсем другой человек. Обязательно должен получиться контраст. (Головиной.) Трезво, конкретно, не надо лирики. Произошло окончательное, необратимое отрезвление, прозрение. Не надо романтики. «Бросьте мой цветок» — вы оказались заурядным пошляком,— вот что она ему говорит, и он это понимает.

ГОЛОВИНА. Не хватает последней точки. Хотелось бы точку.

ТОВСТОНОГОВ. Это и есть точка. Ничего сильнее вы не сделаете.

Прогон третьего акта.

ТОВСТОНОГОВ (*Панкову*). Больше активности. Двоечное тут разошелся, разгулялся. (*Борисову и Басилашвили*.) Два разных опьянения, злое у Суслова и благодушное у Басова.

ТЕНЯКОВА. Подумаем о первой сцене трех женщин. Скучно.

ТОВСТОНОГОВ. Она непонятна без аккомпанемента мужской сцены.

ТЕНЯКОВА. Может, мне играть быстрее, веселее?

ТОВСТОНОГОВ. Не нужно настроенчества. Конфликтно по отношению к мужской сцене. Надо построить мужскую сцену.

БАСИЛАШВИЛИ. Женщины живут сейчас отдельно друг от друга. Надо подчеркнуть контры между Юлией и Калерией, а Варвара хочет их примирить.

ТЕНЯКОВА. Это не получится. Каждая думает и говорит о своем.

ТОВСТОНОГОВ. Они не понимают друг друга и не слушают друг друга.

ТЕНЯКОВА. Может, они сидят тесной кучкой, пьют, поют и упорно говорят о своем?

СТРЖЕЛЬЧИК. Юлия взяла на пикник револьвер. Это и надо сыграть в начале акта.

ТОВСТОНОГОВ. Градус отчаяния здесь самый высокий. До встречи с пьяным мужем.

ТЕНЯКОВА. В четвертом акте у нее со всеми хорошие отношения, она перед всеми извиняется.

ТОВСТОНОГОВ. Перестала бороться со своей жизнью, с самой собой. Примирилась.

19 февраля 1976 года.

Третий акт.

ТОВСТОНОГОВ (*Ольхиной*). После любовной сцены с Власом вы долго не можете включиться в жизнь окружающих, вся в себе.

ЛЕБЕДЕВ. Все мои шутки, реплики повисают. Никак не могу наладить контакт. Все, что он говорит, никому не интересно.

ТОВСТОНОГОВ. Тут все трудно, все чужое, он никому не нужен, даже его миллион никому не нужен.

Варвара, ее судьба должна быть центром спектакля, а не одной из его линий. Все воспринимается через нее. В пьесе неубедителен ее уход в новую жизнь, чуть ли не в революцию. Это не вытекает из всего развития. Мне кажется, тут должна быть аналогия с Надеждой Монаховой из «Варваров» — трагедия русской женщины. Хочется в спектакле ввести ее в безумие. Самый здоровый человек, из народа, здоровая психика, и именно она не выдержала. Не Юлия, не Калерия, что было бы естественней, а именно Варвара. Про нее говорят — «Она сошла с ума», но это фигурально. А у нас она сойдет с ума буквально. Ее уведут со сцены, как безумную. Четвертый акт надо играть в очень высоком градусе. Все линии накладываются на эту основу. У Варвары в четвертом акте уже нет рассуждений, резонерство уйдет, ее бросили в атмосферу, где нет кислорода. Это подчеркнет пустоту всей жизни «дачников».

ГОЛОВИНА. Тогда будет перспектива роли, если такой финал получится, а то все уходит в песок, ничем не кончается.

ТОВСТОНОГОВ. Должно быть страшно именно от обыденности ударов. От этого и сходят с ума. В третьем акте она попрощалась навсегда с Шалимовым, с мужем, а тут еще выстрел Рюмина, который во всеуслышание заявляет, что стрелялся из-за нее. Надо искать непосредственное, детское восприятие окружающего. Варвара — белая ворона в стае, но не надо стараться быть хорошей. Я боюсь в этой роли доктринерства, чтобы не было молодой Марии Львовны. Ее прорвало в четвертом акте, случилось перевозбуждение. Басов ничего в ней не понимает, отсюда — «Валаамова ослица». Варвара — молодая женщина из другой среды, но общественного пафоса у нее нет. Это отделяет Варвару от Марии Львовны, для Варвары это не выход. Юлия была на грани безумия в третьем акте, там был ее кризис, но она его пережила и примирилась. Варвара не примирилась. Но она никого не обвиняет, она делает открытия. В этом варианте все оправдано — почему она не уходит.

СТРЖЕЛЬЧИК. У меня получается традиционный, шаблонный Шалимов. Я не знаю, как выйти из сцены, чтобы ей все открылось. Варвара мне верит, и я не знаю, в чем ее обманываю, что, собственно говоря, случилось, где она поняла, что я попросту ее соблазняю.

ТОВСТОНОГОВ. Надо найти очень точный момент, что-то очень грубое, привычное, какой-то жест, взгляд.

25 февраля 1976 года.

Четвертый акт.

ТОВСТОНОГОВ (*Головиной*). В четвертом акте у вас особенно активно должно накапливаться состояние, близкое к стрессовому. Ничего не пропускайте. Все происходит за столом, при всех.

ДЕМИЧ. В каком качестве мне читать стихи?

ТОВСТОНОГОВ. Как пародию на стихи Калерии.

СТРЖЕЛЬЧИК. Когда я спрашиваю Басова: «Тебе нравится Сергей?» — я имею в виду, что он хозяин и должен убрать отсюда этого хулигана.

ТОВСТОНОГОВ. А Басов снимает остроту. «Как шутка...» Рифма, конечно, слабая, как стихи — это бред, но ведь мы все время шутим. (*Борисову*.) Ваш монолог в четвертом акте — главный момент в жизни Суслова. Попробуйте начать совсем спокойно, не меняя позиции, сидя в кресле, заложив ногу за ногу, отпивая вино из бокала. Никакого актива, даже можно пальцами закрыть глаза. И не торопитесь к концу. Есть даже возможность подсесть к Марье Львовне и спокойно, по-дружески объяснить ей, как она вам противна. Только в самом конце — «Наплевать...» — прорвалось все, что в вас сидело. Главное, чтобы не было ощущения монолога, идет продолжение сцены. (*Басилашвили и Демину*.) Вашассора подчеркнуто происходит при всех, они ругаются и оскорбляют друг друга с разных концов сцены. (*Демину*.) Сильнее звучит сцена, когда вы внешне спокойны, не мельчите. А в зрительном зале должно быть ощущение, что они сейчас подерутся. (*Ольхиной*.) Где-то в середине монолога вы начинаете понимать, что «мечете бисер», что этим людям вас не понять. Она умная женщина.

26 февраля 1976 года.

Четвертый акт.

ТОВСТОНОГОВ. Скандал между Басовым и Власом должен дойти до грани настоящей драки. Чтобы подчерк-

нуть драматизм финала, Варвара должна оставаться все время на сцене и слышать все грубые и циничные рассуждения Суслова, Шалимова и Басова о женщинах. РЕЦЕПТЕР. Хорошо, если бы Рюмина выносили как мертвое тело.

ТОВСТОНОГОВ. Обязательно это сделаем. А теперь займемся вот чем: каждому надо отобрать самые решающие реплики у его персонажа. Например, у Суслова: «Просто нужно, чтобы она чаще была беременна, тогда она вся в наших руках». Или у Рюмина: «А я хочу быть обманутым. Не любви прошу — жалости». И завершает все реплика Басова: «Заговорила валаамова...» Сделаем в финале такой бобслей.

27 февраля 1976 года.

Четвертый акт.

ДЕМИЧ. Наверное, у меня сильнее должно проявиться ожесточение против тех, кто подсмотрел любовную сцену и пустил сплетню.

ТОВСТОНОГОВ. Тут дело не только в Марье Львовне, а в стыдном ощущении, что его интимная жизнь стала достоянием гласности. Это важнейший стимул для крайнего ожесточения, и это состояние Власа будет длиться уже до конца пьесы. Если раньше он шутил, то теперь перестал. (*Лебедеву.*) Двоеточие резко осуждает Суслова — его бездействие, как инженера, привело к гибели людей. Подлый поступок.

ЛЕБЕДЕВ. Кровь этих людей на нем.

ТОВСТОНОГОВ. Верно, в этом качестве. (*Всем.*) Когда начинает говорить Марья Львовна, все встают из-за стола и расходятся в разные стороны. Это похоже на бегство. Не все сразу, конечно, но все. Заранее знают, что она скажет. (*Крячун.*) Калерия повторяет Рюмину мысль Варвары: «Имейте мужество молчать». А вы говорите, как в первый раз, как свое. «Вам же сказали» — вот что вы имеете в виду. (*Борисову.*) Монолог Суслова тихо, без взрыва. Весь накал внутри. Огромная убежденность. И взрыв в конце: «И, наконец, наплевать мне на ваши рассказни... призывы... идеи!» У Варвары вымары-

вается реплика: «Куда я уйду?» и соответственно у Двоеточия: «Ко мне бы».

ЛЕБЕДЕВ. Почему?

ТОВСТОНОГОВ. Если мы ведем ее к безумию, то для нее уже нет вопроса, куда уйти. К этому моменту ясно, что ей некуда уходить. И Влас ей об этом сказал прямо. Диалог Дудакова с женой — скора на последнем пределе. Может быть, она его даже бьет.

СТРЖЕЛЬЧИК. Получается, что после скандала мы все трое с Басовым и Сусловым пришли кговору.

ТОВСТОНОГОВ. Надо, чтобы первым вышел Суслов, сел в сторонке в полутьме, а Басов и Шалимов могут прийти вместе и обнаружить его. Потом сели к столу поесть, ведь поесть толком не дали.

БОРИСОВ. А есть хочется.

ТОВСТОНОГОВ. Когда Суслов скажет: «Я не сдержался», Басов и Шалимов оба дают ему понять, что сдержаться было невозможно, и они ему сочувствуют.

2 марта 1976 года.

Первая репетиция на сцене.

Идет работа с массовкой — нарядные группы людей, все время движение, коловоращение, идет дачное гуляние. У каждого должен быть свой осмысленный выход. Массовые сцены в основном происходят за тюлевым занавесом, на дальнем плане, но иногда кто-то пройдет по сцене и на авансцене, перед занавесом. Дождь перед последним актом, как признак надвигающейся осени, зонтики, лужи, но движение людей не прекращается. Огромное пространство дачи — таких дач не бывает, космическая дача — все залито холодным светом. Мертвящая сфера.

Первый акт.

ТОВСТОНОГОВ (*Сапожниковой*). Вы минуете все человеческое в роли, играете горничную функционально. Вы пропускаете все, что создает объем роли, игровой, человеческий. Не понимаю этой тенденции. Сейчас вы сообщили о приходе Суслова, как «кушать подано».

А она все знает о нем, о сложных отношениях с Юлией, об изменах жены, она живет этой сферой сплетен, дачных романов, у нее у самой роман с хозяином. (*Борисову*) Надо, чтобы Суслов стремился уйти до прихода Замыслова, но не успел.

БАСИЛАШВИЛИ. А я стою и нагло наблюдаю.

ТОВСТОНОГОВ. Так и надо.

БАСИЛАШВИЛИ. Хорошо бы мне какое-нибудь дело найти.

ТОВСТОНОГОВ. Вы с большим интересом наблюдаете за Суловым и Замысловым, ощущая всю остроту их отношений. (*Головиной*.) Все гораздо остree в сцене с Власом. (*Крячун*.) Уберите всяческие придыхания, говорите максимально низким голосом, насколько вам это доступно.

КРЯЧУН. Брать Власа в расчет или игнорировать?

ТОВСТОНОГОВ. Даже если вы его игнорируете, вы не можете не брать его в расчет, он над вами откровенно насмехается.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Крячун*). Все звучит понарошке, театрально, неестественно. Играете готовую пародию на декадентствующую поэтессу, а надо искать человеческое, особенно в первом акте. (*Демичу*.) Чем меньше будет внешнего напора, тем больше юмора. У вас получается, что Влас сегодня особенно взвинчен, а это его постоянное, ежедневное состояние. Стычки с Калерией повторяются ежедневно. От нажима пропадает юмор, всякое подчеркивание здесь излишне многозначительно.

3 марта 1976 года.

Первый акт.

ТОВСТОНОГОВ. Сторожей надо воспринимать через Варвару. Они по-своему говорят то же, к чему и она приходит в конце концов. Она слышит их разговор и понимает, что ее тоже осуждают, ведь и она дачница. (*Демичу*.) Не лезьте к Калерии, свободно живите своей жизнью. Сидите за столом, не вставайте. Надо подчеркнуть

обыденность их отношений. Как бы между прочим. Их перепалка происходит ежедневно, как и завтрак. (*Головиной.*) Не погружайтесь все время в свои страдания. Она охотно идет на разговор с Калерией о Рюмине. (*Крячун.*) Вы играете пародию, а не человека. Надо проще, мягче.

КРЯЧУН. Я ищу форму.

ТОВСТОНОГОВ. Вот и получается выдуманный человек, все фальшиво, неорганично. Формой надо овладевать изнутри, форма больше в пластике.

4 марта 1976 года.

Первый акт.

ТОВСТОНОГОВ (*Рецептеру*). Не надо буквально обращаться к Марье Львовне с монологом.

РЕЦЕПТЕР. Хочется иметь Варвару в объекте.

ТОВСТОНОГОВ. Получается буквальный спор. Вы все это говорите ради Варвары, вы привлекаете ее своей мыслью, изяществом ума, неожиданностью, как вам кажется. Он в восторге от своего ораторского таланта. (*Головиной.*) Вы отключаетесь от общей беседы и занимаетесь только разливанием чая. Надо внимательно следить за ходом беседы. (*Рецептеру.*) Марья Львовна дискредитирует вас перед Варварой, этого нельзя допускать. (*Головиной.*) А вы не пропускайте реплик Марии Львовны — как хорошо и умно она отвечает! (*Рецептеру.*) Для Рюмина реакция Варвары — разрушительна для следующей мысли. Он не хочет уступать в споре из-за Варвары, а Варвара явно на стороне Марии Львовны.

Сцена повторяется — поиск стержня сцены для всех.

ТОВСТОНОГОВ (*Рецептеру*). Рюмин, как тетерев на току, ораторствует до тех пор, пока не услышал, что он кричит. Увидел реакцию Варвары и понял, что не понравился ей. Уронил пенсне, сразу стал беспомощным, близоруким. На него неловко смотреть. Вас поставили в глупое положение перед любимой женщиной, передернув, исказив, как вам кажется, ваши мысли. (*Ольхиной.*) Марья Львовна не входит с ним в прямой спор, она как бы повторяет

его же мысли, а не спрашивает в лоб. А Рюмин от этого еще больше заводится. Вот он как будто закончил, ушел в глубь комнаты, потом вдруг, неожиданно для всех, снова заходит с самой высокой ноты, до того, что все три женщины вздрагивают от неожиданности. Так появляется юмор.

9 марта 1976 года.

Прогон второго акта.

ТОВСТОНОГОВ. Акт не строится. Надо все делать заново. Создавать непрерывное движение конфликтов, это создаст жизнь, накал. Сейчас получилась просто читка по ролям.

Дальше запись не велась.

Запись репетиций Д. Шварц.

«ВОЛКИ И ОВЦЫ»

Постановка — Г. А. ТОВСТОНОГОВА
Художник — Э. С. КОЧЕРГИН

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ:

Мурзавецкая	— Э. А. ПОПОВА, Н. А. ОЛЬХИНА
Мурзавецкий	— Г. П. БОГАЧЕВ, В. В. ГВОЗДИЦКИЙ
Купавина	— С. Н. КРЮЧКОВА
Глафира	— Е. К. ПОПОВА, Г. Н. ЩЕПЕТНОВА
Лысяев	— БАСИЛАШВИЛИ
Чугунов	— Е. А. ЛЕБЕДЕВ, Б. С. РЫЖУХИН
Беркутов	— В. И. СТРЖЕЛЬЧИК
Анфуса	— Т. А. ТАРАСОВА
Горецкий	— А. Ю. ТОЛУБЕЕВ, В. Е. МАТВЕЕВ
Павлин	— А. Е. ГАРИЧЕВ
Влас	— А. П. МОСКВИН

30 октября 1979 года.

Читка первого действия по ролям.

СТРЖЕЛЬЧИК. Ощущение длиннот, повторов. Сейчас живут быстрее, другие ритмы.

ТОВСТОНОГОВ. У меня было такое же ощущение, когда я перечитал пьесу, а сейчас почему-то этого нет. Вероятно, во время читки я уже следил за внутренним действием.

ЛЕБЕДЕВ. Островский дает массу приспособлений, он доверяет актеру — играй! Если убрать подробности, приспособления — не будет характеров. Сюжет ясен сразу, а как все совершается? Тут важно все, вплоть до «табачка». Можно о многом сообщить кратко, телеграфно, но уйдет самое главное — аромат. Как играли актеры Малого театра? Они могли десять минут чихать, не уступая друг другу, — и все было ясно. Это сложная вещь. Казалось бы, детектив, сюжет ясен и прост, по нынешним временам даже наивен. И в то же время все закрыто. Вот мы вымарали просителей у Мурзавецкой — это уже какое-то нарушение. Будет ли понято начало?

ОЛЬХИНА. Почему сегодня нужен спектакль «Волки и овцы»?

ТОВСТОНОГОВ. В нашей современной жизни во всем мире мафиозность приобрела огромный масштаб, на это нельзя закрывать глаза, она уже стала определять образ жизни.

ЛЕБЕДЕВ. По сравнению с сегодняшней жизнью здесь все очень наивно.

ТОВСТОНОГОВ. Да, если всерьез играть сюжет. Нам надо сыграть откровенно комедийный спектакль, чтобы раскрыть сегодняшнее звучание пьесы. Кроме того, в способе игры должна будет прозвучать добрая ирония над старым русским провинциальным театром. Играть вроде бы всерьез, но с неким отношением к происходящему. Спектакль в городском саду. Играет оркестр. Спектакль начинается с того момента, когда на сцену поднимутся музыканты. Потом пойдет балет — дивертисмент, потом появится суфлер с чаем, пройдет в будку-раковину, даст рукой сигнал — начинайте, мол,— и пойдет действие пьесы. Техника должна быть провинциальной, умышленно простой, даже примитивной. Например, символ победы Глафиры над Лыняевым — сердце, пронзенное стрелой. В результате смысл пьесы будет звучать остree и серьезнее.

СТРЖЕЛЬЧИК. Я думаю, что надо играть так серьезно, будто такой истории в жизни и быть не могло. Публика должна смеяться от сопоставления мира пьесы и мира сегодняшнего, когда не подделывают векселя на две-три тысячи, а грабят банки в невиданных масштабах.

ТОВСТОНОГОВ. Финал первого акта — кликушество Мурзавецкой. Это очень важно. (*Крючковой.*) Почему вы так строго читали?

КРЮЧКОВА. Я не понимаю про Купавину ничего.

ТОВСТОНОГОВ. Прежде всего она неумна.

КРЮЧКОВА. Но и не идиотка, она все понимает.

ОЛЬХИНА. Если она все понимает, что делать Мурзавецкой?

КРЮЧКОВА. Непонятен стержень роли.

ТОВСТОНОГОВ. Доверчивость и наивность. И отсутствие воли.

КРЮЧКОВА. Сразу ведь и не поймешь, кто овца, а кто волк. Если все время играть в Купавиной овцу, то неинтересно. С ней должно что-то происходит.

ТОВСТОНОГОВ. В пределах характера надо найти свой способ борьбы.

ЛЕБЕДЕВ. Сам по себе ум не имеет значения. Ум ничто перед хитроумными каверзами, нарушениями закона. Любой ум сдается перед подлостью. Они не знают законов, поэтому не могут распознавать и своевременно реагировать на их нарушение, это и приводит к тупику.

ТОВСТОНОГОВ. Когда я говорю о способе исполнения, то не имею в виду капустник. Необходима наивность исполнения.

СТРЖЕЛЬЧИК. Надо прочитать всю пьесу — тогда многое станет ясным, в частности, нужны ли сокращения и какие. Мне нравится, что Крючкова защищает Купавину. Когда я репетировал Кулыгина в «Трех сестрах», меня возмущало, если говорили, что он мещанин, как бы вешали ярлык. Крючкова уверена, что ее Купавина все понимает и будет властствовать над Беркутовым, но мы увидим, что это совсем не так.

Просмотр макета, эскизов и костюмов Э. Ко-чергина.

ТОВСТОНОГОВ (*об оформлении*). Это — театр, а по теме — ситцевый Версаль. Легкие переходы, много света, цветочки...

31 октября 1979 года.

ТОВСТОНОГОВ. Продолжим разговор, возникший вчера,— о чем пьеса, почему мы ее ставим сегодня?

БАСИЛАШВИЛИ. «Волки и овцы» — по чисто внешним ассоциациям очень легко перекинуть мостик в наши дни.

ЛЕБЕДЕВ. Поначалу все хорошо выглядят, хорошо одеты, у всех бог в душе, правильные слова. Сразу и не поймешь, кто волк, а кто овца. Глафира — скромница, вся в черном. Мурзавецкая — благочестивейший, честнейший человек. Словом, всюду благодать. В этом смысле мне понравилось оформление — идиллия. А второй план совсем в другом. Оказывается, говорят не то, что думают, а что полагается говорить. Мне кажется, я понял, почему Островский

так любил слушать текст своих пьес за кулисами Малого театра. Правда и неправда все время рядом. Это своего рода остранение.

ТОВСТОНОГОВ. Это уже речь о способе исполнения. БОГАЧЕВ. Побеждает в этой жизни тот, кто последовательно добивается своей цели.

БАСИЛАШВИЛИ. Но Лыняев думает не только о себе. Э. ПОПОВА. Люди любят силу и охотно ей подчиняются. СТРЖЕЛЬЧИК. Все здесь за что-то борются, с самыми близкими людьми борются... Я много раз видел, как играли Беркутова в разных театрах: приезжал человек, который все знал заранее. Он не знал деталей, кто именно писал подложные письма, но знал, кого надо наказать, кого помиловать. Этого не хотелось бы. Приехал человек, который якобы хочет установить общий мир. Кто-то мешает жить, я разберусь, всем будет хорошо. Потом становится ясно, что он делает черт знает что, но все это под видом борьбы за общее благо. Хочется довести его тему до крайности, до абсурда.

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняев и все остальные довольны, что приехал человек, который все устроит,— в Париж так в Париж, лишь бы кто-то за него решал. Приехал вождь, не надо самим ничего делать. У Беркутова есть своя железная цель — прибрать к рукам богатое имение Купавиной.

СТРЖЕЛЬЧИК. Да, но каким способом. Я хочу всех научить, как надо жить.

ТОВСТОНОГОВ. Вы все говорите только о своем персонаже.

СТРЖЕЛЬЧИК. Я пытаюсь через своего героя сказать обо всех.

Э. ПОПОВА. Мне кажется, современность в том, что у всех этих людей есть убежденная вера в правоту своего способа существования. Их убежденность приводит к тому, что они не стесняются в средствах.

БАСИЛАШВИЛИ. Тут только два порядочных человека — Лыняев и Купавина.

ЛЕБЕДЕВ. Они хуже всех — равнодушные люди.

БАСИЛАШВИЛИ. Лучше иметь дело с равнодушными, чем с подонками, а вокруг все подонки.

ЛЕБЕДЕВ. Вы же ничего не сделали хорошего, ни тот, ни другой.

БАСИЛАШВИЛИ. Чугунов — прожженный мелкий мер-

завец, Беркутов — бандит новой формации, он читал, вероятно, Спенсера, знает что-то о капитале. Их всех в тюрьму надо сажать. Только два человека не вызывают отвращения — Лыняев и Купавина.

ТОВСТОНОГОВ. А если тему искать не в злодеях, а как раз в этих людях. Попустительство — вот тема спектакля, которая сегодня может волновать.

ЛЕБЕДЕВ. Они виноваты.

ТОВСТОНОГОВ. Лыняев, понимающий больше всех, палец о палец не ударил, чтобы поймать злодеев. Так же, как и его соседка Купавина.

БАСИЛАШВИЛИ. Когда же он мог что-нибудь сделать? Он только узнал, что приехал Горецкий... Потом приехал его друг.

ТОВСТОНОГОВ. Он только приехал, а вы уже давно все знаете и ничего не делаете. В этом его равнодушие. Откуда возникают волки? И тогда и теперь? Из-за вашего попустительства. Вот в этом — современность произведения.

БАСИЛАШВИЛИ. Хорошо, но «попустителей» здесь только двое — Купавина и Лыняев.

ТОВСТОНОГОВ. А остальные все жулье или подонки, которые вообще отключились, вроде Аполлона.

БАСИЛАШВИЛИ. А Купавина понимает, что Меропа закрутила ее, нечестно ведет себя с ней?

ТОВСТОНОГОВ. Не понимает, но чувствует.

БАСИЛАШВИЛИ. Но не хочет связываться. А Лыняев понимает, что ее обманывают, он даже узнал, кто пишет подложные письма...

ТОВСТОНОГОВ. Но ничего не сделал. Сразу уступил. Все говорят о нем, как о силе — он дворянин, мировой судья, он фигура здесь, но он уступает Беркутову, хотя знает свою правоту. Это и есть попустительство, из-за которого может процветать все что угодно. Прекраснодушие, равнодушие, аморфность души... Эта тема очень актуальна сегодня.

БАСИЛАШВИЛИ. Ладно, он человек, который уступает, но я хочу понять пружину этого. Что это такое?

ТОВСТОНОГОВ. Аморфность души.

БАСИЛАШВИЛИ. Но какая-то задача есть. Может, не совсем правильная.

ТОВСТОНОГОВ. Задача правильная, но нет сил ее выполнить.

БАСИЛАШВИЛИ. Если бы задача была правильная, он бы ее выполнил.

ТОВСТОНОГОВ. У него было все, чтобы разоблачить Мурзавецкую, а он этого не сделал.

БАСИЛАШВИЛИ. Почему? От лени?

ТОВСТОНОГОВ. От эгоизма.

БАСИЛАШВИЛИ. Лень — это общее понятие, так же как эгоизм.

ТОВСТОНОГОВ. Это самое страшное — про это мы должны играть пьесу. Это не общее понятие. Это мораль!

ШВАРЦ. Это ожирение души. Не случайно они самые богатые в пьесе, Лыняев и Купавина.

ТОВСТОНОГОВ. Эгоизм — не тронь меня... Парадокс в том, что он, Лыняев, и оказывается плененным, попадает в самое худшее положение. В том смысле, в каком мы это понимаем. Он оказывается в руках Глафиры, прагматической девицы, он у нее в кармане. Это не общее понятие, это мораль.

ЛЕБЕДЕВ. Это позиция самого Островского — до чего дошли, допустили такого Беркутова.

ТОВСТОНОГОВ. Каков ход Беркутова — самого страшного человека в пьесе? Мурзавецкую он выводит из игры, потому что ему это выгодно, он собирается стать здесь предводителем дворянства, заправилой, он проведет железную дорогу и станет крупным капиталистом. Главное зло он оставил, остальное ликвидировал в своих личных, отнюдь не общественных или моральных интересах. Он все подчинил своей эгоистической цели, а остальные приняли это как должное.

БАСИЛАШВИЛИ. Потому что за этим сила.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Нет сил бороться.

БАСИЛАШВИЛИ. Значит, Лыняев по отношению к Беркутову меняет свою позицию? Он же видит, что тот делает. Или он не понимает этого?

ТОВСТОНОГОВ. Почему не понимает? Понимает, но уступает.

ШВАРЦ. Не случайно он, по ремаркам Островского, в конце каждой сцены плачет, либо говорит сквозь слезы.

БАСИЛАШВИЛИ. Он говорит, что мы тоже поедем в Париж, оценивает, как Беркутов быстро все сделал. Вроде бы сохраняются прежние отношения.

ТОВСТОНОГОВ. Внешне. В конце он погасший человек.

БАСИЛАШВИЛИ. Да, конечно.

ТОВСТОНОГОВ. Тема полного нравственного поражения — это сегодня мне кажется очень важным. Волки другие, в пьесе они достаточно примитивны, но все это касается нас, все мы в этом участвуем — эта тема жива сегодня и предельно актуальна. Мы уступаем, и уступаем, и уступаем...

Э. ПОПОВА. А попробуй не уступить.

ТОВСТОНОГОВ. Вот и Лыняев так рассуждает.

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняев не из страха уступает.

ТОВСТОНОГОВ. Нет. Из эгоизма, для самообороны, из желания себя не побеспокоить. Из того, из чего мы все исходим: стоит ли ввязываться?

ЛЕБЕДЕВ. И потом — что о нем скажут? Что о нем будут говорить? Он честнейший человек, а его вдруг чуть без штанов не оставили — ладно, да женюсь я, женюсь...

ТОВСТОНОГОВ. Когда мы говорим «волки» и «овцы», то надо не социологическую метафору здесь искать, которая напрашивается. Нас должны интересовать овцы, а они тут разные. И овцы они все потому, что уступают. Неважно, понимают они это или не понимают. От того, что Лыняев понимает, а Купавина понимает меньше, ничего не меняется, все равно они сидят на одной скамье подсудимых.

БАСИЛАШВИЛИ. Когда мы были в Грузии на гастролях, мы выехали в Казбеги. Там был храмовой праздник, резали петухов и овец для жертвоприношения. Петух орал, сопротивлялся, а овца подходила, будто ей удовольствие готовили. Она все видела, все понимала, но никакого не сопротивлялась ножу.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошая ассоциация. Так поступил и ваш уважаемый герой. Только это надо не в социологическом плане делать, а в ироническом. Способ подачи темы должен быть иронический. Отсюда мы с Кочергиным и исходили, когда задумывали декорацию. Это должно быть красиво, легко, в формах старого провинциального театра. Мы еще должны нашупать способ игры, при котором есть и отношение к происходящему и в то же время все совершенно всерьез.

Тема попустительства меня больше всего привлекла в пьесе. Казалось бы, все чужое — и дворянский быт, и эти люди, всего этого уже нет, но не в этом дело. Внешние признаки изменились, а психология людей, которые, как бараны, идут на все, — жива. Мы ежедневно в мелочах,

сталкиваясь с неким «волчьим» явлением, уговариваем себя — «что я буду в это ввязываться?» Разве мы не стоим на этих позициях? И сколько было бы предотвращено всего, если бы был общий дух неприятия, о чём так тоскует Островский, когда говорит о России.

БАСИЛАШВИЛИ. Когда мы вчера читали пьесу, мне показалось, что Лыняев по наивности верит Беркутову.

ТОВСТОНОГОВ. От этого ничего не меняется, можно и так трактовать, ну поверил он Беркутову... Тема та же.

БАСИЛАШВИЛИ. Просто глупость? Или душевная инерция?

ТОВСТОНОГОВ. По-моему, второе. Когда будем решать эту сцену, мы должны обнаружить очень важный момент в мыслях Лыняева — «ну и пусть Беркутов все это делает». Это принципиально. Ведь в самом начале пьесы вы заявляете Мурзавецкой, что здесь происходит что-то чудовищное — появились подложные письма, и вы этим займётесь. Но вы палец о палец не ударили. Он знал, но ничего не сделал. Делают тут двое — Беркутов и Глафира. Два человека, которые совершают акции. И побеждают. А те, которые ничего не делают, хотя могли бы, потому что знают, а плывут по воле волн, — они овцы. Это и есть попустительство. Это главное. Не само столкновение, не элементарная борьба, которая лежит на поверхности, а — на какой почве волки могут существовать и действовать. Это объединяет всех персонажей. Это делает тему сегодняшней. А не сам конфликт. Он только повод, чтобы это раскрыть. Тогда пьеса становится шире, тогда все туда входит, все объединяется.

ЛЕБЕДЕВ. Лыняев даже усилий не прилагает, чтобы узнать что-нибудь про документ. Просто пришла Глафира, ему надо о чём-то с ней говорить. Это — Обломов.

ТОВСТОНОГОВ. Обломовское начало вообще есть в Лыняеве.

БАСИЛАШВИЛИ. Обломов — другое.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, совсем другое, но я говорю о том, что их объединяет. Сам брак Обломова, и эта общественная тема — она тоже обломовская.

ЛЕБЕДЕВ. Проектов много, а ничего не делается.

БАСИЛАШВИЛИ. У Обломова есть тема сознательного отхода от действия. Оправдывая собственную лень, он говорит, что не хочет принимать в этой жизни никакого участия. Здесь же этого нет.

ТОВСТОНОГОВ. Но фактически Лыняев делает то же самое.

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняев считает, что он должен заниматься общественной деятельностью, но он из породы тех людей, Для которых это не главное. Он хочет искоренить зло — это искренне, но для него это не самое главное, не совсем важное, не жизненное.

ТОВСТОНОГОВ. Он воспитан в этих идеалах.

БАСИЛАШВИЛИ. Воспитан, да. Хорошо бы бороться со злом и надо бороться, он даже получает удовольствие от этой борьбы.

ТОВСТОНОГОВ. От слов о борьбе.

БАСИЛАШВИЛИ. Да, от слов, от того, что он все узнал, какой он молодец. А когда надо что-то делать — делай теперь ты, Беркутов, а я — все.

СТРЖЕЛЬЧИК. Значит, он просто перекладывает на другого? Я этого не думаю.

БАСИЛАШВИЛИ. Не знаю, перекладывает ли, но надо определить эту задачу. Если это борец в начале, то нет повода для слома в конце. Он сам все отдает.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно.

БАСИЛАШВИЛИ. Глафира ломает его личную жизнь, а не общественную. В общественной он остается просто байбаком.

ТОВСТОНОГОВ. Нам нужно было установить общее, тогда мы сумеем определить место каждого.

ЛЕБЕДЕВ. Если бы все это нарисовать, то глаза у всех были бы удивленные. Такой открытый глаз. Не хитрый глаз, а удивленный. В этом большая наивность.

ТОВСТОНОГОВ. Такая хитрость, которая впереди человека идет.

ЛЕБЕДЕВ. Она в воздухе, ею еще не воспользовались, еще не осознали.

Е. ПОПОВА. Меропа натворит гадостей, потом каётся, а у Глафиры уже не осталось никакой совести. Вот молодые и старые.

Э. ПОПОВА. У Меропы есть какой-то остаток совести — страх перед богом.

ТОВСТОНОГОВ. Вы думаете, она искренне каётся? Она же не искренне каётся.

Э. ПОПОВА. Поначалу. Она поиграла с богом, вот ее бог и наказал. С богом шутки плохи. Потом она стала больше понимать, что натворила, и это ее мучает. А у

Глафиры никаких проблем, никаких мучений, ловчее обмануть, надо надеть платочек — и все.

ТОВСТОНОГОВ. Я не очень-то верю в мучения Меропы. Э. ПОПОВА. Правда? А мне кажется иначе. Поначалу-то она, конечно, окаянная...

ТОВСТОНОГОВ. Целую сцену кликушества устроила. Э. ПОПОВА. Поначалу да, а потом...

ТОВСТОНОГОВ. А потом — страх. Совсем другая природа. Раскаяние имеет цену только, если человек не боится, а здесь страх. А если бы у нее все пошло хорошо, то все и было бы хорошо. Поэтому мне подозрительно ее раскаяние. Какое же это раскаяние, если она просто на каторгу должна пойти, и Беркутов ее спасает.

БОГАЧЕВ. Она просит его замять это дело.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Не знаю, где у нее раскаяние.

БАСИЛАШВИЛИ. Я три раза смотрел эту пьесу в Малом театре, все три редакции, и сейчас, читая ее, понял, что мне, как зрителю, самый симпатичный человек — Мурзавецкий. Человек ведет себя откровенно. Ему все эти разговоры, интриги, видимость борьбы — все безразлично. Он не хочет участвовать в жульничестве и откровенно заявляет: я вот такой, какой есть, я — подлец...

БОГАЧЕВ. Юродивый. «Подайте копеечку». Обидели юродивого — волки съели любимую собаку, и плачет по-настоящему.

БАСИЛАШВИЛИ. Он симпатичен, потому что откровенен, и никакого двойного дна.

ТОВСТОНОГОВ. Он вне игры, поэтому и симпатичен.

БАСИЛАШВИЛИ. А остальные почему-то все производят впечатление несимпатичных людей. И Лыняев в том числе. Потому что их борьба у одних продиктована чувством стяжательства, у других является прекраснодушием. Для Лыняева главное — покой. Он борется, а потом ему говорят, что черное — это белое, и он верит на слово, чтобы и дальше дремать и жить спокойно. Кто-то другой взял на себя ответственность, и он успокоился.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Но что касается симпатий, я не согласен. Все равно вызывают симпатию и Лыняев, и Купавина, и даже Глафира. Если в ней не будет женского шарма, а будет только хищница — это не сыгранная роль. В Глафире есть талант. И роль Беркутова будет сыграна только в том случае, если в этом волке будет обаяние силы.

СТРЖЕЛЬЧИК. Он глубоко убежден, что в его действиях есть правда. Он понимает: нельзя жить так, как они живут. Идем к разрухе, русский народ погибает, цивилизация погибает, надо действовать только так, как я. В этом оправдание его поступков. Мы же не встаем утром и глядя в зеркало не говорим: «Да-да, я сволочь», даже если мы сделали что-то нехорошее. Мы себя успокаиваем, что сегодня все исправим, и делаем еще хуже — приспособливаемся, отступаем. И каждый раз оправдываем себя: «Правильно я делаю». Беркутов считает, что может спасти человечество — в этом его обаяние. Глафира считает, что только таким способом может вырваться в другую жизнь. Если их целью будет борьба — за какие-то идеалы...

ТОВСТОНОГОВ. Эти люди не ставили перед собой никаких идеальных общественных задач.

СТРЖЕЛЬЧИК. Я вижу, какие задачи ставит перед собой Беркутов — прибрать к рукам имение Купавиной, запугать и «спасти» Мурзавецкую, она поможет вырваться в предводители — это для него высокая цель. И объективно получается...

ТОВСТОНОГОВ. Да, он считает, что Россия не может существовать без железных дорог, без прогресса, и что именно он, Беркутов, носитель высокой цивилизации.

БОГАЧЕВ. Он считает, что делает благое дело: всех спасает от суда, Купавину — от разорения.

СТРЖЕЛЬЧИК. Я об этом и говорю.

ТОВСТОНОГОВ. Я понимаю, что вам необходимо найти субъективное оправдание деятельности Беркутова, которую сам он считает благородной.

БАСИЛАШВИЛИ. Я не помню актерских побед в роли Беркутова, всегда выходил зловещий артист и все разрешал.

ЛЕБЕДЕВ. Вообще здесь не должно быть злых людей.

Э. ПОПОВА. А ты много видел добрых?

ЛЕБЕДЕВ. Они не считают себя злыми.

Э. ПОПОВА. Мы все злые.

ЛЕБЕДЕВ. Нет. Просто мы грешники. Аполлон не то чтобы ушел от этого общества сознательно, он никогда ничего не понимал, ни о чем всерьез не задумывался. Он в маразме. Как у Салтыкова-Щедрина один из сыновей, который пропил все. А мы помогаем этим про-

пойцам, жалеем их. Это делает Мурзавецкая по-родственному, родная кровь.

Э. ПОПОВА. Удушу всех за него.

1 ноября 1976 года.

Первое действие. Сцена Мурзавецкой и Чугунова.

ЛЕБЕДЕВ. Вместе с прогрессом человечества идет прогресс и в области воровства. Чугунов стоит на первой ступени. Он боится многого: бога, Павлина... А вот Мурзавецкую он не боится. Его сила в том, что он знает законы и может пустить Мурзавецкую по миру.

Э. ПОПОВА. Как это он меня не боится? Шевельну пальцем — и его не будет.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда и пьесы не будет, и сцена эта не нужна. Здесь встретились два равных по силе противника. На данном этапе они договорились, и Чугунов стал служить ей.

СТРЖЕЛЬЧИК. Почему же Мурзавецкая так наступает на него?

ТОВСТОНОГОВ. На всякий случай, она видит, что он уже готов, но хочет сохранить дистанцию.

ГАРИЧЕВ. Из текста пьесы видно, что она ему угрожает. Почему мы этим словам не верим? Ведь это соответствует истинному распределению сил.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, не соответствует, это внешняя форма.

ГАРИЧЕВ. Потом он ее прижал. Это два волка, один хитрый, а другой сильный.

ТОВСТОНОГОВ. Форму раболепства Чугунов сохраняет до конца. Внешний слой нельзя принимать за существование.

ГАРИЧЕВ. Мурзавецкая угрожает, а он под ее воздействием предлагает конкретные дела.

ТОВСТОНОГОВ. В такой трактовке сцена неинтересна. Идет борьба двух равных противников, в результате Мурзавецкая берет верх.

СТРЖЕЛЬЧИК. Все время идут весы, но сила у нее.

ЛЕБЕДЕВ. Если идти по такой логике, то я не должен противоречить ей ни в чем. У Островского все эти сутяги разные. Например, Ризположенский тихо клюет по зернышку в сторонке и никуда не лезет. Чугунов — другой.

Он говорит про себя, что дурак, значит — умен. Он боится сказать лишнее слово, чтобы не вlipнуть. Мурзавецкая тоже его боится — он может все рассказать Купавиной, если найдет выгодным для себя. Сейчас острый момент — заработать можно много, и очень хочется, но рискованно. Он нашел способ, но еще не знает, пойдет ли за ним Мурзавецкая. Чтобы это проверить, провокационно рвет бумагу.

МАТВЕЕВ. Интересно смотреть, как он пресмыкается, а на самом деле они на равных.

Э. ПОПОВА. Мурзавецкой нет равных.

ТОВСТОНОГОВ. Это она так думает. Если бы она была честна, она была бы неизмеримо выше Чугунова. Встав на путь мошенничества, она с ним сравнялась.

БАСИЛАШВИЛИ. Мурзавецкая разоряется, а Чугунов наживается как управляющий в имении Купавиной. И в этой сцене Мурзавецкой владеет паника, ее имение вконец расстроено. Лыняев знает все ее дела, подозревает ее, сух с ней.

КРЮЧКОВА. Она целиком зависит от Чугунова.

ТОВСТОНОГОВ. И тем более хочет спрятать это за атакующим, нападающим характером диалога.

ЛЕБЕДЕВ. Чугунов умеет приспосабливаться к обстоятельствам.

ТОВСТОНОГОВ. Мурзавецкая обладает очень сильным характером. Зависимость от Чугунова — ее уязвимое место. Отсюда — драма, она загнана в угол. Подложная бумага — ее единственное спасение. Поэтому она решается на подлог, на уголовщину.

БАСИЛАШВИЛИ. При крепостном праве она была хозяйствкой положения. После отмены крепостного права у нее все рухнуло.

ТОВСТОНОГОВ. Она обречена. Приходят более крупные люди, хищники типа Беркутова. Мурзавецкая неизбежно попадает в полную зависимость от этих людей.

Актеры читают сцену Мурзавецкой и Павлина.

ТОВСТОНОГОВ. Что в этой сцене? Почему Мурзавецкая говорит Павлину про племянника: «Суди меня бог, а я его женю»? Она знает, что пути к этой женитьбе нечистые?

ОЛЬХИНА. Павлин всю жизнь в доме. Для нее он проблемный камень, она проверяет на нем свои планы.

ТОВСТОНОГОВ. Парадокс в том, что ей стыдно перед Павлином.

ГАРИЧЕВ. Он всегда был глашатаем ее честности, религиозности.

ТОВСТОНОГОВ. И теперь ей неловко перед ним. И вообще — силу интересно играть, если в каждой сцене обнаружить слабость и способы ее преодоления.

Э. ПОПОВА. Мурзавецкая думает, что в ней есть что-то сверхъестественное — могу убить, наказать, прочесть мысли на расстоянии.

ОЛЬХИНА. Но ей неуютно, даже у себя в доме.

ТОВСТОНОГОВ. В пьесе нет такого события, которое говорило бы о наличии сверхъестественной силы.

ЛЕБЕДЕВ. Придет из церкви и тут же сделает какую-нибудь подлость. Все время идет внутренняя борьба — страх перед богом и желание добиться богатства любым путем.

ТОВСТОНОГОВ. Если мы обнаружим сложность характера Мурзавецкой, образ прозвучит по-новому. Ей все можно — в этом источник ее силы. Она сама придумала свою исключительность и старается внушить это окружающим. И потом — она знает, что умна, а всех считает дураками, которых обмануть не грех. В ней какая-то трансформация тезиса многих героев Достоевского — «все позволено». И многое ей удается внушить. Павлин, например, убежден, что на греховные поступки Мурзавецкую толкает Чугунов.

Актеры читают сцену Лыняева и Мурзавецкой из первого действия.

КРЮЧКОВА. Это не столь уж безобидная сцена, как кажется.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. В ней завязываются все узлы, но сцена как будто проходная — забежал на минутку Лыняев, завез Анфусу. Он говорит Мурзавецкой о мошенниках вообще, мягко и добродушно, ее он безусловно исключает, хотя знает все. Он не то что не борец, он антиборец. Может все знать, намекать, но не сделает ничего. А по форме это салонный выход, визит.

БАСИЛАШВИЛИ. У него такое чувство, какое бывает у каждого порядочного человека — встречаешь подлеца, и так неловко становится, сам себя подлецом чувствуешь.

ТОВСТОНОГОВ. Она его ничуть не боится, слишком хорошо его знает.

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняев абсолютно все знает про подложные письма, но говорит с ней по-дружески, как будто хочет ее остеречь от мошенников.

СТРЖЕЛЬЧИК. Он все понял, догадался, убедился, можно сказать, поймал за руку — и ничего не сделал.

БАСИЛАШВИЛИ. Увидел ее глаза и не смог сказать прямо. А собирался сделать именно это и воспользовался поводом — по просьбе Купавиной заехал с Анфусой.

ЛЕБЕДЕВ. Ему лень что-либо нарушать в своей жизни холостяка и сибарита.

ТОВСТОНОГОВ. Надо сыграть внутреннее беспокойство. Он что-то сказал, но легко, полуутуливо, а должен был сказать прямо и серьезно. Мурзавецкая даже не воспринимает его слова.

2 ноября 1979 года.

Первое действие. Сцена Мурзавецкой и Купавиной.

ТОВСТОНОГОВ. Одно из главных свойств Купавиной — обыкновенное женское кокетство. Она кокетничает даже с Мурзавецкой. О Лыняеве Купавина тоже когда-то думала, как о потенциальном женихе, но перешла этот этап — не годится, нехорош собой, немолод. Она вообще дама эротическая, а от слов Мурзавецкой о женихе и вовсе распаляется. Купавина легко краснеет, возбуждается. Здесь она все время хихикает. А Мурзавецкой улыбаться не надо — серьезно учит, просвещает, опираясь на опыт своей долгой жизни. Учит и благочестивости, и тому, что надо ценить в мужчине. Легкость перехода от одного к другому характерна для Мурзавецкой, рядом ханжество и грех. А Купавина упоена своей женской прелестью. Нарцисс в юбке. Она постоянно занята собой, своими руками, плечами, грудью. Она обязательно посмотрит в любое зеркало, когда оно попадается. Все время — полнота чувств. Интересный характер.

КРЮЧКОВА. Очень далекий от меня.

ТОВСТОНОГОВ. Вот и надо искать неожиданное через

физическое самочувствие и поведение Купавиной, тогда многое и откроется. Когда заходит разговор про дела, ей сразу становится скучно. О долгे мужа заговаривает на ходу, почти в дверях.

ТАРАСОВА. А как Анфуса участвует в разговоре?

ТОВСТОНОГОВ. Главный смысл сцены уловила, а потом дремлет.

ТАРАСОВА. Соглядатай — так она думает о себе. Доносчица.

ТОВСТОНОГОВ. Это неверно. Она боится козней Мурзавецкой и следит за ней в меру своего разума, конечно, но и только.

Сцена Мурзавецкой и Павлина из первого действия.

ГАРИЧЕВ. Я думаю, что Павлин верит в сверхъестественную силу Мурзавецкой.

ТОВСТОНОГОВ. Вообще-то он к женщинам относится скептически.

Э. ПОПОВА. Он должен верить безусловно.

ЛЕБЕДЕВ. В последнее время он видит, что происходит что-то новое. Он еще не понимает, в чем дело, и удивляется все больше.

ТОВСТОНОГОВ. С помощью появившихся в книге денег Мурзавецкая хочет убедить Павлина в своей силе. Мне кажется более интересным играть его проницательным. Он только что проводил Купавину и вполне мог допустить, что его «барышня» ее облапошила и выманила у Купавиной деньги. Оценка в этом случае — до чего же дошла хозяйка и до чего еще дойдет! Павлин понимает, что она перед ним играет, и подыгрывает ей. «В газетах надо про этикые дела печатать» — здесь слышится ирония.

Э. ПОПОВА. Хотелось бы здесь какого-то спиритизма.

ТОВСТОНОГОВ. А вы его и совершаете. У Мурзавецкой свой театр, в котором играет она сама, играют Павлин, Глафира и приживалки.

Она сходила в церковь, а потом пошли другие заботы, главная из которых — нужны деньги. Для этого ей потреблен прежде всего Чугунов с подложным письмом старика Купавина, затем обработка племянника (не очень вышло, ему нельзя верить), потом пришел Лыняев и предупредил об опасности. Купавину подвела к идеи замужества,

выманила у нее тысячу рублей, половину отдала Павлину для оплаты долгов — проделана большая, утомительная работа. Теперь можно и покаяться. Здесь есть искренность, вызванная страхом перед богом. Сквозное действие в первом акте ведет Мурзавецкая.

ГАРИЧЕВ. Из ее выхода надо сделать праздник. Это представление устраивает Павлин.

ТОВСТОНОГОВ. Мы это будем искать.

ОЛЬХИНА. Мурзавецкая ищет выход. Все, что она наметила, получилось. Значит, покаяние искреннее?

ТОВСТОНОГОВ. Да, искреннее. Для Глафиры в первом акте тоже случилось нечто очень важное — тетка ее предупредила, чтобы она и не мечтала о Лыняеве. Значит, надо скрывать свои планы и от тетки. Осталась в полном одиночестве, все надо делать своими руками.

БАСИЛАШВИЛИ. Зачем Лыняеву нужен Горецкий?

ТОВСТОНОГОВ. Он знает, что пишет подложные документы не Чугунов, ему надо установить, кто пишет, чтобы узнать всю подоплеку, — этакий детектив.

ЛЕБЕДЕВ. Лыняева беспокоит, что происходит нечто мешающее безмятежной жизни. Горецкий для него не главное.

БАСИЛАШВИЛИ. Он и с Глафирай очень активен.

ТОВСТОНОГОВ. Только тогда и получится, что он неспособен к решительным действиям, если до приезда Беркутова он будет развивать бешеную активность по выявлению мошенников.

БАСИЛАШВИЛИ. Зачем ему нужно знать про почерк?

ТОВСТОНОГОВ. Появился человек, который подделывает письма, документы. Не сама Мурзавецкая это делает — она первый раз пошла на подлог.

БАСИЛАШВИЛИ. Но он связывает эти письма с Меропой — все в ее доме начинается и оттуда выходит. Он хочет разобраться и не понимает, знает Мурзавецкая, кто делал подлоги, или не знает.

ТОВСТОНОГОВ. До начала пьесы — не знает.

ЛЕБЕДЕВ. Лыняев знает, что появилось фальшивое письмо мужа Купавиной, и хочет в этом разобраться.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Вы определенно ничего не знаете, но вы знаете, что все происходит не без Чугунова, человека Мурзавецкой.

БАСИЛАШВИЛИ. Я не могу ее предупреждать?

ТОВСТОНОГОВ. Вы не допускаете ее до мошенничества и

предупреждаете, что в ее доме нечисто. Но когда вам говорят, что все в порядке, вы отступаете.

КРЮЧКОВА. У Купавиной есть настороженность по отношению к Меропе?

ТОВСТОНОГОВ. Делового начала в ней нет совсем. Ее как-то беспокоят слухи о долгे покойного мужа, она хочет разобраться — надо отдавать деньги или нет? Но пока она никого ни в чем заведомо плохом не подозревает.

Второе действие. Сцена Чугунова и Купавиной.

КРЮЧКОВА. Насколько ее волнует претензия Мурзавецкой? Ведь это серьезно — двадцать пять тысяч!

ТОВСТОНОГОВ. Казалось бы, да, очень серьезно. Но не для Купавиной, она просто не способна относиться серьезно к какому-либо делу, всем занимался муж, она даже не знает, как выглядит вексель. «Для меня все эти разговоры неприятны, кончите как-нибудь с этим делом» — вот природа ее отношения к иску Мурзавецких. Чугунов испрение тронут доверием Купавиной — мало того что подписала пустой вексель, еще и попросила его спрятать.

Интересна в пьесе тема совести жуликов — Чугунова и Мурзавецкой. Она кается, а он плачет. Искренне тронут. Ненадолго, но искренне. У него и у Мурзавецкой еще сохранились патриархальные мотивы совести, связанные с религиозностью. Со стороны Купавиной надо играть полную бездумность, тогда будет остree. Поэтому их и жрут новые волки, что у них еще есть чувства, а у тех нет. Беркутов слезу не пустит.

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняева, вероятно, очень тяготит необходимость действовать.

ТОВСТОНОГОВ. В этом разговоре с Купавиной Лыняев, вероятно, впервые связал подлог с Мурзавецкой. А это создает массу неприятностей.

БАСИЛАШВИЛИ. Конечно. У нее имя, положение. Это большое событие.

ТОВСТОНОГОВ. У него и раньше была к ней антипатия, а тут он заподозрил ее лично.

Сцена Купавиной и Аполлона Мурзавецкого.

КРЮЧКОВА. Как она относится к Аполлону? Она ведь понимает, что Меропа его сватает. И вдруг — попросил

пять рублей, явно на выпивку. Поэтому у нее могла даже возникнуть симпатия к нему.

БОГАЧЕВ. У него две задачи — объясняться и выпить.

ТОВСТОНОГОВ. Да, две — получить возможность выпить и выпить.

БОГАЧЕВ. Сначала он хотел объясняться, но отложил.

ТОВСТОНОГОВ. Это все чистая импровизация, на все случаи жизни у Аполлона есть свои ходы. И все они сводятся к выпивке.

11 ноября 1979 года.

Третье действие. Сцена Глафиры и Купавиной.

ТОВСТОНОГОВ (*E. Поповой*). Когда мы попадаем в словесную ткань, упиваемся словами, пропадает вся природа характера, образа. (*Крючковой*.) Вам нравится та жизнь, какой Глафира жила в Петербурге?

КРЮЧКОВА. Очень. Зачем она уехала от такой жизни? Глафира нравится, что Купавина приходит в восторг, и распаляется еще больше. Работает на слушателя.

ТОВСТОНОГОВ. «Буфф» для Купавиной звучит почти как сегодняшний стриптиз.

Они поняли друг друга, объятие страстное, искреннее, сразу перешли на «ты».

Сцена повторяется.

КРЮЧКОВА. Гениальная пьеса!

ТОВСТОНОГОВ. Прекрасная женская сцена. Два характера, такие разные, раскрываются полностью. Это — высший пик Островского. (*Крючковой*.) Вы попали сейчас в характер. (*E. Поповой*.) Надо все сложнее. Главное — не произносить текст вхолостую. Все делается неживым. Надо говорить на репетиции своими словами, потом, когда найдете действие, заменить свои слова прекрасным текстом Островского. (*Крючковой*.) Купавина строит ловушку для Беркутова, а он сразу взял инициативу в свои руки и думает только о том, как жениться, чтобы она за счастье считала. В этой сцене нет ни грана трезвости, чем непосредственнее, тем лучше. Работая дома, не нарабатывайте текст, не делайте его механическим. Чтобы не утонуть в словах, надо угадать смысл,

суть. Все погибнет, если начнем слушать. Должны смотреть, что происходит, какая здесь идет игра. Массив текста может задавить поиск. Слова должны рождаться сами по себе. Большие мастера прошлого, которые гениально играли Островского, умели соединять жизнь сценическую и слово органично, они шли к слову, а не начинали с него.

Сейчас это искусство утрачено.

Третье действие. Сцена Горецкого и Чугунова.

БАСИЛАШВИЛИ. Наив Горецкого в том, что он может завладеть всем имуществом дяди, упечь его в тюрьму, а он просит пятьдесят рублей и довольствуется десяткой.

ТОВСТОНОГОВ (*Рыжухину*). Вы будьте с ним начеку. Куда его поведет? Он странный малый, а с безумцем трудно разговаривать.

РЫЖУХИН. Он все время ставит Чугунова в тупик.

ТОВСТОНОГОВ (*Матвееву*). Вы читали слишком активно. Здесь активное начало — Чугунов. Горецкий пассивен, у него полный покой — он должен получить деньги и уверен, что Чугунов их даст. Надо найти какое-то физическое приспособление — строгает палочку, например. Уверенность полная — за талант надо платить. Диалог этой сценой не кончается, он уверен, что дядя даст еще денег. Найдите форму приветливости — любимый, славный дядя, спешить некуда, деньги он, конечно, даст. (*Рыжухину*.) Найдите с ним форму общения, как с непослушной собачкой. (*Матвееву*.) Не лезьте в диалог, пусть это делает Чугунов. И шутить не надо, все абсолютно серьезно. У вас будет запой, на двенадцать дней, а для этого мероприятия нужны деньги. (*Рыжухину*.) Для вас слово «деньги», как нечто совсем неожиданное, абсурд какой-то. (*Матвееву*.) У него во всем железная логика: деньги на запой нужны — говорит об этом просто, по-деловому. Железная необходимость, деваться некуда. Откуда дядя возьмет деньги? Это меня не касается, мне они нужны и я их заработал. И все время что-то насвистывает — это окончательно выводит Чугунова из себя. Двенадцать дней — очень конкретно, точно. «Только бы, дяденька, не больше» — это единственное, что меня сейчас волнует. Вроде бы расчитал, а там уж видно будет. (*Рыжухину*) «Грабить» —

вот этого Чугунов не выносит. У него на все свои неблаговидные поступки есть длинные объяснения, трактовки, оправдания. На прямые определения он реагирует, как бык на красное.

МАТВЕЕВ. Чугунов все-таки говорит, что денег он не даст. Как Горецкий на это реагирует?

ТОВСТОНОГОВ. Он спокоен. Уверен, что даст. У него подготовлены могучие аргументы. Горецкий не сердится, ни за что не выходит из себя. Горецкий — меланхолик, с загулами и запоями.

Безнадежная любовь к Глафире тоже влияет — необходимо забыться.

Сцена Лыняева и Глафиры.

ТОВСТОНОГОВ. Лыняев предчувствует, что его ждет?

БАСИЛАШВИЛИ. Нет, но он не прочь пофлиртовать. Глафира ему нужна, чтобы узнать про писца, но при этом он рад, что именно у нее можно узнать, она ему симпатична.

ТОВСТОНОГОВ. У него идет постоянная борьба — он старается не потерять бдительности и в то же время боится, что будет оскорблено его мужское самолюбие.

БАСИЛАШВИЛИ. Ущемленное самолюбие — позже, а сейчас ему просто лень идти с Купавиной и Анфусой на гулянье.

ТОВСТОНОГОВ. Некоторая настороженность проявляется с самого начала — Глафира сменила темное монашеское одеяние на нарядное платье... Настороженность на протяжении всей сцены.

БАСИЛАШВИЛИ. Он надеется, что скромность при ней осталась, но боязнь женитьбы — его вечный страх. Он прячет от женщин глаза, хотя по натуре скорее всего влюбчив.

ТОВСТОНОГОВ. Надо найти место, где оба молчат. Узнав, что Глафира уходит в монастырь, Лыняев спешит узнать про писца. Это прокол Глафиры, она ожидала совсем другого. «Окажите мне маленькую услугу» — все заиграло в ней. Она ждет чего угодно, но не расспросов про писца.

У Островского в пьесе есть две провокации: поначалу волками выглядят Купавина и Лыняев, а Беркутов и Глафира — их жертвами.

Третье действие. Сцена Лыняева, Мурзавецкого и Анфусы.

ТОВСТОНОГОВ. Что нового для Лыняева выясняется после разговора с пьяным Аполлоном?

БАСИЛАШВИЛИ. Во-первых, то, что он почти не имеет отношения к интригам своей тетки. Он только знает, что его хотят женить на Купавиной и ничего против этого не имеет. Про подлоги не знает ничего.

ТОВСТОНОГОВ. Вы ничего не знали про мнимый долг Купавина Мурзавецкому. А для Аполлона, который верит, что его отцу старик Купавин действительно был должен, это и есть основание для активного стремления к женитьбе.

БАСИЛАШВИЛИ. И я его провоцирую, чтобы узнать больше — подавайте в суд, коль вас так обманули.

ТОВСТОНОГОВ. Верно. Вы знали, что есть фальшивый вексель, что Мурзавецкая выманила с помощью подложного письма тысячу рублей у Купавиной, но вы не знали, что есть какой-то огромный долг в двадцать пять тысяч старика Купавина Мурзавецким. Это тот случай, когда мы все знаем, а персонаж узнает на наших глазах

БАСИЛАШВИЛИ. Долг выдуманный — это мне ясно. Я его расспрашиваю специально, чтобы побольше выведать.

ТОВСТОНОГОВ. А предлог — просьба Купавиной мирно выпроводить подвыпившего Мурзавецкого из усадьбы. Это оказалось не так просто, у Аполлона проснулось самолюбие. Это не так просто — выгнать из дома. Задета «офицерская честь», которой он в самом-то деле давно лишился, его уже выгоняли из полка.

БАСИЛАШВИЛИ. Там пустяки, какой-нибудь карточный долг.

Э. ПОПОВА. Нет. Мурзавецкая говорит ему: «Лучше бы ты в карты проигрался».

ТОВСТОНОГОВ. Он на чем-то стыдном попался.

БОГАЧЕВ. Одно дело большой проигрыш, а тут по мелочи — там рубль, там трешка.

ТОВСТОНОГОВ. А по-моему, он просто совершил мелкое воровство — взял из кармана какую-то мелочь — и попал-

ся на месте преступления. Он играет словами «честь офицера», «слово дворянина», а поступок был очень мелкий и стыдный, он опозорил честь полка. Аполлон даже в пьяном виде пытается соблюдать внешнее достоинство, но сквозь пьяные пары прорывается сознание пережитого позора, а теперь это повторяется — опять гонят.

БОГАЧЕВ. Я думаю, что у ворот дома Купавиной его самолюбие особенно увеличивается.

ТОВСТОНОГОВ. Ему самолюбие вообще свойственно. Недаром он продолжает носить офицерскую форму, на которую формально уже не имеет прав. Будто все в полном ажуре. А как он относится к Лыняеву? В этой сцене и вообще?

БОГАЧЕВ. Он у Лыняева часто занимает деньги. Они встречаются в городе, в кабачке.

ТОВСТОНОГОВ. Все дело в том, что Мурзавецкий посещает такие места, в которые порядочный человек не позволит себе зайти. «Разориха» — символ деревенского вертепа. Лыняев там бывать не может. Аполлон подкарауливает Лыняева в городе, «одалживает» у него деньги, но в трактире ходит без него. Пьет он с людьми, которых Лыняев считает подонками.

БОГАЧЕВ. Я думал, что это нечто вроде охотничьего домика.

ТОВСТОНОГОВ. Нет.

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняев не пьет с мужиками.

ТОВСТОНОГОВ. А Мурзавецкий пьет и черт знает что там происходит. Но давайте вернемся к сцене.

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняев шантажирует Аполлона с самого начала.

ТОВСТОНОГОВ. Лыняеву как-то неудобно, это не в его характере — быть агрессивным, кого-то выгонять. Пьяный человек неуправляем и Лыняев должен выпроводить его осторожно, надо максимально снять агрессивность. Задача для Лыняева очень сложная — не обидеть, вывести из сада и узнать про «долг».

БОГАЧЕВ. Аполлон все время говорит — «не пойду». Это возмущение?

ТОВСТОНОГОВ. Он понимает, что его могут взять за шиворот и вышвырнуть, но принимает вид невинно оскорбленного достоинства.

БОГАЧЕВ. Лыняев для него вообще-то хороший человек.

ТОВСТОНОГОВ. Но в данном случае...

БОГАЧЕВ. Да, здесь он меня не понимает, он явно на стороне Купавиной. Так пусть он будет свидетелем моей угрозы мести.

ТОВСТОНОГОВ. Надо учесть, что степень опьянения у него очень высокая — двоится в глазах, Анфусу принял за Купавину, объяснился ей в любви. А тут вдруг появляется человек, который его выгоняет. Надо разобраться, кто он такой вообще. Что-то знакомое, но не более того, а не то что «хороший Лыняев или плохой». Знакомый тембр голоса.

БОГАЧЕВ. Вначале он больше всего злится на Купавину — он ее видел, она здесь была и все подстроила.

ТОВСТОНОГОВ. Вы убеждены, что она нарочно подсунула вам вместо себя Анфусу. Это заговор. У него та стадия самочувствия пьяного человека, когда он становится крайне подозрительным. Вокруг — сплошные заговоры.

БОГАЧЕВ. Я к ней со всей душой, а она надо мной надсмеялась.

ТОВСТОНОГОВ. Надо найти момент, где он сам испугался. В пьяном виде у систематически пьющего человека появляется особая мнительность. Ему делается вдруг страшно. У Мурзавецкого здесь нечно подобное — то одна женщина, то две. Почти галлюцинация.

БОГАЧЕВ. Вероятно, у него бывает состояние, близкое к белой горячке. У него это уже было, очень его напугало, а теперь повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Да, начались раздвоения, видения. Попробуем сыграть сцену. Только не играйте результат, прикинем по логике, по мысли. Результат выдавать вообще рано, у нас еще нет этого права. (*E. Поповой.*) Вы на прошлой репетиции напрасно влезли в результат. Написано, что она хохочет, вы и хохочете в полный голос, а вдруг будет что-то совсем другое, а вы обрезаете себе другие возможности, поиски неожиданного. Это очень опасно.

Сцена Мурзавецкого и Лыняева.

ТОВСТОНОГОВ (*Богачеву.*) Вы опять ушли в слова, а слова здесь — пока дело второстепенное. Все определяет прожитие пауз, действие. Слова должны подаваться легко, а вы их произносите с излишним напором. (*Басилашвили.*) Пробиться к сознанию пьяного не просто. Мурзавецкому кажется, что за каждым деревом стоит человек — все они

участники заговора против него. Лыняев хочет его напугать, но Мурзавецкий еще больше заводится: «Где эти люди, давайте их сюда!» Есть момент, когда Лыняев струхнул — Мурзавецкий пошел прямо на него, драться. Лыняев ведь не из самых отважных людей?

БАСИЛАШВИЛИ. Нет.

ТОВСТОНОГОВ. Пугая Мурзавецкого, он разбудил в нем зверя, которого сам испугался. (*Богачеву.*) Нам интереснее всего здесь процесс размышлений пьяного человека. Я не требую, чтобы вы сразу все сыграли, но хочу установить логику. Когда вы уходите в агрессивность, вы начинаете играть интонации и сразу становится неинтересно. (*Басилашвили.*) Вы понимаете, что ему терять нечего. Вы получили очень трудное для человека вашего характера задание — кого-то выгнать, это Лыняеву вообще противопоказано.

БАСИЛАШВИЛИ. А разве у него нет цели выведать у Мурзавецкого планы его тетки?

ТОВСТОНОГОВ. Детективный сюжет нас меньше всего сейчас интересует, это существует само по себе. Кроме того, мы-то, зрители, все знаем. (*Богачеву.*) Вы переживаете огромное возмущение — вас хотят выгнать, — а слова произносите спокойно, вяло, отрывисто, нет сил. Лыняеву приходится каждый раз начинать сначала, чтобы пробиться к вашему сознанию. Попробуйте вести диалог с пустотой — вы настолько пьяны, что не видите, где в самом деле находится Лыняев. Голос откуда-то доносится, а человек в другом месте, голос почему-то отдельно от него. Я даже считаю, что в какой-то момент Мурзавецкий вдруг может заснуть. И сразу же проснуться. Хорошо бы сцену галлюцинаций развить максимально.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Логика как будто ясна. Теперь мне хочется, чтобы вы настроились играть искрометную комедийную сцену. Каждая сцена здесь — самостоятельный аттракцион. Попробуем все довести до крайности. Если мы будем только в пределах логики и понятности, не будет спектакля в том качестве, к которому мы стремимся. Хочется уже на первом этапе разбудить вашу фантазию. «Апарты» надо везде произносить, как отсебятину, будто у Островского этого текста нет. В этом и будет

элемент пародии на старый провинциальный театр. (*Богачеву.*) Вы зовете Тамерлана, а появляется Лыняев, и вы успокаиваетесь, будто Лыняев и есть собака.

БОГАЧЕВ. Сцена сложна для меня тем, что очень проста.

ТОВСТОНОГОВ. Это и есть самое трудное. Почему так сложен для театра Мольер? Логика ясна, сюжет прост, а природу игры найти очень трудно. Но для тех, кто ее находит, открывается богатство великой драматургии.

Третье действие.

ТОВСТОНОГОВ. Горецкий очень спокойно относится к возможности ареста.

ТОЛУБЕЕВ. Да, жить везде можно. Это его логика.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо бы найти проявления его подлинной влюбленности в Глафиру.

ТОЛУБЕЕВ. Хорошо бы иметь возможность где-то смотреть на нее издали.

ТОВСТОНОГОВ. Рефрен его чувства — «разрешите для вас какую-нибудь подлость сделать». Он так понимает любовь и действительно готов на все, притом бесплатно. (*Толубееву.*) Вы смело взяли характерность, но не это здесь главное. Юмор надо искать на глубинных основах. Шепелявость — только дополнительная краска, может быть, она и вовсе не понадобится. (*Щепетновой.*) Для Глафиры Горецкий, конечно же, никакой не жених. Она им занимается только ради Лыняева. Она готова продать Мурзавецкую?

ЩЕПЕТНОВА. Вполне готова.

ТОВСТОНОГОВ. Продажа в чистом виде — об этом сцена. (*Басилашвили.*) Что здесь у Лыняева?

БАСИЛАШВИЛИ. Чисто деловая сцена. Он и не подозревает, что произойдет потом, ничего не предвидит и не думает о будущем, ему важно узнать правду от Горецкого, этого исполнителя подлогов, а что он будет с этим делать дальше — еще не знает. Очень важно, что он хочет преподать Горецкому урок морали.

ТОВСТОНОГОВ. Глафире важно продемонстрировать Лыняеву, какую она вызывает к себе любовь хотя бы у Горецкого.

СТРЖЕЛЬЧИК. Она хочет показать, что молодой мужчина ради нее готов на все.

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняев тоже перед ней гарцуует, хотя и бессознательно.

Е. ПОПОВА. Глафира ведь знает, что Горецкий подонок.
ТОВСТОНОГОВ. Она ничего от этого не теряет.

Е. ПОПОВА. Ей все равно?

ТОВСТОНОГОВ. Она очень прагматична.

ТОЛУБЕЕВ. Мне захотелось сыграть эдакого Есенина, только один пишет гениальные стихи, а другой талантливо подделывает чужой почерк. У каждого свой талант. Это его субъективное ощущение. Может ли он нравиться Глафире?

ТОВСТОНОГОВ. Вряд ли. И вообще у нее чувства на втором плане, а выгоды в Горецком для нее никакой. Весь вопрос в том, что он в данный момент нужен ей для главной цели — поймать Лыняева.

СТРЖЕЛЬЧИК. Для него подлость — акт рыцарства, а у нее главное — продемонстрировать Лыняеву молодого человека, безумно в нее влюбленного.

РЫЖУХИН. Я не понимаю, при чем здесь Есенин.

ТОВСТОНОГОВ. Это только условно, с позиций Горецкого — он так думает, потому что гордится своим талантом.

РЫЖУХИН. Он — дурак.

ТОВСТОНОГОВ. Актёр может подложить что угодно, важно найти путь к характеру и не забывать о юморе.

ТОЛУБЕЕВ. Горецкий презирает свою специальность землемера — это может делать любой, а научиться так подделывать почерки и сочинять письма — это особый талант, мало кому дается.

БАСИЛАШВИЛИ. Чем Горецкий хуже, тем Лыняев проникается к себе большим уважением, как к мужчине.

ТОВСТОНОГОВ. Субъективно Горецкий может себя ставить очень высоко, но для нас он никакой не Есенин. И жених он незавидный. Глафира нравится всякий, кто перед ней ползает, кто бы это ни был. Моральных преград она вообще не знает. Центр этой сцены — Горецкий. Мне кажется, что ассоциация с Есениным здесь вообще неуместна, и по жанру — это комедия, а не трагедия. Ведет не туда по мысли. К Лыняеву у Горецкого ревности нет, его жизнь и возраст для молодого Горецкого исключают какую-либо любовную ситуацию.

БАСИЛАШВИЛИ. Почему в Лыняеве совсем нет борьбы?

ТОВСТОНОГОВ. Беркутов для него — огромный авторитет в деловых вопросах. Все ваши усилия по разоблачению махинаций, обманов, подлогов оказываются напрасными. Беркутов вышибает один ваш аргумент за другим. Он деловой человек, вы ему верите.

БАСИЛАШВИЛИ. Но мы до приезда сюда, к Купавиной, должны были говорить и спорить.

СТРЖЕЛЬЧИК. Нет, нам не удалось поговорить серьезно. Беркутов и не хотел этого. Но я ведь доверяю Лыняеву, раскрываю ему свои планы.

ТОВСТОНОГОВ. Это безусловно, хотя его поведение все время противоречит словам. Лыняева он всерьез не принимает и с ним не советуется, он просто не хочет портить с ним отношения из-за будущего — соседи. Только в конце пьесы мы понимаем все хитроумие беркутовского плана.

СТРЖЕЛЬЧИК. Почему он не убирает Мурзавецкую?

ТОВСТОНОГОВ. Она ему нужна.

СТРЖЕЛЬЧИК. Поскольку он может заставить ее служить ему, Беркутову, надо ее только немножко припугнуть, чтобы держать в руках.

БАСИЛАШВИЛИ. А я -то ждал поддержки, предъявлял ему неопровергимые факты подлости и воровства. Он должен рухнуть для меня как личность — ни на что не отреагировал.

ТОВСТОНОГОВ. Он все переводит в новое качество и рассуждает по законам железной логики. Вам трудно с ним спорить, вы не деловой человек.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне недостаточно его доводов. Купавину грабят, все козни идут от Мурзавецкой — я это точно знаю. Он мне грубо обрезает крылья, и я не понимаю — почему?

ТОВСТОНОГОВ. Вам и нужно сыграть полную растерянность. Но Беркутов для вас — непрекаемый авторитет.

СТРЖЕЛЬЧИК. Я же сразу сказал Лыняеву, что собираюсь жениться на Купавиной. Тем самым я даю ему понять, чтобы он прекратил свою деятельность — я беру и Купавину и ее имение под свою защиту. Лыняев больше не должен волноваться, с моей точки зрения.

ТОВСТОНОГОВ. Если Беркутов женится на Купавиной, он ее действительно в обиду не даст.

БАСИЛАШВИЛИ. Он мне все объяснил, и я сразу сдаюсь — ты, мол, приехал и уехал, а я здесь живу, поневоле запутаешься.

ТОВСТОНОГОВ. Вы спорите с Беркутовым, но быстро успокаиваетесь, вас это устраивает.

Сцена Купавиной и Беркутова.

ТОВСТОНОГОВ. Ему нужно загнать ее в угол, чтобы потом объявиться избавителем.

СТРЖЕЛЬЧИК. Он стремительно проводит амурный разговор, ему надо скорее перейти к делу.

ТОВСТОНОГОВ. Важно состояние Купавиной — пришла на любовное свидание, а получила деловую лекцию.

ТОВСТОНОГОВ. Она настроилась на кокетство, а ей наносят величайшее оскорбление — «выходите за Мурзакецкого».

Актеры читают сцену еще раз.

РЫЖУХИН. Они так серьезно читали, что никакого развития уже быть не может. Ушла игра, ушла комедия.

СТРЖЕЛЬЧИК. Это и надо играть серьезно.

РЫЖУХИН. Но я должен видеть их подлинные отношения, где-то они должны прорваться. Я не понимаю сейчас, нравится ли она Беркутову, и с ее стороны ничего не понимаю. Легко ли ему притворяться? Трудно ли? Вижу один кураж. Она же влюблена в Беркутова, что-то между ними есть?

ТОВСТОНОГОВ. Она влюблена, безусловно.

РЫЖУХИН. Это должен видеть зритель.

БАСИЛАШВИЛИ. Я, как зритель, должен поверить, что Купавина в этой сцене теряет все надежды — оправдываются слова Беркутова: «Беспощадное время уносит все». Потом Беркутов как бы выволакивает ее из ледяной купели.

ТОВСТОНОГОВ. Рыжухин прав в том, что сейчас все идет впрямую по тексту. А что вы играете?

СТРЖЕЛЬЧИК. Пусть сейчас идет по тексту, мы читаем в первый раз, но за этим постепенно должна вырасти серьезная тема — мне, Беркутову, тяжело проделывать эту эк-

зекцию, но другого выхода нет. И совершенно серьезно о необходимости брака с Мурзавецким. Как только прочитается, что это не серьезно,— будет неправда характеров.

ТОВСТОНОГОВ. Важно, чтобы Купавина поверила — у вас разрывается сердце, но другого выхода нет. Иначе она вам потом не простит по женскому самолюбию. Два любящих человека, одна вполне искренне, другой по расчету, навек расстаются из-за жестоких обстоятельств жизни. Вот о чем сцена.

СТРЖЕЛЬЧИК. Я простился с любовью. Выхода нет. Спасение — в свадьбе с Мурзавецким.

БАСИЛАШВИЛИ. Можно иначе — играть совсем незаинтересованного человека.

ТОВСТОНОГОВ. Такое решение неинтересно, потому что мы знаем, что Беркутов действительно любовно не заинтересован. А если незаинтересованный человек играет «окровавленное сердце», появляется острота. На самом деле ему важнее имение с лесом, чем сама Купавина.

БАСИЛАШВИЛИ. Он только что сказал Лыняеву, что приехал жениться на Купавиной, и вдруг в следующей сцене мы видим, что он вроде и не собирается даже ухаживать за будущей женой, более того — называет ей имя другого жениха. Это тоже интересно.

ТОВСТОНОГОВ. Впрямую этого играть нельзя, она ему никогда не простит унижения. Но если он под давлением обстоятельств, наступив на собственное горло, бросает любимую, обожаемую женщину — это понятно. Этого требует дело, в этом спасение, как это ни трагично для них обоих. Тогда она сразу кинется ему в объятия, когда препятствия будут преодолены. Если же она в этой сцене увидит его истинно холодным, она этого не сделает никогда. Она женщина хоть и недалекая, но с большим женским самолюбием. Тогда ей его даром не надо. А так — спасение, романтика, избавление от напасти. И как она должна радоваться, когда он спасет ее в последний момент! Иначе ей нечему будет радоваться. Он предлагает жестокие вещи, но он сам страдает. А на самом деле ему нужно время, чтобы все дела привести в порядок, взять все в свои руки и сделать так, чтобы Купавина видела в нем спасителя и отдала ему все дела по имениу безоговорочно.

РЫЖУХИН. Может быть, Купавина тоже играет?

КРЮЧКОВА. Нет, нет, она очень искренняя.

Четвертое действие. Сцена Глафиры и Лыняева.

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняев — просто жуир. Ему бы уйти, а он остается, ему приятно, что она его упрекает, просит, соблазняет.

ТОВСТОНОГОВ. Он раз волновался.

БАСИЛАШВИЛИ. Видно, между ними что-то такое любовное происходит — «Не беспокойтесь, они сюда не придут». Но главное — ему кажется, что он все еще продолжает свою «следовательскую» деятельность. Но в тот момент, когда вошли люди и застали его с Глафирай, он все понял. А вообще он волнуется, когда ее видит.

ТОВСТОНОГОВ. А вот что это значит — Глафира все время повторяет: «Я вам говорила, предупреждала»? Это не случайно у Островского. Эту сцену надо играть очень эротически. «Я говорила» — то есть предупреждала вас, чтобы вы не разбудили во мне дьявола. Но вы разбудили, и теперь я неуправляема. Вы выпустили джинна из бутылки, и теперь его уже обратно не загнать, я себя знаю — остановить меня уже нельзя. Она поставила задачу — в этом увальне и холостяке разбудить мужчину, что ей и удается.

БАСИЛАШВИЛИ. Можно играть по-разному. Первое — он ее увидел и безумно испугался, что рядом стоит женщина и упрекает его: «Что вы со мной делаете?» Или — он видит, что она влюблена в него, как кошка, в нем постепенно возникает мужская гордость от победы над женщиной. У него ликование.

ТОВСТОНОГОВ. Юмор должен возникнуть на смене этих чувств. Если будет одно ликовение — этого мало. А если идет безумная борьба — и вслед за ликованием наступает отрезвление, которое в свою очередь сменяется радостью, — тогда будет то, что надо. Мы следим за борьбой, которую вы ведете со своим ликованием.

БАСИЛАШВИЛИ. «Что я делаю?» — этот вопрос меня ужасает.

ТОВСТОНОГОВ. Да. Борьба с плотью. Интересно, что ее слова относятся не к ней, а к вам — она притворяется влюбленной, а с вами все это происходит на самом деле. «Что вы со мной сделали?» Она ставит его в обществен-

но трудное положение — Меропа ославит на всю губернию. Он объявляет поспешно, что женится, чтобы у Меропы не было права говорить, что он соблазнил Глафиру. Он может попасть в положение обольстителя.

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняев и говорит Беркутову: «Скажи, что я женюсь».

ТОВСТОНОГОВ. Никакого другого выхода у него нет. **Е. ПОПОВА.** Глафира все говорит громко, для всех, демонстративно.

ТОВСТОНОГОВ. Поэтому они все сюда и собираются.

БАСИЛАШВИЛИ. Он все время умоляет ее: «Тише, не так громко».

ТОВСТОНОГОВ. С одной стороны, он боится общественного скандала, из которого у него нет никакого выхода, а с другой стороны, в нем сильно эротическое начало, на котором играет Глафира.

Вот про эту смену противоречивых чувств я и говорю. Здесь нельзя играть что-то одно, здесь у Лыняева двойное существование.

БАСИЛАШВИЛИ. Он очень чувствует присутствие женщин, распускает хвост, как павлин. Он знает за собой эту слабость, боится ее.

С одной стороны, ему необходимо это общение, с другой — он боится его, не хочет.

ТОВСТОНОГОВ. Это очень трудная сцена, и в ней есть опасность банальности. Ее надо избежать. На основе импровизационности здесь надо найти очень личное, присущее вам, исполнительницам роли Глафиры, обаяние, найти личные качества и приспособления, чтобы не было привычных театральных способов обольщения. Найти очень точные свои, личностные ходы — что каждой из вас свойственно, чем вы можете добиться победы. Непосредственность — необходимое условие, чтобы не пойти здесь по линии существующих штампов. Сцена такая, что даже для людей, которые и не видели никогда «Волков и овец», все ясно. Этот штамп лежит где-то внутри каждого из нас. Это наш главный враг. Нужно искать свежесть, преодолевать старые, стертые представления об этой сцене. Искать подлинное — чтобы возникал вопрос: может быть, она его действительно любит? Чтобы только по одному какому-то жесту, взгляду мы задним числом поняли, что это все было сыграно. Если мы сразу увидим, что она притворяется, Лыняев превращается в глупца — толстый,

глупый человек. Получится игра в поддавки. Подлинная борьба должна происходить на наших глазах, тщетная, обреченная, но борьба. Как сопротивляется Лыняев, как он пытается подавить в себе влечение — это интересно. И в этом есть юмор. Он борется и с Глафирай и с собой. Следить за тем, как она «купила» взволновавшегося мужчину — неинтересно. Интересен внутренний, психологический ход — почему он сдался? Его и надо открыть. Тогда будет тонкая сцена. Надо бояться заданности. По сюжету все для зрителя очевидно — Лыняев прилег на диван, пришла Глафира, разыграла свой спектакль, соблазнила. Ничего нового здесь нет. Важно — как? Тогда и будет интересно. Это как в музыке — мы заранее знаем развитие и предвкушаем удовольствие. Здесь важна неожиданность.

Если мы попадем в русло известной комической сцены, неожиданности нет.

СТРЖЕЛЬЧИК. Мы даже физически видим эту сцену — он лежит, она к нему подходит. А может быть, она убегает от него, падает в обморок, он за ней — до чего довел — край, петля. Он за ней бегает, она убегает: «Вы меня довели!» Обратным ходом решать, даже физически. Он хочет успокоить, она не принимает этого: «Не трогайте меня!»

ТОВСТОНОГОВ. Стржельчик рассуждает верно. Здесь дело не в эротическом воздействии Глафиры, а в том, что Лыняев сразу чувствует себя виноватым — до чего довел человека! Лыняеву и импонирует это и пугает. «Я знаю, что я произвожу впечатление на женщин, но не до такой степени!..»

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняев отлично знает про себя, что он очень влюбчивый, ему нельзя смотреть в глаза хорошенкой женщине. Он боится прежде всего себя.

ТОВСТОНОГОВ. Чем дальше вы оттянете поражение Лыняева, тем оно будет убедительнее. Мы до последней секунды должны надеяться, что он выскочит из этого капкана. Чтобы не было игры в поддавки. Поддавки с расчетом на смешное — это и есть штамп. Мы ничего сейчас не должны предрешать, но выяснить направление, в котором будем искать, логику, компас, установить, чего мы не должны делать и что хотим делать. (*Крючковой.*) В сцене с Беркутовым у вас появились иронические ноты, что этой женщине не свойственно. Надо найти открытые,

непосредственные оценки. Когда идет сцена с мужчиной, который ей нравится, никакой иронии у нее быть не может. Здесь сцена буквально написана — овца и волк. Здесь очень важно, как она воспринимает и оценивает то, что он ей говорит. Готовилась пококетничать, поводить его за нос, и вот он пришел и говорит страшные вещи, совсем не то, к чему она готовилась. Она ждет любовной сцены, а получает нечто совершенно противоположное. (*Стржельчику.*) Очень тонко надо сыграть этого делового человека. Вы как бы наступаете на горло своим чувствам, но это необходимо.

СТРЖЕЛЬЧИК. Во имя дела. Он чист, как ангел.

ТОВСТОНОГОВ. Да, вам очень тяжело. Делово, сухо и очень быстро. Долго это тянуть нельзя.

СТРЖЕЛЬЧИК. Разрыв неминуем, но таковы дела, другого выхода нет — надо выходить за Мурзавецкого. Быстро, а то будет слишком больно.

ТОВСТОНОГОВ. Мы подготовлены Купавиной к тому, что приедет человек и все спасет. И вдруг он делает все обратное тому, что она ожидала. Здесь мы ждем совсем не того, что получается. Приедет десант экс машина и все наладит, все поставит на свои места, разоблачит преступников, предложит Купавиной руку и сердце — но все происходит как раз наоборот, здесь все неожиданно. (*Стржельчику.*) Если непосредственно подойти к пьесе, все ваше поведение должно привести зрительный зал в недоумение. И мы не должны понимать целей Беркутова, только в самом конце, задним числом оценить его хитроумные ходы — вот сволочь! Как хитро и ловко добился всего, чего хотел! Купавину он, помимо всего прочего, огорашивает еще и темпом, она не успевает так быстро думать, она не поспевает за этой точностью расчетов, математических построений. Она думает, что с Мурзавецкой — ерунда, недоразумение. Он же говорит — надо платить. Он ее пугает. Но самое страшное, что он советует выходить за Аполлона. Это — удар. (*Крючковой.*) Ваши оценки здесь решают все. Как вы воспринимаете эти неожиданные ходы Беркутова — это и будет решать качество сцены.

Потом идет сцена Глафиры и Лыняева, она так и развивается, как мы ожидали, а здесь надо искать совершенно непредвиденный поворот.

Пятое действие. Сцена Мурзавецкой и Чугунова.

СТРЖЕЛЬЧИК. Мурзавецкой надо сделать следующий, решительный шаг — предъявить подложный вексель.

ОЛЬХИНА. Но она все время подчеркивает, что хочет только «пугнуть».

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, что к моменту приезда Беркутова она находится в стадии решения этого вопроса. Она его еще не решила. Пугнуть — это ясно, а если не выйдет — что делать? Идти в суд?

ОЛЬХИНА. У нее есть еще одна дорожечка, она ведь уже ославила Купавину на весь город.

ТОВСТОНОГОВ. И не помогло.

БАСИЛАШВИЛИ. Мурзавецкая здесь откровенна?

ТОВСТОНОГОВ. Они оба откровенны. Они говорят то, что думают. Чехов появится позднее. Здесь второй план не в том, что люди думают одно, а говорят другое. Могут не все сказать. Действуют иначе, чем говорят — это другое дело. Здесь Мурзавецкая провоцирует Чугунова, и он пошел до конца, дал ей документ, который, с одной стороны, ее вооружает, а с другой, еще более усложняет положение.

У нас должен возникнуть вопрос — что же она будет делать дальше? Но сейчас появится Беркутов и уничтожит все ее замыслы. Он появляется в момент полной растерянности. Она чувствует опасность, но ее захлестывает азарт игрока. Она — игрок. И куда ее сейчас занесет, ей самой неведомо. А если бы не появился Беркутов, куда бы пошло дело?

ОЛЬХИНА. Это бы зависело от Купавиной. Согласилась бы она мирно выйти замуж за Аполлона — все кончено, не согласилась бы — было бы продолжение.

ТОВСТОНОГОВ. Совершенно верно. Приползет на коленях или будет сопротивляться? Тогда Мурзавецкая пойдет ва-банк. Но здесь она еще в состоянии решения.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Почему она сразу говорит: «Гнать бы мне тебя надо было»? Вроде и конфликта никакого не было. Видимого.

ОЛЬХИНА. Я не вижу здесь разницы с первым актом,

когда она вышла и отругала его. Здесь тоже звучит ее упрек Чугунову, что это все его дьявольские козни, он их все время придумывает.

ТОВСТОНОГОВ. Все-таки я не понимаю, в чем тут дело. ОЛЬХИНА. Нет, я не буду объяснять, тем более что вы сказали, что все будет иначе, надо искать смешное.

ТОВСТОНОГОВ. Чтобы было смешно, необходимо искать серьезное. Речь идет о природе игры, о качестве, а суть требует серьезного разбора. Сейчас мы говорим о предлагаемых обстоятельствах, о логике, которую хочу обнаружить вместе с вами.

РЫЖУХИН. Чугунов все время ее раззадоривает.

ТОВСТОНОГОВ. Но она его тоже все время подталкивает.

РЫЖУХИН. Она его ругает.

ТОВСТОНОГОВ. И этим раззадоривает.

РЫЖУХИН. Этим способом она просит его помочь ей.

ТОВСТОНОГОВ. Это она говорит. А вот скажите — Меропа чувствует, что идет на уголовное и ответственное дело?

Э. ПОПОВА. Она чувствует, что тонет в грязи.

ТОВСТОНОГОВ. Да, и этим сцена кардинально отличается от первой. Сейчас надо идти уже на преступление, на явный обман. Она еще не знает про Беркутова, какую Беркутов займет позицию, Мурзавецкой неизвестно. Она понимает, что они идут на уголовное, подсудное дело. Если бы Беркутов не остановил Лыняева, оба пропали бы. Это надо учитывать. Она все еще на грани — идти или не идти на это? Не просто его подзадорить, а проверить, можно ли на него положиться и идти на это или не идти. Мурзавецкой очень важно понимать меру опасности, на которую она идет. Островский взял историю игуменьи Митрофании, которая пошла на уголовщину, попала под суд — дворянка, женщина с репутацией почти святой. Так начинается последний акт. Там только созревал замысел, а теперь наступила пора действовать. Мурзавецкая не спала всю ночь. По-видимому, и чай не пила. Крайняя степень напряженности. Он тоже, вероятно, не спал.

РЫЖУХИН. Я знаю, что Беркутов приехал.

ТОВСТОНОГОВ. Но вы ждете от него совсем другого.

РЫЖУХИН. Я боюсь, как бы он меня не поймал.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Не спал всю ночь и пришел к Мурзавецкой с вопросом — идем на это или не идем?

Вот где второй пласт. Только с учетом этих обстоятельств сцена прозвучит. Повторение никому не нужно. Совсем другое качество. А уж пошли — обратного хода нет. Двое решают одну задачу — идем или не идем? Для Мурзавецкой он специалист в этой области. Со мной вместе загремишь. Можно на это идти или нет с этим дьяволом-искусителем? По поведению Мурзавецкой в этой сцене я понимаю, как она будет строить защитительную речь: она определенно сошлеется на то, что он ее толкнул. И Чугунов это понимает.

ОЛЬХИНА. Но она все-таки говорит, что надо попугать Купавину, только попугать. Ею движет злоба.

ТОВСТОНОГОВ. Но она понимает: если Купавина заупрямится, придется подавать в суд. Она берет лучший вариант — если удастся напугать Купавину до такой степени, что она без суда отдаст деньги. А если не даст — что будем делать? Этот вопрос она ставит перед Чугуновым. Действие тогда будет напряженным, если мы создадим высшую степень опасности. Не просто, как в предыдущей сцене — его раззадорить, а сделать его своим соучастником: получишь свою долю, но отвечать будешь сполна. Почему Чугунов на это соглашается? Тут речь идет о его масштабе. Для него три тысячи — огромные деньги. Он даже табак стреляет у Павлина. Он уже давно потихоньку обкрадывает Купавину, построил дом, а теперь помогает Мурзавецкой содрать с нее тридцать тысяч и получить свои три.

Пятое действие. Сцена Мурзавецкой, Чугунова и Мурзавецкого.

БОГАЧЕВ. Аполлон до того напился, что сам поверил в свою ложь, в обиду от Купавиной.

ТОВСТОНОГОВ. Но зачем здесь вообще нужен выход Мурзавецкого? Для чего? Почему Меропа не прогоняет его, хотя он мешает ее ответственному разговору с Чугуновым? Наоборот, она зовет его. Зачем он ей нужен? Полупьяный, в охотничьем костюме?

РЫЖУХИН. Она его вызывает, как раздражитель. Вот наглядный случай, как себя ведет Купавина, людей обижает. Надо делать, надо идти до конца в борьбе с ней.

ТОВСТОНОГОВ. Еще разубедиться, что оскорблен ее род. Расскажи, как это было, как тебя выгоняли лакеи —

разжигает самое себя. Она уже все это знает, но хочет еще раз услышать и чтобы Чугунов услышал. Это демонстрация. Послали к Купавиной человека дворянского рода, по-хорошему, свататься, ну откажи ему, но выгонять! Надругаться! Она знает, что Аполлон все врет, но в этом случае с удовольствием верит.

БОГАЧЕВ, А он действительно оскорблен?

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, что по результату Аполлон должен вызывать у нас сочувствие. Он должен быть человеком обаятельный, потому что он вне игры. Он уже этим симпатичен. И у него нет корыстной цели. Поэтому он между волками и овцами самая симпатичная овца.

РЫЖУХИН. Но сейчас у него есть корыстная цель — пожаловаться тетке, чтобы она его пожалела.

ТОВСТОНОГОВ. У него своя тема, он не знает о заговоре. Вы меня послали с серьезными намерениями, а меня выгнали. Пьяный кошмар ему представляется реальным. Двенадцать молодцов крутили ему руки.

БАСИЛАШВИЛИ. Он же не сумасшедший, он помнит, что взял у Купавиной взаймы, не стал даже свататься.

ТОВСТОНОГОВ. Он не может сказать правду — взял «взаймы» пять рублей, напился, поэтому и придумал двенадцать лакеев. Всего он, конечно, непомнит, но и делает вид, что ничего не помнит. Его логика — логика алкоголика. Мурзавецкой его вранье на руку — это побудительная причина к решительному наступлению на Купавину.

22 ноября 1979 года.

Пятое действие. Сцена Мурзавецкой, Чугунова и Мурзавецкого.

ТОВСТОНОГОВ. Куда Мурзавецкий уходит? Действительно на охоту? Конечно, нет. Он идет в трактир, в «Разориху». Он туда всегда приходит хорошо экипированный для охоты. Это и называется «охота на вальдшнепов» (*Ольхиной*). «Какая каверза?» — здесь важно, что вы хорошо знаете Чугунова: раз он так загадочно разговаривает, значит, уже что-то придумал. Вы знаете его насквозь, все его приемы, большая жизнь вместе прожита, знаете его, как облупленного. Здесь ее раздражают его

недомолвки — «Давай, выкладывай, что у тебя есть». Письмо к Аполлону? Это полный абсурд. Купавин никогда не мог писать Аполлону. Потом сообразила, что об этом никто не знает. Какое впечатление произвело на нее письмо — положительное или отрицательное?

ОЛЬХИНА. Я не знаю, уж очень страшно.

ТОВСТОНОГОВ. Положительное. Оказывается, у Чугунова все продумано и есть готовое письмо — все вас подвигает на решение этого вопроса. А говорит другое: «Как вас искариотов земля держит?» Это на поверхности.

Читают сцену дальше.

ТОВСТОНОГОВ (*Ольхиной*). Вы были до сих пор активны, а теперь увяли. А все должно быть наоборот: вы идете к решению. Активность ваша вначале — мнимая, провокация для Чугунова — что у тебя есть? Что ты можешь предложить? И вот он предложил. Положил вам свою идею на стол — и теперь вы стоите на твердой почве... ОЛЬХИНА. Она же умна. Что же, она не понимает, что это страшное дело?

ТОВСТОНОГОВ. Умна, но в ней идет борьба. Именно поэтому она не сразу решается. За этими колебаниями мы и должны следить. То приближается к решению, то отбрасывает — в этом суть сцены, а вы почему-то скисли. Надо подкладывать не только реальную опасность, хотя и это есть, но у Мурзавецкой все время должна быть борьба в душе — между дьяволом и богом. Чугунов как искуситель, в нем все время дьявольское начало. Оно начинает побеждать, уже совсем побеждает — вдруг сомнение: это же темное дело! Она субъективно не думает о реальном страхе перед судом, она думает о том, что это грех, пытки совести, ад, поэтому мечется. Это Чугунов может выбирать — каторга или не каторга. А у нее выбор другой — грех или не грех, бог или дьявол. Она между этими полюсами борется, в ней эта борьба происходит.

БАСИЛАШВИЛИ. Мурзавецкая в начале сцены не спрашивает у Чугунова, что он приготовил. Она относится к нему, как к всемогущему бесу-искусителю, и она его ненавидит за это. Он — отвратительная личность, воплощенный бес и знает, что ведь введет в искушение, заставит совершить грех. И я, безвинная женщина, поддамся этому искушению — думает она.

ТОВСТОНОГОВ (*Ольхиной*). Я считаю, что надо облечь в форму вашего внутреннего монолога. Все время искушение, дьявол или бог вас искушают.

СТРЖЕЛЬЧИК. Мурзавецкая не должна успокаиваться, она борется с дьяволом и она ждет его. Ей все надо решить сейчас, ждать нельзя.

ТОВСТОНОГОВ. То есть это не должна быть деловая, рациональная сцена заговора, а огромная борьба между богом и дьяволом.

СТРЖЕЛЬЧИК. Но решать надо сегодня.

БАСИЛАШВИЛИ. Здесь сложная позиция у Мурзавецкой, она не хочет на это идти. Она не то что спрашивает, а провоцирует Чугунова. Она в самом деле верует?

ТОВСТОНОГОВ. Я не знаю. Если она идет на явную подлость — какая же это вера?

Но она привыкла считать себя верующей, и отсюда такие сложности в ее жизни.

23 ноября 1979 года.

Первое действие. Сцена Чугунова и Павлина.

ТОВСТОНОГОВ (*Рыжухину*). Вам негоже вступать в конфликт с бывшим крепостным. Вы считаете себя много выше, а в прошлом могли запросто выгнать его из комнаты.

Но держать Павлина во врагах вам невыгодно, поэтому Чугунов первый идет на контакт, ему необходимо знать все, что происходит в этом доме. Чугунову нужно сохранить свое достоинство и в то же время избежать конфликта. Двойственная линия поведения. (*Гаричеву*) А почему вы все-таки вступаете в контакт с Чугуновым? Вы бы должны молчать, а вы разговариваете, и довольно много говорите.

ГАРИЧЕВ. Дела у нас плохи, нет денег.

ТОВСТОНОГОВ. Вы правильно определяете обстоятельства, но именно исходя из этих обстоятельств вам надо молчать. Я хочу вместе с вами выяснить, что заставляет вас идти на контакт с Чугуновым. Если бы мы сделали этюд по обстоятельствам, то вы бы молчали и только слушали его, Чугунова. А тем не менее в пьесе говорите вы.

ГАРИЧЕВ. Может быть, он хочет увести Чугунова от сутки?

ТОВСТОНОГОВ. А мне кажется, что он и не хочет говорить, он просто срывается — от накипевшей в нем ненависти к этому пройдохе. Пришел человек, которого Павлин терпеть не может и не скрывает этого, а тот все лезет к нему. Сдерживался, сдерживался, а потом сорвался.

ГАРИЧЕВ. А почему он не старается отделаться от Чугунова, выпроводить его?

ТОВСТОНОГОВ. Вы этого не можете сделать, ваша хозяйка его принимает, ведет с ним какие-то дела, он ей нужен.

Но промолчать он бы мог, да не получается, срывается помимо своей воли. Тогда и юмор появится.

РЫЖУХИН. Из ремарок видно, что он отвечает Чугунову через большие паузы.

ГАРИЧЕВ. Сейчас диалог получился скучный и неинтересный.

ТОВСТОНОГОВ. От первой читки требуется простая логика.

Я сейчас и не требую результата, надо найти действие в этой сцене, на чем она строится.

РЫЖУХИН. Мы не очень верно сейчас прочли.

ТОВСТОНОГОВ. Это слишком деликатно сказано, вы просто читали по сюжету. Никак. Но это естественно, поначалу надо разобраться. Обоим должно быть очень трудно в этой сцене. Надо нафантазировать давние враждебные, неприязненные отношения. Сейчас это просто экспозиция. Мы действительно многое узнаем из этой сцены — Мурзавецкая разорена, Чугунов — сутяга, племянник — пьяница, Павлин всю жизнь провел в этом доме и привязан к «барышне», Мурзавецкой. Но ни в коем случае нельзя допустить, чтобы сцена существовала только для этой информации. Она должна быть положена на живую жизнь, мы и не должны заметить, как в наше сознание вошла информация, которая нам необходима для дальнейшего. Поэтому нужно выстроить очень острые взаимоотношения. (*Гаричеву.*) Зря вы придумали себе чисто физическое приспособление, что он вам мешает.

Не по этой линии надо искать, а в области психологической.

ГАРИЧЕВ. Пока я не буду знать, что он делает физически, у меня будет пустота. Либо я сижу на своем обычном месте и жду хозяйку, которая вот-вот подъедет, и я должен буду вовремя выйти, взять накидку, проводить в дом. Либо я что-то делаю и через это веду диалог с Чугуновым.

ТОВСТОНОГОВ. Вы во всех случаях что-то делаете — сидите или ходите.

Ждать — тоже действие. Вы в этой сцене машинально делаете каждодневные дела, которые для вас давно стали ритуалом.

ГАРИЧЕВ. Может быть, не желая вступать в диалог с Чугуновым, я делаю то, что совсем не должен делать. Например, поправил занавеску, которая и так в порядке.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. И это все появится тогда, когда мы найдем правильные взаимоотношения между ними.

РЫЖУХИН. Павлин испытывает ко мне неприязнь. Это и надо искать.

ГАРИЧЕВ. Это понятно. Важно, через что эту неприязнь выражать, тогда и диалог будет строиться.

ТОВСТОНОГОВ (*Гаричеву.*) Почему вы всегда угощаете Чугунова табаком?

БАСИЛАШВИЛИ. По-моему, чтобы унизить — бывший крепостной и угощает барина табачком.

ТОВСТОНОГОВ. Павлин по сравнению с Чугуновым — нищий.

ГАРИЧЕВ. Важно, как дать: можно поднести, а можно положить на стол — пусть сам берет.

ТОВСТОНОГОВ. Для Чугунова просьба табака есть форма контакта, у Павлина это вызывает обострение неприязни. Чугунов считает, что делает снисхождение Павлину, становится с ним как бы на равную ногу, а у Павлина мысли идут примерно в таком направлении: пользуйся, сволочь, копейки на табак не тратишь, всю жизнь стреляешь, где можно. Чугунов живет по принципу — «копейка рубль бережет», хотя у него есть свой табачок, получше, для встречи с почтенными людьми, он им угощает кого надо. Предлагает его, например, Беркутову, который, однако, презрительно отказывается.

РЫЖУХИН. Это характерно что у него есть при себе табак, а он просит у Павлина.

После фразы Павлина: «От женского ума порядков больших и требовать нельзя» режиссер остановил репетицию.

ТОВСТОНОГОВ. Это прозвучало абстрактно, лениво. Ничего не произошло. Надо накопить такую неприязнь, чтобы каждая ваша реплика была срывом. Вы срываетесь, а потом жалеете, что сказали что-то Чугунову. Так каждый раз. Это не ленивый разговор. Вы знаете, что сейчас он будет соблазнять вашу барыню мифическими доходами. Накопив ненависть к нему, вы начинаете осуждать Мурзавецкую — она, мол, тоже хороша, слушает тебя, пройдоху, принимает! Вы срываетесь, а не лениво говорите слова.

Так острого диалога не получится — одному не хочется говорить, другому не хочется — и сцена развалится, никто слушать не будет. Это начало спектакля — острый диалог.

Сцена репетируется снова.

ТОВСТОНОГОВ (*Рыжухину*). Он вам так дал табаку, что в других обстоятельствах вы бы его сразу поставили на место. А сейчас — нет смысла. Сделал вид, что не заметил. (*Гаричеву*.) У вас с утра тяжелейшая миссия: разогнать людей, которые требуют денег, они их заработали. (*Рыжухину*.) Чугунов не переносит некоторых слов: «совесть», «Сибирь»... К концу сцены они так склестнулись, что, если бы «барышня» не приехала, дело могло дойти до драки.

В этом свете реплика Павлина: «Барышня идут» — совсем не информация. В ней должно прозвучать: а то бы такое сейчас тебе сказал...

РЫЖУХИН. Почему Чугунов после скандала снова просит табачку?

ТОВСТОНОГОВ. Понял, что переборщил, не стоило горячиться, это не входило в его расчеты. (*Гаричеву*.) Вы считаете, что все беды в доме от Чугунова, что он «мрачный гений» Мурзавецкой, злой дух, он оказывает на нее дурное влияние. У Меропы женский ум, а Чугунов на этом спекулирует. Все несчастья, весь развал — от него. Провоцирует барыню, подначивает. И ничего не получается, все больше разоряемся. Вот что должно быть накоплено, с чем надо входить в пьесу.

ГАРИЧЕВ. Из-за этого и денег нет.

ТОВСТОНОГОВ (*Гаричеву*). И вы в тяжелом положении. Вынуждены выгонять людей, хотя понимаете, что они правы, требуют своих денег. И в этом тоже виноват, по вашему глубокому убеждению, Чугунов. Если вы это накопите, тогда будете иметь право и молчать, будете переполнены этим, и второй план появится — вы говорите только часть того, что могли бы сказать об этом человеке.

Откровенно грубым Павлин все же боится быть, Чугунов все-таки повыше рангом, может пожаловаться Меропе. Но очень хочется нахамить, сказать все до конца...

РЫЖУХИН. Он и нахамил.

ТОВСТОНОГОВ. Это вырвалось, он не хотел хамить, и ему кажется, что он держится в рамках. Он сказал мало по сравнению с тем, что ему хотелось сказать. (*Рыжухину*.) Желая найти контакт с Павлином, Чугунов ни в коем случае не должен терять своего достоинства. Он всегда соблюдает реноме, особенно в общении со слугой. Сладкие нотки в голосе мельчат образ. Достаточно того, что вы снизошли до разговора с ним на равных. Это уже акт с его стороны, но он не заискивает. Иначе мы не поверим, что Чугунов носил мундир и при крепостном праве был господином. Получается маленький человечек. А он Меропу в кулаке держит и до приезда Беркутова имеет большое влияние на весь ход событий в губернии. Должна быть известная значительность. Он для нас — волк, только после приезда Беркутова овцой станет. (*Гаричеву*.) Для Павлина в этой сцене важнее всего проблема Аполлона. Он даже идет на контакт с Чугуновым, полагая, что в этом вопросе Чугунов на тех же позициях. Это нарыв, который вот-вот лопнет. И вы должны искать сочувствия даже в этом неприятном для себя человеке. Здесь — поворот отношений. Вы здесь должны объединиться с Чугуновым. Пристрастие Меропы к Аполлону настолько сильно, что с этим ничего сделать нельзя. Она ему все прощает, это ее ахиллесова пята. Уж такая строгая дама и вдруг — слабость к этому пьяничуге. (*Рыжухину*.) И Чугунов хочет найти контакт с Павлином, чтобы разведать ситуацию, понять, что происходит. Идет борьба за власть в доме Мурзавецкой. Павлину не нравится, что Чугунов в последнее время имеет большое влияние на барыню.

Первое действие. Сцена Мурзавецкого и Глафиры.

ТОВСТОНОГОВ (*Щепетновой*). Он вечно вас задевает, а вам он не нужен, для вас он не жених. Она девица расчетливая и всех людей делит на нужных и ненужных.

Он вечно пьяный, заигрывает, пристает, и тянется это уже давно. Отсюда ее холодное «что вам угодно?». Она, кроме всего прочего, боится с его стороны разоблачения своей «святости».

Аполлон чувствует, что здесь что-то не так, она выдает себя не за ту, что есть на самом деле.

Сцена повторяется еще раз.

ТОВСТОНОГОВ (*Щепетновой*). «Не думаю, чтобы она была вами довольна» — имеется в виду Мурзавецкая, но надо подложить под эти слова и другой смысл — «я тоже вами недовольна, вообще вами трудно быть довольным кому бы то ни было, так вы себя ведете». (*Богачеву*.) Перед тем, как Аполлон передаст поклон от Лыняева, должна быть такая же игра, как с передачей письма, когда он заставляет Глафиру танцевать. Он подметил ее отношение к Лыняеву. Мурзавецкий вообще не лишен наблюдательности, несмотря на свое пьянство. (*Щепетновой*) Глафире это пропускать нельзя. Здесь и другая тема — если действительно был поклон, и Аполлон не врет, значит, она обратила на себя внимание Лыняева. «Что это ему вздумалось?» — очень серьезно. Это не Аполлону адресовано, а себе. Мурзавецкий развлекается: «важность на себя напускаете», заводите шуры-муры да еще важничаете, в своем монашеском обличье. Известно, что разоблачение Глафиры происходит в первой же сцене. Все здесь уже задано — игра в святость и интерес к Лыняеву.

Е. ПОПОВА. Мне кажется, что Глафира ни за что не покажет Аполлону, этому ничтожеству, что ее всерьез интересует Лыняев. Сейчас получается, что она выдает себя.

Снимается неожиданность ее откровенности с Купавиной во втором акте.

ТОВСТОНОГОВ. Раскрывать до конца это нельзя, но небольшой прокольчик сыграть надо. Важно, что Мурза-

вецкий заметил ее интерес к Лыняеву еще раньше, до этой сцены.

Первое действие. Сцена Мурзавецкой и Аполлона.

ТОВСТОНОГОВ (*Богачеву*). Очень важно, когда заговаривают о полку и о позорном из полка изгнании, Аполлон подкладывает под это какую-то романтическую легенду.

БОГАЧЕВ. Там есть такие слова, как «судьба», «рок», «несправедливость».

ТОВСТОНОГОВ. Этого, по вашей версии, никто никогда не понимал, и вас должно искренне оскорблять всякое упоминание истории в полку.

БОГАЧЕВ. Особенno его это травмирует, когда он напивается.

ТОВСТОНОГОВ. Там произошло нечто очень несправедливое — вот что он проживает.

БОГАЧЕВ. Они там меня не поняли.

ТОВСТОНОГОВ. Допустим, вы утащили из кармана приятеля пятерку на водку и были схвачены за руку. Но вы-то считали, что одолживаете эти деньги.

БОГАЧЕВ. Я действительно хотел их отдать!

ТОВСТОНОГОВ. А этому никто не поверил! Вас из-за этого выгнали из полка. И даже родная тетка в это поверила. У вас открытая, больная рана, иначе эту сцену не сыграть, будет простая информация. Необходимо, чтобы у этой истории было осозаемое и конкретное прошлое, вами нафантазированное и прожитое. В пьесе вообще важно, чтобы любая информация лежала на конкретной жизненной основе. Только тогда будет живая связь между персонажами. Обязательно нафантазируйте живую плоть отношений, обстоятельств, чтобы они обусловливали каждый драматургический поворот. Это относится ко всем. (*Тарасовой*.) Вот вам обязательно надо нафантазировать историю о том, как вы, дворянка, попали в положение приживалки.

ТАРАСОВА. Как получилось, что я попала в такую зависимость от Купавиной?

ТОВСТОНОГОВ. Более зависимого положения, чем у приживалки, не бывает. Вас кормят, плюют бесплатно, у вас нет ничего своего, положение самое унизительное. Интересно, как вы дошли до этого, почему вы оказались у

Купавиной, связано ли это с Купавиным — все эти обстоятельства вам должны быть ясны, чтобы понять природу своей жизни. И почему к вам все-таки относятся с уважением? Вот Лыняев вас возит...

БАСИЛАШВИЛИ. Но Лыняев при ней говорит, что Купавина навязала ему Анфусу.

Э. ПОПОВА. Это шутка.

ТОВСТОНОГОВ. Милая светская шутка. Он ее все-таки возит, Мурзавецкая ее угощает, Купавина поручает ей принять гостей, Анфуса у нее за хозяйку, и в картишки с Чугуновым играет, словом, живет светской жизнью русских помешников, не имея за душой ни гроша. Почему она разорилась, что с ней случилось? Надо все это сочинить для себя, чтобы понять свое место в этом кругу, чтобы не было белых пятен. Вот Басилашвили правильно хочет определить, что такое мировой судья в те времена.

БАСИЛАШВИЛИ. А что толку?

ТОВСТОНОГОВ. Сразу толк не появится. Я не имею в виду, что вы все узнаете про мирового судью и на другой же день блистательно сыграете роль. Идет процесс накопления, и он должен идти — вот я к чему призываю. Это относится и к Горецкому. Что такое в его жизни школа землемеров? У него серьезное образование — и вдруг этот переход к составлению подложных писем. Как это возникло у Горецкого? Как открылся его «талант»? Как его открыл Чугунов?

РЫЖУХИН. Он наверно клянчил у меня денег на выпивку, а у меня много бумаг лежало. Я ему поставил условие: перепишишь, дам двугривенный. Сел, переписал. Я пришел в восторг от его почерка. И тут же подумал: нельзя ли его талант себе на пользу обратить?

ТОВСТОНОГОВ. У меня призыв ко всем — нафантизировать реальную жизнь своих героев.

Повторяется сцена Мурзавецкой и Аполлона.

ТОВСТОНОГОВ. Чем же он ее так смягчил, что она водку дает?

БОГАЧЕВ. Для нее он все равно хороший, хоть и пьяный. Такой родной, такой хороший.

ТОВСТОНОГОВ (Э. Поповой). Одна секунда настоящего испуга должна быть — а вдруг в самом деле умрет? Шутит, шутит, а вдруг правда? В сердце даже резануло.

Сцена повторяется. На этот раз слова «ничего, пройдет» Э. Попова произносит с какой-то слабой, неожиданной неуверенностью.

ТОВСТОНОГОВ (*Богачеву*). Не пропускайте слов «без покаяния». Он ведь знает ее религиозность, поэтому рассчитывает, что страшнее угрозы для тетки быть не может.

27 ноября 1979 года.

Первое действие. Сцена Мурзавецкого, Павлина и Власа.

ТОВСТОНОГОВ (*Богачеву*). Для бесед с Тамерланом вам надо набрать как можно больше собачьих терминов. За окном должен возникнуть большой собачий скандал, голос Мурзавецкого должен его перекрыть.

БОГАЧЕВ. Моя главная задача: пока тетка не пришла, уйти в свою комнату и лечь — оттянуть неминуемый скандал.

Это для меня сейчас важнее, чем водка.

ТОВСТОНОГОВ. Для вас всегда важнее водка.

БОГАЧЕВ. Водка важнее?

ТОВСТОНОГОВ. Безусловно.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне кажется, что, хотя скандал, конечно, ему неприятен, Аполлон не так уж его боится. Это было уже множество раз, и он отлично знает, что тетка его любит.

БОГАЧЕВ. Это понятно, но из трактира насильно меня вытащили в первый раз.

БАСИЛАШВИЛИ. Ну и что? А потом он был не в трактире, а на охоте, в трактир зашел на минутку. Аполлон сам в это верит. Охота — его алиби.

БОГАЧЕВ. Все мои усилия направлены на то, чтобы до ее прихода получить водку.

ТОВСТОНОГОВ. Но с Павлином у вас сложные отношения. Он вас недолюбливает, все доносит Мурзавецкой.

Надо начать очень издалека.

БОГАЧЕВ. С подготовочкой.

ТОВСТОНОГОВ. Да, очень длинная подготовка при

полном к нему пренебрежении. Должен сработать вековой рефлекс — барин приказывает принести водки, слуга обязан принести и подать.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Интересно, что тут происходит с Власом, когда лучше его выпустить?

БОГАЧЕВ. Влас Аполлона тоже не любит.

ТОВСТОНОГОВ. Никакой дружбы у вас нет. (*Москвину*.) Вы выполняете задание — вас послали в трактир за барином, и вы его привезли; какой он есть, таким вы его взяли и доставили на место.

МОСКВИН. Наверное это было не так просто, Аполлон сопротивлялся, мог даже ударить.

БАСИЛАШВИЛИ. Интересно, как Влас доставил барина. Я бы не послушался слуги.

ТОВСТОНОГОВ. Приказ тетки, коляска.

БАСИЛАШВИЛИ. Ну и пусть один едет в этой коляске, а я остаюсь в трактире.

ТОВСТОНОГОВ. У него еще не такая степень опьянения, чтобы ослушаться тетку, он знает, чем ему это грозит. Недаром ему необходимо «добавить», из-за этого у него тяжелое состояние. Когда он спрашивает, «где ма тант?», он решает: успеет или не успеет выпить. Страха тут нет. (*Москвину и Гаричеву*.) Когда Аполлон говорит об охоте, слуги переглядываются, они прекрасно понимают, что никакой охоты не было. Пустой ягдташ Павлин демонстрирует зрителям — «перышка даже нет». Аполлон объясняет неудачную охоту плохими приметами и показывает, сидя в кресле, как он прицеливался, как случилась осечка. Вот в кресле, он и охотится по-настоящему. На практике охота ему не удается никогда — то встретит кого-то, то ружье даст осечку, то трактир попадется по дороге. Может быть, Аполлон по существу человек тихий. Вся пластика, поведение — буйна, а разговаривает тихо. Кроме «диалогов» с Тамерланом.

Четвертое действие. Сцена Купавиной и Глафиры.

ТОВСТОНОГОВ. Глафира довольна предыдущей встречей с Лыняевым? Считает ее своей победой или поражением?

ЩЕПЕТНОВА. Победой.

ТОВСТОНОГОВ. А как говорит об этом?

ЩЕПЕТНОВА. Говорит как о неудаче.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, она и перед Купавиной играет. Не говорит ей правды, скрывает свой первый победный шаг.

Е. ПОПОВА. Почему это победа?

ТОВСТОНОГОВ. Она добилась, чего хотела. Если исключить его последний монолог, которого она не слышала, то все идет как надо: он слушает ее, говорит комплименты, даже любезничает и целует ручки.

Е. ПОПОВА. Но до женитьбы еще очень далеко.

ТОВСТОНОГОВ. Это было бы уж слишком легко. Ей удается первый шаг.

Лыняев же не может жениться после первого свидания, его надо завоевать.

Е. ПОПОВА. Но ей надо срочно выйти замуж.

БАСИЛАШВИЛИ. Она просто боится сглазить.

ТОВСТОНОГОВ. Нам выгоднее, чтобы Глафира скрывала свою радость. Конечно, женитьбой еще не пахнет, но дело идет на лад.

БАСИЛАШВИЛИ. Глафира была раньше так откровенна с Купавиной, раскрыла ей свои карты, что же ей теперь скрывать от нее?

ТОВСТОНОГОВ. Если бы ничего не получилось, она поделилась бы с ней, а сейчас боится, как бы не испортить дело.

Таков характер Глафиры.

СТРЖЕЛЬЧИК. Он говорит, что все его любезности — шутка. Так оно и есть, ведь она сама попросила его ухаживать за ней при людях.

ТОВСТОНОГОВ. Глафира говорит обратное тому, что думает. Она же знает, что Лыняев распался всерьез. У нас должно быть ощущение — кто кого? Мы еще не знаем, что получится. Два боксера после первого раунда разошлись по углам и сели под полотенца. Два удара она нанесла сильных, но это еще не победа — впереди два раунда.

Э. ПОПОВА. Еще не победа?

ТОВСТОНОГОВ. Нет. Но первый раунд она провела хорошо. Два-три удара было прекрасных, и он, пошатываясь, пошел в свой угол. Что будет дальше — неизвестно, говорить об этом рано.

Э. ПОПОВА. Но она действительно была откровенна с Купавиной до конца.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда, когда ничего реального не было. Купавина была ей нужна, чтобы встретиться и сблизиться с Лыняевым. А когда она уже сделала конкретные шаги — другое дело. В этом вся Глафира.

КРЮЧКОВА. Мне кажется, что угрожающее письмо Мурзавецкой — большой удар по Купавиной. До сих пор она не придавала серьезного значения ее претензиям, а здесь вдруг поняла, что попалась, придется платить тридцать тысяч.

ТОВСТОНОГОВ. Это письмо — крупное событие. Но мы еще говорим о первой сцене с Глафирай, о ее первой половине. Что происходит с Купавиной?

КРЮЧКОВА. Тут очень важно, что «мой», Беркутов, приезжает.

ТОВСТОНОГОВ. Какое здесь главное исходное обстоятельство? Если в первой сцене с Глафирай ей было очень важно и интересно, что происходит между Глафирай и Лыняевым, то здесь она больше делает вид, что ее все это по-прежнему интересует. Здесь она занята собой — приезжает Беркутов. Это главное обстоятельство до появления письма Мурзавецкой. Этим надо жить. Глафира чувствует, что Купавиной не до нее. В этом одна из причин, почему и она не раскрывается. Глафира живет ликующим чувством предвкушения борьбы. А Купавина занята своим чувством к Беркутову. Две женщины в канун бурных свершений.

Э. ПОПОВА. Поэтому каждой тут не до другой.

ТОВСТОНОГОВ. В отличие от первой сцены, где у них был складный дуэт, здесь они живут отдельно, каждая по-своему.

КРЮЧКОВА. А письмо?

ТОВСТОНОГОВ. А письмо знаменует полный поворот в отношениях с Мурзавецкой — это настоящий шантаж.

Э. ПОПОВА. Ославлю!

ТОВСТОНОГОВ. Просто пустит ее по миру.

Е. ПОПОВА. А Глафира знает, что это писал Горецкий, что все обман, подлог.

ТОВСТОНОГОВ. Она не может сказать это Купавиной, которая по своей наивности сразу же сошлется на нее — «Глафира сказала». А Глафира боится Мурзавецкой. К тому же все это ее не так уж и волнует.

28 ноября 1979 года.

Первое действие. Сцена Мурзавецкого, Павлина и Власа.

ТОВСТОНОГОВ (*Богачеву*). Какое бы причудливое положение Аполлон ни принял, ему все равно хорошо. Ничего нельзя пропускать. Он фиксирует укоризненные взгляды слуг, которые не верят, что Аполлон был на охоте. Произносит монолог о неудачной охоте с полной убежденностью, что это было на самом деле. Одно переходит в другое, все естественно, меньше суетиться, но уж если жест так жест — неожиданный и нелепый. Не теряйте импровизационное состояние, вы хорошо импровизируете, но если потерять суть, импровизация может увести вас в сторону. Нафантазируйте жуткую сцену, как вас, барина, офицера, дворянина, тащит слуга на глазах у всего города.

МОСКВИН. Я пришел в трактир, сказал, что по велению Меропы Давыдовны, взял его головой вниз, как барана, и унес.

ТОВСТОНОГОВ. Все это и надо протянуть в данной сцене, а не просто нафантазировать для себя. Мне важно отношение всего дома к Аполлону.

Первое действие. Сцена Мурзавецкого и Глафиры.

ТОВСТОНОГОВ (*Е. Поповой*). Я думаю, что Глафира очень трудно все время находиться в облике послушницы. Ходить в черном, отстаивать по многу часов в церкви. Сейчас такой момент, когда можно все с себя сбросить. С Аполлоном она не считается. Должен быть выход молодой козочки — сбросила с себя постылую оболочку и выскоцила порезвиться. Аполлон вас задерживает, мешает. С этого начинается роль.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Богачеву*). «Шуры-муры завели?» — это не надо говорить в духе Яго, легче — от меня, мол, ничего не укроется, я все знаю. (*Поповой*.) Не надо ни на чем задерживаться, все очень легко.

БОГАЧЕВ. Это его постоянное развлечение — заигрывать с Глафирай, поддразнивать ее.

ТОВСТОНОГОВ. Он это делает бесцельно, просто препровождение времени. Все это прелюдия к тому, чтобы занять денег.

БОГАЧЕВ. У нее?

ТОВСТОНОГОВ. Хотя бы и у нее, он все время об этом думает. Когда она уходит, испортилось настроение — неудача. Не надо было сразу передавать ей привет от Лыняева, поторопился. Не надо проявлять никакой мужской заинтересованности, все это на пустой основе. (*Поповой.*) Представьте себе, что вы бежите в сад, показаться на качелях, размяться после церковного стояния. (*Богачеву.*) И все-таки главной всегда остается задача раздобыть водки. Это как болезнь, это единственное, что для него серьезно.

БОГАЧЕВ. Значит, это не просто удовольствие, а необходимость.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошее настроение у него может быть только тогда, когда вот-вот поднесут. Вы хорошо нашли, что он не хочет пить под взглядами слуг.

Повторяется сцена Мурзавецкого, Павлина и Власа.

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас неясно, как вы относитесь друг к другу. (*Москвину.*) Вам обязательно надо быть в союзниках с Павлином — вы оба относитесь к молодому барину крайне неодобрительно. (*Богачеву.*) Представляете себе ваше положение? Под неодобрительными взглядами слуг вам надо еще оправдываться, почему пустой ягдаш; объяснить, что охота — ваша страсть, что вы без нее жить не можете. Вам надо найти какую-нибудь песенку. Не пойте ее все время, но она в вас засела. Сделайте какую-нибудь звуковую непрерывность, вы ее все время слышите и моментами она из вас как бы вырывается.

Сцена повторяется еще раз.

ТОВСТОНОГОВ (*Богачеву.*) Не надо суетиться, все время должно быть свободное тело. Ничего не надо фиксировать, все рождается сию минуту. Водку просите

как-то мечтательно, ласково: «Человек, водки!» (*Гаричеву.*) Подороже продавайте свое согласие. Довел барина до унижения и довольный пошел за водкой. Аполлон перед ним заискивает, жалко улыбается — «Адски хочется, братец». Вот теперь можно дать. (*Богачеву.*) Опасная роль. Надо очень тонко сыграть. Создать, например, целую гамму опьянения. Не громкую. Это не пьяный купчик. Больше неожиданностей.

БОГАЧЕВ. Боюсь наиграть, и от этого наигрываю еще больше. Еще не чувствую...

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Попробуйте искать его изнутри, с пластикой у вас все в порядке, нужен только точный отбор, чтобы не было внешней суэты. Ни в коем случае не переходите в актив, потом найдем, где добавить. Воспитайте в себе покой и физически свободное тело. Когда я понимаю, чего вы хотите, сразу становится интересно, как только вы начинаете изображать просто пьяного человека — скучно.

11 декабря 1979 года.

Первое действие. Сцена Мурзавецкой и Лыняева.

БАСИЛАШВИЛИ. Как относится в этой сцене Лыняев к Мурзавецкой? Подозревает он ее в подлогах?

ТОВСТОНОГОВ. Нет. Она — жертва.

БАСИЛАШВИЛИ. Как складывается день? Сегодня воскресенье, все в церкви, потом Лыняев заехал в Гостиный двор, встретил там Купавину и Анфусу, Купавина навязала ему Анфусу, попросила отвезти к Мурзавецкой. Лыняев ехать туда не хотел, придется разговаривать, открывать Меропе глаза, а он этого не хочет. Можно вначале сыграть мизантропа — что же это делается: ради денег люди идут на все! Или он человек более легкий?

ТОВСТОНОГОВ. Только не мизантроп, это не свойственно Лыняеву.

БАСИЛАШВИЛИ. Значит, он не Флор Федулыч, а скорее отец из «Последней жертвы».

ТОВСТОНОГОВ. Зачем проводить аналогии с другими пьесами? Давайте черпать ассоциации из жизни.

БАСИЛАШВИЛИ Я хочу за что-то зацепиться, от чего-то оттолкнуться. Я думал, что вначале это хмурый человек, а потом раскрывается.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, нет, не тот характер. Он человек открытый.

БАСИЛАШВИЛИ. А что значит это «ух!», с которым он появляется?

ТОВСТОНОГОВ. Жарко, он толстый человек, ему трудно передвигаться. Добрый, хороший человек, и все вокруг хорошо, только в последнее время завелась в округе какая-то грязь, и он это открыл.

БАСИЛАШВИЛИ. И я, Лыняев, этого волка скоро поймаю. Он-то считает, что ему удалось всех одурачить, а я нарушу его покой, его планы, разоблачу, выведу на чистую воду, и все опять будет хорошо.

ТОВСТОНОГОВ. Вот это верно. Первая сцена для Лыняева — визитная карточка, и он сразу должен завоевать наши симпатии. Мизантропию здесь никак не протащить. И зачем? Это впоследствии никак не разовьется.

БАСИЛАШВИЛИ. Почему Лыняев вдруг начал ловить мошенников? Невмоготу стало видеть, что делается вокруг? Он мировой судья, хорошо говорит.

ТОВСТОНОГОВ. Надо бороться со злом. Это заложено в нем, сидит в нем?

БАСИЛАШВИЛИ. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Это — главный стимул. И вы должны обмануть нас. До приезда Беркутова мы должны верить, что вы всех разоблачите, что вы что-то знаете и находитесь на верном пути. Островский создает здесь ложный ход, за который нам надо зацепиться, он поможет создать остроту. В предыдущей сцене мы видели, как завязывается мошенничество, а здесь приходит человек, от которого никак не ждешь решительных действий, толстый, добродушный человек, которому противопоказано разоблачительство, и вдруг именно он говорит о волках так, как будто все уже знает. У нас возникает ощущение обманчивости его добродушия, мы должны поверить, что он вот-вот что-то зацепит, кого-то поймет, а потом оказывается, что это ложный ход. Но он должен быть закономерен. Потом Лыняев все отдаст Беркутову и сам не заметит, как в этой борьбе оказался овцой, съеденной волком по имени Глафира. Вот об-

щая схема роли, ее движения. Первый ход — прямая провокация. Надо сыграть еще все конкретные обстоятельства — жаркий день, вас заставили тащиться с Анфусой, вы бы давно уже лежали у себя на диване вместо того, чтобы ехать в дом, который вам не очень симпатичен, нужно к тому же соблюдать этикет по отношению к Мурзавецкой, ему хочется как можно скорее унести отсюда ноги.

БАСИЛАШВИЛИ. Я не могу сразу уехать?

ТОВСТОНОГОВ. Надо посидеть, поговорить... И вроде он все эти условия выполнил.

БАСИЛАШВИЛИ. Но он откровенно говорит Меропе: «У нас одна беседа: близких судить». Это и навело меня на мысль о мизантропии. К этой реплике можно подойти по-разному. Мы, мол, поставлены с вами в такое положение, что нам остается только близких судить. Или — вы в вашем доме только этим и занимаетесь. А третье — шутка.

ТОВСТОНОГОВ. Да, это шутка, и я бы делал это как можно смелее. Но вместе с тем в каждой шутке есть доля правды. Мы должны это понять. Через это прочитывается и его подлинное отношение к Мурзавецкой.

ОЛЬХИНА. Для нее это опасный разговор, его шуточки она воспринимает как намеки, имеющие к ней непосредственное отношение.

ТОВСТОНОГОВ. Она даже не пытается выяснить, на что он намекает, что ему известно. Она уходит от разговора. Почему? Потому что ей уже жжет руки задуманное ею дело, а он человек для нее не опасный. Она Лыняева, как противника, врага, не воспринимает. Его не следует опасаться. Она умный психолог и в результате окажется права. На что-то он там набрел, но он не может знать о ее участии в подлогах. Значит, это пустой разговор вообще. Она его выслушивает — почему никуда не ездишь? Боишься? Надо его высмеять, а вы всерьез с ним разговариваете, поэтому ничего не получается. Нет вашего к нему отношения. Он для вас — пустобайка, болтун, не страшный человек.

БАСИЛАШВИЛИ. Так оно и есть на самом деле.

ТОВСТОНОГОВ. Она одна знает ему цену — она умная женщина. А мы, зрители, должны здесь клюнуть на то, что она недооценивает противника. Здесь ложный ход

и тянется он долго, до приезда Беркутова. Давайте еще раз, только не торопитесь. Поначалу Мурзавецкая должна насторожиться на реплику: «Завелся в нашем округе какой-то сутяга», а вы это пропускаете.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Я довел бы всю сцену до крайности. Вообще все это очень смешно. В каждом повороте найдите смешное, в каждом повороте. Он будто забавляется — «волка поймаю» — и хохочет. Сейчас это звучит чересчур разоблачительно. А он никакой не разоблачитель. Поэтому Мурзавецкая и не обратила на его слова внимания, она его ни во что не ставит. «Боюсь» — это признание тоже должно прозвучать весело: вот я такой, взрослый, толстый человек, а боюсь, что женят. Это — тоже шутка. Если он впрямую объявляет, что боится, а потом его действительно окрутят — это примитив. А если он понимает, что действительно боится, и знает, что боится, и выслушивает за это сам себя, будет юмор. Попробуйте во всем найти забаву. Человек, который проявляет чувство юмора по отношению к самому себе, всегда вызывает симпатию. Выход Лыняева должен быть странным.

БАСИЛАШВИЛИ. «Навязала» — получается хамство по отношению к Анфусе.

ТОВСТОНОГОВ. Тут тоже спасает юмор. Если посмеется он, посмеется Анфуса, что она «навязанная», тогда и возникнет юмор. Не мы должны хохотать над каждой репликой, этого все равно не будет, а должно быть смешно вам самому. Не комедийный трюк я имею в виду, а ваш настрой, ваше отношение к происходящему, характер поведения.

БАСИЛАШВИЛИ. Меропа в моих глазах — ханжа. Я не люблю этот образ жизни, но человек она честный, чистый. Другое дело, что под ее именем действуют какие-то сутяги, жулики, которые обделяют темные делишки, даже ее рукой подписывают бумаги, хотя она, конечно, об этом и не подозревает. И вот этого-то сукина сына, который не жалеет честного имени других, я и поймаю. А ее вины нет никакой.

ТОВСТОНОГОВ. На этом этапе — да. Дальше на нее все больше падает подозрений, и тогда он перестает

с ней общаться. Но только после того, как он что-то узнает.

БАСИЛАШВИЛИ. Когда Евлампия показывает Лыняеву письмо от Мурзавецкой о мнимом подлоге ее мужа.

ТОВСТОНОГОВ. Мы сейчас должны знать больше, чем Лыняев. Меня в этой сцене интересует Меропа.

ОЛЬХИНА. С Меропой очень странно, если она умная женщина.

ТОВСТОНОГОВ. А что странного?

ОЛЬХИНА. Что она никакого внимания не обратила на слова Лыняева.

ТОВСТОНОГОВ. Почему? Откуда вы это знаете? Обратила.

ОЛЬХИНА. Но тут же дала ход фальшивому письму.

ТОВСТОНОГОВ. Она не считает Лыняева за серьезного человека. Только с этих позиций надо играть сцену, иначе дальше все нелогично. Этот ход и подтверждает несерьезность ее отношения к лыняевским рассуждениям — на этом строятся их взаимоотношения. Решающая фраза у Мурзавецкой: «Дай бог нашему теляти да волка поймати!» То есть — неспособен ты ни на что, никого ты не поймаешь. В этом — ироническое отношение к Лыняеву. К себе она ничего из его рассуждений не отнесла. Поэтому и не отказалась от своего плана.

ОЛЬХИНА. Вообще-то она рисковая баба, игрок.

ТОВСТОНОГОВ. Я все время на этом настаиваю. На секундочку насторожилась, и тут же скинула все это.

ТАРАСОВА. Когда они беседуют, Анфуса занята чаем?

ТОВСТОНОГОВ. Нет. Она принимает во всем активное участие. Мы не должны заметить, что у вас нет текста. Вот ваша актерская задача. Должно создаться впечатление, что вы здесь много и долго говорите. Тогда будет юмор. А если она будет пить чай и вставлять односложные «да уж... что уж...» — это будет поверхностно, неинтересно. Непродуктивный ход. В театре Корша эту роль играла Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина. Состав был потрясающий: Радин играл Беркутова, Кторов — Аполлона, Пашенная — Мурзавецкую, а на всю жизнь запомнилась Блюменталь-Тамарина в роли Анфусы.

ТАРАСОВА. Она играла живую женщину?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, живую, не мумию. Потом был ее творческий вечер. Ее спросили, как она работает над ролью. И последовал знаменитый ответ: «А я ее учу». И она не соврала. Пока она «учила», она уже все знала о человеке. Вся система, весь метод заключались в процессе учения роли.

Сцена повторяется.

ОЛЬХИНА. Я опять почувствовала, что появился «тончик». Как не попадать в «тончик»?

ТОВСТОНОГОВ. Вы не играете обстоятельства, говорите слова и только. Будьте в обстоятельствах, тогда вы и слезете со своего «тончика». Вы все время боитесь в него попасть, только об этом и думаете и, конечно, попадаете в него. А вы не бойтесь этого, старайтесь ничего не пропускать, заполняйте свою жизнь. Вы играете слишком серьезно, а ведь историю с Анфусой можно сыграть смешно. «Красавицу поддел» — эту реплику вы пропускаете. (*Басилашвили*) Почему вы не принимаете эту реплику? Ведь действительно смешно, что вы привезли Анфусу — как невесту на смотрины. Иначе получается информация, нам это совершенно неинтересно. Мы должны следить, как люди шутят друг с другом, и через это постигать подлинные их отношения. Это «ух!» тоже не случайно, а вы пропускаете. Он привез Анфусу сюда, как ему велела Купавина, значит, полдела сделано, еще немного — и доберусь до своего дивана. Для вежливости надо посидеть, поболтать — и домой! На это надо нанизать все.

ГАРИЧЕВ. Подать ему стул?

ТОВСТОНОГОВ. Пусть сам возьмет, для него это тяжелая работа. (*Тарасовой*) «Чайку, чайку!» — какая радость, вроде бы никогда и не пили чаю, и не пробовали еще, просто знаете, что есть такая радость на свете. Она не потеряла радостей пятилетнего ребенка. (*Ольхиной*) Фразу «кабы не поручение, ты бы и не заехал ко мне» надо сказать, не глядя на него и не ставя знак вопроса. «Такие у нас с тобой нынче отношения» — вот что подложите. Внутренний характер вопроса, а не буквальный. И все на юморе, а у вас получается серьезно. «Старуха» — это вы всегда говорите о себе иронически.

Сцена повторяется еще раз.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Начинайте историю про сутягу как бы издалека — я сейчас вам расскажу очень интересную историю. И в открытую расскажите эту экспозицию зрителю. И привычный для нас современный штамп, который возник от мхатовской борьбы с велеречивостью, сюда не подпускать. Округлое слово, сочное, ничего нельзя пробалтывать. Это общее замечание.

БАСИЛАШВИЛИ. Вкусное слово.

ТОВСТОНОГОВ. Вот именно. А как только мы начинаем подгонять его под нашу современную манеру, Островский просто корежится. И это надо делать не из питета перед классиком, а потому, что мы сразу перестаем ощущать его как писателя, непревзойденного мастера слова. Нельзя подминать его под простотцу, ни в коем случае. (*Ольхиной*) Говорите с Лыняевым все время в шутку. Вы его выслушиваете, а он вас. После ухода Лыняева Меропе расспрашивает Анфусу о том, что делается в доме Купавиной. Анфуса убеждена, что Лыняев ухаживает за ней. Вопрос о том, не ухаживает ли он за Купавиной, Анфусу смешит. Там-то уж ничего нет, у нас-то чуть-чуть, а там совсем ничего. Абсурдная мысль. Буквально засыпать не надо. «Ты уже вовсе спиши» — не потому, что она зевает и буквально засыпает, а потому, что ничего не видит, плохой шпион. (*Ольхиной*) Вы так и не съехали со своего тона. Так на нем и сидите. Вы же понимаете реальные отношения, обстоятельства, почему же дальше музыкальных фиоритур не идет? Это неплодотворно и ведет к штампу. К живому не пробиться. Надо сдирать эти мозоли. Никогда не играли Мурзавецкую, а уже знаете, какой взять тон, какой сюда «подходит». Это уже сидит в вас, почти в каждом есть.

Первое действие. Сцена Купавиной и Мурзавецкой.

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). Меропе нечего делать с вами, с первой ученицей. Вы утратили независимость богатой женщины. Замужество — кто здесь? Лыняев? Это несерьезно. Вы должны вести свою линию.
КРЮЧКОВА. Она подавлена?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. «Волки и овцы» — все название в этой сцене. Но с этой овечкой Мурзавецкой очень трудно справиться. И внимание ее трудно сосредоточить. Купавиной скучно со старухой.

КРЮЧКОВА. Мне нужна своя жизнь физическая.

ТОВСТОНОГОВ. Купавина — порхающий мотылек, веселая вдова. Быстрый выход — и сразу на середину. Куда бы она ни вошла, она хозяйка пространства. И кроме того, хорошо бы найти характер девочки-подростка. Есть люди, которые всему удивляются. Давайте попробуем еще раз.

Сцена повторяется. Замечания по ходу действия.

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). Надо шире пройти. Ищите зеркало. Без зеркала никакой жизни для вас нет. Шире, шире — где же это зеркало проклятое? И перейдите сразу к стулу. Раз уж зеркала нет в комнате, оно есть у вас в сумочке. «Ох, скучно» — попала в самое больное место. Тоскующая вдова, полная сил, жизни. «Замуж хочется?» — глазами отвечает: очень хочется. А потом уже слова. И не идите с ней на прямой контакт. Ищите «апарт» в нашу сторону. «Какие женихи?» — и отвернулась. Пока все это не в том градусе, который нужен. Вы же смелая актриса, Светлана, почему вы все под себя играете? Купавина — шумная женщина. Ее физическое ощущение — бунт плоти. (*Поповой*.) О Купавине — не надо делать это главным аргументом. Главное впереди, а то на него сил не хватит. (*Крючковой*.) Сделайте кусок о Купавине — будто Меропа шутит. Она глупая, глупая, а кое-что понимает.

Сцена повторяется еще раз

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). Медленно входите, вальяжно, обходите комнату в поисках зеркала. Сделайте Мурзавецкой иронический книксен — Купавина мечтает жить в Петербурге. Провинциальная вдова, но хочет быть светской. Отставляет пальчик, похлебывает чай по-петербургски. А на словах о Лыняеве — прыснула в чашку, и вся ее светскость кончилась. (*Поповой*.) Надо всю эту салонную беседу положить на сквозное дей-

ствие — Мурзавецкая постепенно готовит Купавину к главному разговору.

Э. ПОПОВА. А первую сцену надо проще?

ТОВСТОНОГОВ. Там прямой детектив, заговор, а тут все сложнее. Выдать Купавину за Аполлона будет не просто. Надо, чтобы в Купавиной было сопротивление, она не поддается, все время ускользает из рук, а вам надо привести ее в форму. (*Крючковой.*) Попробуйте пританцовывать — в этой провинции закиснешь, если не будешь в постоянном тренинге. (*Поповой.*) Когда заговорили о смерти, вам удалось наконец взять ее внимание. «Я привезла» — вам надо здесь рассвирепеть. Вы ей сейчас театр устраиваете. Прицепитесь к этой тысяче — пусть видит, что такое Мурзавецкая. Если вы из-за тысячи такое делаете, что же вы устроите из-за пятидесяти! Все время должна быть борьба между вами. Как только я начинаю слушать слова, значит ничего не происходит. (*Поповой.*) Пока вам не очень трудно с ней. Весь первый акт — скандал Мурзавецкой. Почва под ногами горит — денег нет, платить нечем. Все время важно — что впереди? Как только есть перспектива, сразу интересно смотреть.

12 декабря 1979 года.

Первое действие.

ТОВСТОНОГОВ. Задача репетиции — вытащить исходное предлагаемое обстоятельство: развал дома Мурзавецкой, горит земля под ногами, все валится и надо что-то делать. Это особенно должны нести Мурзавецкая и Чугунов. Пока вы все играете будни в жизни дома. А это чрезвычайное обстоятельство. Пока нет чрезвычайности, нет события. Только Глафира выключена из этого, но и она в конце акта понимает, что в борьбе за Лыняева осталась в одиночестве, что на поддержку тетки надежды нет. И Купавина в этом обстоятельстве не участвует, ее деньги «в другом банке», у нее под ногами не горит, где-то маячит жених, Петербург. Поэтому здесь — обыденность ее визита. Обстоятельства в доме Мурзавецкой задевают ее постольку, поскольку ей испортили настроение.

Сцена Чугунова и Мурзавецкой.

ТОВСТОНОГОВ (*Рыжухину*). Эта сцена — звездный час Чугунова. Он — этакий Макиавелли местного масштаба. За формой подьячего должно быть вдохновение, подъем. Пока у вас все правильно, но нет озарения. А он все ставит, как игрок на игорный стол. Здесь он на высоте. Не было бы столичных сволочей, он довел бы дело до конца, Беркутов ему все портит. Вам надо стремиться в этом куске к внутреннему подъему, вам не хватает поэзии уголовщины. Это победительный кусок, хотя Меропе и кричит на вас. Она игрок и вы тоже. Эта сцена должна завинтить все, поэтому внутренне ее надо поднять до вдохновенного самочувствия, иначе получится мелкое жульничество, масштаб должен быть другой. Вы действуйте в пределах правды, но правда-то какая-то мелкая. (*Поповой*.) Мало юмора. В этой сцене все начинается. Чугунов должен продать свою идею подороже — у него же весь план разработан. Он пришел спасать и все готов ей уступить, потому что он хозяин положения, а не она, хоть она и кричит. Он внутренне ведет сцену. Он хозяин положения, а форма угодливая — Чугунов подыгрывает Меропе, льстит ей. Он изобретательный человек, находка для нее. Сейчас этого второго плана нет и получается не волк, а мелкий сутяга. (*Крючковой*.) Купавина жутко не любит допускать в себя неприятности.

И надо найти в сцене легатированность, пока все очень рвано. По внутренней линии — ищите предельную степень наивности.

13 декабря 1979 года.

Второе действие.

БАСИЛАШВИЛИ. Почему все относятся к Мурзавецкой уважительно в первом акте, хотя она так ведет себя?

ТОВСТОНОГОВ. Лыняев на первом этапе в уголовщине ее не подозревает, не связывает ее с подлогом. Это все впереди.

БАСИЛАШВИЛИ. Значит, сначала все это из разряда дамских глупостей?

ТОВСТОНОГОВ. Да. Вы знаете, что завелся какой-то сутяга — и все. Пока вы это с Мурзавецкой не связываете.

(Крючковой.) Главное качество Купавиной — поскорее избавляться от неприятностей. Чугунов дал какую-то бумажку странного вида, надо ее подписать — и все. А он плачет. (Рыжухину.) «Немножечко» совести тут-то и сработало, вексель жжет руки. (Басилашвили.) Лыняев взял над Купавиной негласное опекунство, поэтому его все интересует — куда ездила, зачем? Он был дружен с ее мужем и с Беркутовым они одна компания. Муж умер, и Лыняев считает себя обязанным помочь ей, взял на себя ответственность за нее. Их сцена должна строиться на чувстве его ответственности по отношению к ней, а не на общественном разоблачительстве.

Но Купавина поставила его на место, и он сразу отказался от действий — в этом весь его характер. Что здесь по действию происходит? Мы разобрали обстоятельства, а что он здесь делает? Куда вы включите рассказ про цыгана? Вы ее спасаете, а она не желает спасаться — вот природа взаимоотношений между ними.

(Крючковой.) Купавину нельзя играть гусыней. Это даже мило, что она настолько ничего не понимает. Она — такая аппетитная овца, а вокруг — волки.

БАСИЛАШВИЛИ. И я волк, только добрый.

Сцена Купавиной и Аполлона.

ТОВСТОНОГОВ. Аполлон начинает с уверенности, а в процессе разговора сникает, потому что видит, что она его не принимает. И в конце концов съезжает на пятерку, чтобы уж совсем без всего не уйти.

БАСИЛАШВИЛИ. Эта пятерка, может, неожиданна для него самого.

Начал жаловаться, еще и не предполагая, что возьмет в долг. На пять рублей он съехал не потому, что хочет выпить, это неожиданный выход из дурацкого положения, в котором он оказался. Он в общем-то порядочный человек.

ТОВСТОНОГОВ. Это интересно — найти в подонке благородство.

Второе действие. Сцена Купавиной и Аполлона.

ШАБАЛИНА (*Богачеву*). «Что значит это дело в сравнении с вечностью... чуть было не сказал с соленым огурцом» — вы играете так, будто ваша шутка не проходит, а она проходит, и вы должны радоваться этому. Вы сейчас иронизируете над собственной шуткой.

БОГАЧЕВ. Я ведь понимаю нелепость ситуации, в которой оказался. Вынужден врать и вдруг неожиданно для меня самого у меня в голове возник этот «соленый огурец». Я просто делаюсь с нею.

ТОВСТОНОГОВ (*Богачеву*). Вы должны играть любовь, страсть. «Соленый огурец», «в сравнении с вечностью» — не вкладывайте в эти слова глубокого содержания, это казенные слова, положите их на страстность. Главное — идите на сближение.

БОГАЧЕВ. Ведь он не разыгрывает Купавину. Боюсь, чтобы не получилось, будто я ее разыгрываю.

ТОВСТОНОГОВ. Он выполняет задание.

БОГАЧЕВ. Присущим ему способом.

ТОВСТОНОГОВ. Обычно у него это получалось, с любой женщиной.

ШВАРЦ. Ему самому дико смешно про соленый огурец, иначе не получится. Это у каждого бывает — вдруг такое придет в голову!

БОГАЧЕВ. Это возникло только сейчас, сию минуту.

ТОВСТОНОГОВ. Предложение обратиться по делу к Чугунову — оскорбление. Обязательно надо сыграть это гусарское начало: задета честь. И ведите всю сцену на одном дыхании, не надо дробить.

БОГАЧЕВ. «Души низкие ищут денег, души возвышенные ищут блаженства» — это острота?

ТОВСТОНОГОВ. Это не острота, это как «соленый огурец». Понял, что сказал пошлость — это не я, это не мои слова, отсюда возникло — «как сказал один полковой писарь». Это, мол, цитата.

БОГАЧЕВ. Он не хочет говорить о любви, потому что ее нет?

ТОВСТОНОГОВ. Он предлагает ей сделку.

БОГАЧЕВ. Будем деловыми людьми.

ТОВСТОНОГОВ. Я предлагаю, чтобы он рухнул на

колени, а потом встал и сказал: «Вы не увидите меня на коленях».

БОГАЧЕВ. Рухнул, а потом решил — нет, этого я уже не могу. От этого встал.

ТОВСТОНОГОВ. Да. Должен быть переход к следующей спирали разговора, иначе действие остановится. (*Крючковой*.) Вам становится все смешней и смешней. Трудно сдержаться, она хочет прекратить сцену.

Богачев падает на колени — «Вы не увидите меня на коленях!» Все смеются.

ТОВСТОНОГОВ. Верно. Упал, а потом подумал — чего ради? Надо все вести к словам: «Но полюбить меня вы должны». Это уже задано, предопределено судьбой, ничего не поделаешь. Так велела тетя. (*Крючковой*.) Когда он пытается рассказать про то, как его не оценили в полку, она резко меняет ритм. Полковые истории ее не интересуют, и вообще пора кончать разговор.

Январь 1980 года.

Третье действие. Сцена Чугунова и Горецкого.

ТОВСТОНОГОВ (*Толубееву*). Я хочу, чтобы вы почувствовали удовольствие от процесса вымогания денег.. Вы держите Чугунова на крючке — это и есть ваше действие. Удовольствие даже садистическое. В чем ваше преимущество? Во-первых, вы сделали дело и вам обязаны заплатить. Во-вторых, если вы его разоблачите, его посадят, а за себя вы нисколько не боитесь. Преимущество полнейшее, используйте его до конца. Вы знаете трусливую натуру Чугунова, вы его презираете. Ему вы этого не показываете, но мы должны это видеть. И вы должны получать наслаждение от процесса, от шантажа. Можно впрямую требовать денег, но так интереснее, и характер получается сложнее. Не суетитесь, пусть Чугунов суетится.

Проситель здесь сильнее, чем тот, у кого просят. И улыбку снимите, на всю сцену.

Сцена повторяется. Горецкий — Толубеев спокойно и долго строгает палочку. Чугунов ходит вокруг него.

ТОВСТОНОГОВ (*Толубееву*). Вот теперь вы поверили в природу вашего существования. Мне очень важно, чтобы вы поверили, потому что юмор высекается только на этом пути, иначе просто служебная сцена получается. Выкачивание денег из дяди-жулика, если вы почувствуете точную природу их взаимоотношений, превратится в процесс, и вы будете получать от него удовольствие и легко найдете собственные краски и приспособления.

ТОЛУБЕЕВ. Я думал, что все это проще — просить денег, настаивать, приставать к нему.

ТОВСТОНОГОВ. Результат не меняется, но способ важно найти неожиданный.

Сцена Купавиной и Мурзавецкого.

ТОВСТОНОГОВ (*Богачеву*). «Я чист» — все это дело затеяла тетка, старая дева, интриганка, вы тут ни при чем. Со слов «какое обстоятельство» — другой темп, быстро, легко, не надо рассиживаться, это подготовка к самому главному для вас — попросить денег на выпивку. Легко, вперед, натиск его усиливается, земля горит под ногами. Он как бы говорит — «я бы давно ушел, понимаю, что надоел, но есть одно обстоятельство, из-за которого не могу уйти». Сейчас он до слез может дойти.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Богачеву*). «Отстаньте! Лессе! Вы мне надоели!» — он уже давно о другом говорит, не о женитьбе, не о долге, а она все о том же. Повернулся к ней спиной и зарыдал. Так и сидите к ней спиной. Когда дала пять рублей — а он рассчитывал максимум на трешку! — стремительно кинулся на колени. Сейчас наметилась верная логика.

Э. ПОПОВА. Он вызывает щемящую жалость...

БОГАЧЕВ. Сейчас у меня более цельное ощущение. Раньше кусками что-то было, а в целое не складывалось.

ТОВСТОНОГОВ. Это естественно, мы пробуем, ищем.
(Крючковой.) Вы стали лучше понимать Купавину?

КРЮЧКОВА. Лучше, но не знаю, как со стороны.

ТОВСТОНОГОВ. И со стороны гораздо лучше. Вы настроены сексуально, у него был какой-то шанс, но все испортило самодовольство Аполлона.

БОГАЧЕВ. Как только он увидел, что она к нему благосклонна, он вдруг резко свернул в сторону — «Я не встану перед вами на колени! Фигли-мигли и проще!»

КРЮЧКОВА. И у нее все улетучилось, осталась легкая жалость — что ты хочешь, миленький, чего тебе надо?

БОГАЧЕВ. Денег.

КРЮЧКОВА. На тебе деньги, только не плачь.

ТОВСТОНОГОВ. Надо повторять?

БОГАЧЕВ. Нет, не надо, пусть уляжется.

Э. ПОПОВА. Живая сцена получилась. Такое решение близко Богачеву, и его жалко, и симпатичен, и мил. А началось с такой вызывающей позы!

ТОВСТОНОГОВ. Есть с чего начинать и к чему прийти. Немирович-Данченко всегда советовал искать — с чем человек входит, как входит, с чего начинает? (Богачеву.) Вы сегодня так верно сыграли сцену с Меропой, что это качество помогло вам и в сцене с Купавиной. А когда вы начинаете пытаться — все тут же и кончается.

ТОЛУБЕЕВ. А вот мне кажется, что в сцене с Чугуновым я теряю состояние влюбленности. Неразделенной любви.

ТОВСТОНОГОВ. Вы хотите упростить сцену, а мне хочется найти необычный характер необычного человека. Мы только в конце акта узнаем про его влюбленность, а здесь надо играть мрачность перед запоем, спокойную деловитость, состояние человека, способного на все. А так получится влюбленный заурядный парнишка, который вытащил из дяди десятку простым попрошайничеством, а потом решил продать дядю за более крупную сумму.

Должен получиться какой-то особенный человек, и деньги он вымогает не как любой другой, а своим, лично ему присущим способом. Он ведет себя неторопливо, зная, что Чугунов от него так просто не уйдет, слишком он от племянника зависит.

Январь 1980 года.

Четвертое действие. Сцена Беркутова и Лыняева.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Ваши оценки должны быть гораздо острее.

БАСИЛАШВИЛИ. Оценки обстоятельств?

ТОВСТОНОГОВ. Да. Он вас загоняет в угол по любому вопросу. Вероятно, когда они ехали сюда, к Купавиной, Лыняев все рассказал Беркутову, а тот всю дорогу молчал, вместо того чтобы возмутиться, молчал как-то странно.

Это не могло не удивить Лыняева.

БАСИЛАШВИЛИ. Я ведь знаю, что собой представляет Беркутов, но я верю всему, что он говорит.

ТОВСТОНОГОВ. Он для вас — непрекаемый авторитет во всех деловых вопросах. Авторитет побеждает факты. Авторитет сильнее. Вы неглупый человек и вам непросто пойти против фактов, но Беркутов неотразимо аргументирует. Например, он не говорит, что Чугунов — честнейший и милейший человек, а говорит, что он «свод законов на память знает». А вы не знаете, хотя и юрист.

(*Стржельчику.*) Вам нужно изолировать Лыняева от дел, он слишком много знает. (*Басилашвили.*) Он вас все время загоняет в тупик, никак не вырваться. Подбивает вас морально.

БАСИЛАШВИЛИ. Лыняев здесь не испытывает разочарования в Беркутове?

ТОВСТОНОГОВ. Нисколько. Беркутов, как деловой человек, для него на огромной высоте. У вас хватает юмора и ума понимать, что по сравнению с ним вы Эркюль Пуаро местного околотка. Он сдается, хочет перейти в область интимных отношений, где они могут быть на равных, но и это не получается. Оказывается, лес — огромное богатство, а Лыняев думал совсем иначе.

С каждым поворотом, неожиданным для Лыняева, Беркутов растет в его глазах. Вы здесь гниете в провинции, а он в столице далеко вас во всем обогнал. Все знает, во всем разбирается, на все у него своя, оригинальная, неожиданная точка зрения. Встречаются pragmatik, циник Беркутов и идеалист Лыняев, светский

человек и провинциал. То, что они старые друзья, только обостряет контраст, делает противопоставление более явным.

Беркутов — человек новой формации.

СТРЖЕЛЬЧИК. Ему еще предстоит увидеть, как я разговариваю с Купавиной.

Третье действие. Сцена Лыняева, Глафиры и Горецкого.

ТОВСТОНОГОВ (*Матвееву*). Ничего не получится, если у вас не будет истовой влюбленности. У него дрожат губы. «Разрешите для вас какую-нибудь подлость сделать» — это для него высшее проявление страсти. По отношению к Лыняеву эта декларация носит явно угрожающий характер. Горецкому очень не нравится, что Глафира объединяется с Лыняевым. Что у нее может быть общего с этим толстым человеком? Для Горецкого огромное событие, что он так близко общается с Глафирай, до этого он ей только письма писал. Накал должен быть максимальным на протяжении всей сцены. Вы берете у Лыняева деньги, давая ему понять, что это вас все равно с ним не примиряет. «Это я писал-с» — скажите с гордостью, как об огромном деянии. Он действительно гордится своим талантом идеально подделывать любой почерк. Он сам недавно это в себе открыл. (*E. Поповой*) Нельзя вам с Горецким столь явно кокетничать, он не отстанет тогда от вас.

16 января 1980 года.

Второе действие. Сцена Купавиной и Глафиры.

ТОВСТОНОГОВ (*E. Поповой*). Вы понимаете, какой милой и искренней вы должны быть с Купавиной в начале сцены, если сами говорите, что играли гнусную роль.

Впрямую гнусную роль играть нельзя. Чем искреннее вы будете притворяться, тем острее будет переход к настоящей искренности, к извинениям. Целоваться не надо — так можно Меропу ублажать, а не Купавину. Надо

просто извиниться за обман. В рассказе о жизни в Петербурге — ваш идеал жизни вообще. Это настоящая ностальгия. А сейчас идет пустая информация. Вы так при Лыняеве и будете жить — и в Париже, и в Петербурге. Она не позволит ему терять время в деревне. Глафира — девушка крайне pragматичная, она сразу поняла, почему Беркутов просит не продавать лес — «умный человек».

В конце нужен общий канкан, который начинает, конечно, Глафира.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Е. Поповой*). Вам надо понравиться Купавиной, а вы вообще уходите от контакта. Она ищет контакт, а вы игнорируете это. Надо, чтобы мы поверили Глафире. Вы же сейчас так играете, что поверить вам нельзя. И что это за манера — после каждого слова цезура? Забудьте, что вы обманщица. Обман заложен в обстоятельствах у автора, вам не нужно об этом заботиться. Вы должны быть предельно искренней. Чем подлинней прозвучит сцена, тем больше в результате проявится авантюризм Глафиры. Вас все время тянет показывать ловкое притворство. Не нужно. Каждый кусок играйте с предельной искренностью. Так же и в сценах с Лыняевым. Играйте беспредельную любовь. Это опровергивается вашей же фразой: «Как можно его любить?» Срабатывает контраст. А если вы все время будете показывать, как ловко вы его обманываете — будет плоско, неинтересно. Это принцип всей роли, пойдите по этому пути, не хлопочите. Сейчас вы благочестивая монахиня, приехали к светской женщине, которая дни свои проводит в суете, и вы искренне хотите ей помочь избавиться от неверного образа жизни. А вас все время тянет на притворство. Вы должны вызывать безусловную симпатию Купавиной — какая милая, какая симпатичная. (*Крючковой*.) Ее потрясает, когда она узнает от Глафиры, что герой ее влюбленности известен всем. Неужели все знают про Беркутова? Она еще никому не говорила, ни с кем не делилась. Или это Глафира так все угадывает, читает в душе? Имя Лыняева для нее полная неожиданность — этот толстый господин с его вечным желанием подремать — разве в него можно влюбиться? Сама эта мысль безумно смешит ее.

Четвертое действие. Сцена Купавиной и Глафиры.

ТОВСТОНОГОВ. Ритм не тот.

КРЮЧКОВА. Быстрее надо?

ТОВСТОНОГОВ. Не в этом дело. Другая жизнь, другой пульс. Ритм — это не просто быстрее или медленнее.

СТРЖЕЛЬЧИК. Острее надо. Глафира начала действовать, но у нее все еще может сорваться.

ТОВСТОНОГОВ (*Е. Поповой*). Все время должна работать мысль — как завоевать Лыняева, какой выстроить план? Как поставить последнюю точку? (*Крючковой и Поповой*.) Давайте попробуем сделать эту сцену как их полное разъединение — в отличие от сцены второго акта, где у них было полное единение.

Пробуют новый вариант.

ТОВСТОНОГОВ. Неверно. (*Крючковой*.) Вы здесь счастливая, а у нее все плохо. Страйтесь проявлять сочувствие, но сочувствия не получается. Купавина все время занята собой. Не упускайте ни одной возможности покрасоваться в зеркале. Она здесь на такой высоте, что говорит о Беркутове легко, с юмором, как о бесспорном женихе, который влюблен по уши и примчался «на крыльях амура». (*Поповой*.) Приезд Беркутова интересует Глафиру только в связи с Лыняевым. Вероятно, Лыняев приедет сюда в усадьбу вместе с Беркутовым — значит, все решится сегодня. Надо представить себе помещицью жизнь — Лыняев недавно был здесь, уехал к себе в имение, встреча может долго не случиться — он будет отсыпаться у себя. Нужно счастливое совпадение, чтобы Лыняев снова появился у Купавиной. И вот это совпадение — приехал Беркутов, они близкие друзья, и Лыняев может приехать вместе с ним. Сначала Глафира почти не воспринимает известие о том, что приехал Беркутов. «По лицу видно — жениха дожидаешься» — ко мне это не имеет никакого отношения. Потом соображает — имеет отношение, Лыняев обязательно приедет с Беркутовым, оторвется от своего дивана. Ее настроение резко меняется.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Поповой*). Известие о том, что Меропа прислала за вами тарантас, вызывает у Глафиры прилив энергии. Необходимо действовать стремительно, это последний шанс. Лыняев сюда приедет, а вас увозят. Срывается все.

БАСИЛАШВИЛИ. Я проспал Горецкого, Беркутов его перекупил. Что здесь происходит с Лыняевым?

ТОВСТОНОГОВ. После диалога с Беркутовым — полное отсутствие импульса действовать дальше. Все его доводы, все тревожные сигналы Беркутов разбивает и отмечает. Перед нами два контрастных мира. Все разное — система мыслить, рассуждать. Встретились прагматический цинизм и либеральный гуманизм. Ваша сцена — не экспозиция приехавшего Беркутова, а реальное столкновение двух разных, прямо противостоящих друг другу людей.

Повторяется сцена Купавиной и Глафиры.

ТОВСТОНОГОВ. Две женщины накануне великих амурных свершений. Здесь интересно то, что при общности забот они максимально разобщены. (*Крючковой*.) Вам надо здесь забраться на огромную высоту, чтобы было откуда падать. Вы поставили себе утопическую задачу — стать хозяйкой над Беркутовым. У вас уже есть план, как вы будете его мурлыжить, как вы заставите его суетиться вокруг вас, как вы над ним посмеетесь. Но Беркутов все повернет по-своему, ваши планы рухнут в одно мгновение. В конце — полная неожиданность: вас сватает Мурзавецкая, Беркутов соглашается и вы понимаете, что ваша свобода рухнула, что вы попали в рабство. Это психологический ход Беркутова — вы его не угадали. Он настолько сбивает ее с толку, выбивает из ее способа жить, что она почти согласна выйти замуж за Мурзавецкого.

КРЮЧКОВА. Мне непонятно, как после того, что Беркутов советует ей выйти за Аполлона, Купавина еще находит в себе силы говорить дальше, шутить. Так быстро поставила крест?

ТОВСТОНОГОВ. Выбирает интересы имения, а не любви.

КРЮЧКОВА. Она соглашается сгоряча, назло Беркутову — вы этого хотите? Так я выйду!

ТОВСТОНОГОВ. Тут еще один мотив — вы так дурно ко мне относитесь? Готовы уступить меня Аполлону?

КРЮЧКОВА. Она поняла, что он ее не любит, ей стало все равно.

ТОВСТОНОГОВ. Все рухнуло. (*Поповой*.) У Глафиры сделан первый шаг, ей важно добить Лыняева. Как вам кажется, она заранее придумала, как это сделать, или вся сцена — импровизация?

Е. ПОПОВА. Мне кажется, импровизация.

ТОВСТОНОГОВ. Она здесь реализует свою фразу: «Либо пан, либо пропал!» И применяет недозволенные средства. Лыняев так быстро попался, потому что уже сломлен Беркутовым. В нормальном состоянии он бы не попался на такой примитивный крючок. Тогда это будет оправданно.

Е. ПОПОВА. Вы исключаете, что я могла ему понравиться как женщина? Разве он не влюблен, хотя бы чуть-чуть?

ТОВСТОНОГОВ. Это есть, но он искренне хочет, чтобы она уехала.

БАСИЛАШВИЛИ. Не так уж он и влюблен.

ТОВСТОНОГОВ. Она ему нравится, приятная женщина.

БАСИЛАШВИЛИ. Молодая женщина, ей приятно с ней разговаривать, но он каждый раз себя ругает — не надо было начинать.

ТОВСТОНОГОВ. Он погиб, когда началась игра воображения, когда Глафира начала строить возможные варианты его жизни с возлюбленной.

БАСИЛАШВИЛИ. После этой сцены он и подумал, что лучше бы пошел сопровождать Купавину на гулянье, ходил бы по горам.

Е. ПОПОВА. Если Глафира не нравится Лыняеву, она не понравится и зрителям.

БАСИЛАШВИЛИ. Разумеется, отвращения он не испытывает, симпатия есть.

ТОВСТОНОГОВ (*Поповой*). Почему вы связываете симпатии зрителя с симпатиями Лыняева? Симпатия публики должна быть построена на том, что Глафира делает свои не очень симпатичные дела с такой ловкостью, с таким шармом, что завоевывает публику. Это не за-

висит от отношения к ней Лыняева, не связано с ним. Вами обкручен человек, который не пылает, а скорее равнодушен. Деться ему некуда, вы загнали его в такую ловушку, откуда ему не высокочить, сил нет. И как вы это делаете — нам интересно.

Е. ПОПОВА. На чем же я сыграла, если не нравлюсь ему совсем? Что же я такого сделала, что заставила его жениться?

ТОВСТОНОГОВ. Во-первых, в нем произошел спад после встречи с Беркутовым, который сработал на вас. Во-вторых, на него обрушился такой натиск, которому он не умеет сопротивляться. Либо он должен устроить вам публичный скандал, когда вас застали в его объятиях — «Позвольте, что это такое! Я не давал повода!» — на это у него нет сил, кроме того, он все-таки мужчина и воспитан в других принципах. Либо сразу, с первой же фразы, сказать: «Я женюсь» — что он и делает.

БАСИЛАШВИЛИ. Чтобы не быть смешным.

ТОВСТОНОГОВ. Деться некуда.

БАСИЛАШВИЛИ. Отношение вполне ясное — хороши ты, Глафира Алексеевна, но не для меня, мне лично этого не надо.

ТОВСТОНОГОВ. Свобода дороже. В одном Лена права — момент мужской увлеченности, эротический мотив должен быть.

БАСИЛАШВИЛИ. Во время их «игр», разумеется, возникает обычное мужское начало.

ТОВСТОНОГОВ. Оно у Лыняева довольно дремотное, но Глафира сумела его разжечь. На этом все ее планы и держатся.

21 января 1980 года.

Пятое действие. Сцена Мурзавецкой, Беркутова и Чугунова.

ТОВСТОНОГОВ (*Рыжухину*). После вашего поражения в сцене с Беркутовым, когда он вас разоблачает, при привычной форме поклонов и всего прочего — истерическое состояние погибшего человека. Иначе вам не выйти к последнему монологу.

РЫЖУХИН. Очень расстроен.

ТОВСТОНОГОВ. Убитый человек, хотя кланяется, говорит привычные слова. Одна оболочка.

РЫЖУХИН. Говорит одно, а сам весь в своем провале.

ТОВСТОНОГОВ. Все время думает, как же это я так промахнулся? Как все это произошло? Вот что вам надо играть. Вас добивает фраза Беркутова Купавиной: «Назначьте меня вашим управляющим», то есть место, тепленькое местечко им потеряно. (*Э. Поповой и Стржельчику.*) Сцена не пойдет, если это будет обычное сватовство. Они играют в игру, где Купавина — зритель и объект розыгрыша. Играют два актера — вот что должно быть, а сейчас получается сватовство впрямую. Это неинтересно. Они все время переглядываются за спиной Купавиной, это два заговорщика, у которых все идет как задумано. Беркутову улыбаться здесь не надо, он делает дело. (*Крючковой.*) А что, если Купавиной упасть в обморок? В прошлом веке было принято в такие минуты падать в обморок.

24 января 1980 года.

Четвертое действие. Сцена Лыняева и Глафиры.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Снимите обувь, укладываясь поспать. Без обуви человек особенно беззащитен. А вообще укладывание спать — для него целая процедура. Засыпая, говорите какие-нибудь слова, которых мы не разбираем. (*Е. Поповой.*) Вы идете в последнюю, решающую атаку. Здесь даже можно перекреститься. Не молитвенный жест, а продолжение мысли — «либо пан, либо пропал!» Откройте все двери, распахните их — обратное обычному, когда перед любовной сценой закрывают двери. С Лыняевым — никакого притворства, вы его действительно любите, горячо и искренне, все ваши ходы мы уже видели. В момент пробуждения у него должна возникнуть мысль: он спал, но все произошло. Ее фраза — «что вы со мной сделали» — ввергает его в кошмар. (*Е. Поповой.*) Пока он спит, надо произвести беспорядок в своем туалете, чтобы были видны следы «борьбы». И надо все делать очень

естественно, сейчас получилось нарочно. Забудьте, что вы соблазнительница, вами владеет любовная горячка, разбуженная им же, Лыняевым.

Сцена повторяется.

БАСИЛАШВИЛИ. Он сам вдруг стал ее лобзать.
ТОВСТОНОГОВ. Это — перелом. Он сопротивлялся, потом перестал. И — не может остановиться. Тут существует такая градация: а) что за наваждение, б) надо ее успокоить, в) сам вошел во вкус, как мужчина. Давайте повторим все технически. (*Поповой.*) Приведите в беспорядок туалет. «Что вы со мной сделали» — и буквально: показала на платье. Обнаженное плечико. Ринулась, как в воду — в атаку. Это начало сцены. Тихонечко прилегла, он зашевелился, погладил во сне ее плечо. Проснулся — ошеломленный. Она прикрывается, как голая женщина, входя в воду. (*Поповой.*) Вы забегаете вперед, раньше срока начинаете и тем обкрадываете себя, сцена лишается развития. И не теряйте ощущения опасности — это риск. Он может встать, извиниться и уйти. Надо поймать его врасплох. Самое трудное — первый момент. Она все строит на том, что предупреждала его — в любой момент в ней может вспыхнуть страсть. Говорила или нет? Предупреждала или нет? Он вынужден признать, что говорила. А вы все-таки сделали свое — распалили, довели до безумия. Вы мало заняты Лыняевым. Вы все время должны быть заняты им, а не собой. Сейчас вы заняты собой. Главное — что с ним происходит. От этого у нее все время меняются способы воздействия, и физические и психологические. Занимайтесь не собой, а партнером, тогда нам будет интересно следить за процессом. (*Басилашвили.*) В конце сцены это безумный человек, он смеется и плачет, как безумный.

Премьера состоялась 6 марта 1980 года.

Запись репетиций Д. Шварц.

А. Н. Островский

«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

Постановка Г. А. Товстоногова

Художник — Э. С. Кочергин

Композитор — И. И. Шварц

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ:

Глумов	— В. М. ИВЧЕНКО
Глумова	— О. В. ВОЛКОВА
Крутицкий	— Е. А. ЛЕБЕДЕВ
Мамаев	— О. В. БАСИЛАШВИЛИ
Мамаева	— С. Н. КРЮЧКОВА, Л. И. МАКАРОВА
Городулин	— В. И. СТРЖЕЛЬЧИК
Турусина	— Э. А. ПОПОВА
Машенька	— Н. Ю. ДАНИЛОВА
Голутвин	— Н. Н. ТРОФИМОВ
Курчаков	— А. В. МИХАЙЛИЧЕНКО, А. Ф. ПУСТОХИН, Ю. Н. СТОЯНОВ
Манефа	— В. П. КОВЕЛЬ
1-я приживалка	— М. К. АДАШЕВСКАЯ
2-я приживалка	— В. А. НИКОЛАЕВА

10 октября 1984 года.

Первая репетиция.

ТОВСТОНОГОВ. В новой работе мы продолжаем нашу давнюю традицию освоения пьес русской классики.

Второй раз мы обращаемся к творчеству Островского. «На всякого мудреца довольно простоты» — одна из лучших пьес великого драматурга, который сегодня переживает свое второе рождение, не только в нашей стране, но во всем мире. Для меня лично это не первая постановка пьесы. Три раза я ставил ее за рубежом, но всегда мечтал о постановке в нашем театре. Любимая пьеса в родном коллективе, где в течение многих лет складывалось наше творческое взаимопонимание,— совсем другое дело.

Пьеса современна в глубоком смысле, без нарочитой

злободневности. Общечеловеческая тема вырастает из конкретной исторической обстановки. Только что прошла реформа 1861 года, смятение в умах достигло предела. Тема русская и общечеловеческая. В последнем я убедился, когда в 1965 году поставил эту комедию в Варшаве. Даже такой умный и просвещенный человек, как Эрвин Аксер, руководитель театра «Всполчесни», недооценил тогда общечеловеческую значимость пьесы. Он предупреждал меня, что Островского в Польше не очень любят и спектакль, вне зависимости от его качества, пройдет недолго. Но спектакль прошел пятьсот раз, что для Варшавы является редким явлением. Главная причина такого успеха заключается в пьесе. Как всякая подлинная классика, она всегда неожиданно сопрягается с действительностью. Это не салонная комедия, а психологический гротеск. Довести ее до остроты щедринской сатиры, до абсурда, который в ней заложен,— это будет наше направление в том поиске, который мы поведем вместе.

Центром, разумеется, должен быть Глумов. Это не один характер, а шесть разных ролей. Его талант в том, что он умеет в глазах партнера становиться его идеалом. Никто не знает, как он выглядит в глазах другого. Только наедине с собой и с матерью он истинный, со всеми остальными он ненастоящий, а такой, каким хочет его видеть другой человек. Дневник — это сокровенное, соединяющее его с прошлым, когда он был либералом, молодым, наблюдательным, обличающим талантом. Дневник соединяет прошлое с настоящим в биографии Егора Глумова. В финальном монологе Глумов, разоблаченный, при всех демонстрирует все свои маски, каким он каждому «казался».

Крутицкий — воплощение консерватизма. Для него Глумов — оплот реакции. Для Городулина он — воинствующий нигилист. Для Мамаевой — герой Поля де Кока. Разбор обстоятельств поможет во время репетиций убедиться в том, как талантливо это построено драматургом.

В этом психологическом гротеске нам надо найти также драматизм в судьбе Глумова. Драматизм идет от фразы: «Но знайте, господа, что, пока я был между вами, в вашем обществе, я только тогда и был честен, когда писал этот дневник». И это было действительно

так. Прощание с дневником — начало конечного распада личности Глумова, а также начало окончательного вхождения в общество Крутицких и Мамаевых, полный разрыв с прошлым.

Нам надо получать радость в репетициях, радость от обостренного преломления действительности.

Пьеса серьезно сокращена, в основном за счет текста, связанного с фактами, которые ушли в историю, в прошлое.

Артисты читают пьесу по ролям.

ТОВСТОНОГОВ. Теперь нам предстоит разобраться в каждой подробности, найти выражение жанра в каждой детали, в каждой мелочи.

11 октября 1984 года.

Первая картина.

ТОВСТОНОГОВ. Попробуем разобраться в обстоятельствах, в событиях, во взаимоотношениях персонажей. Что такое Глумов? Неудачник. Но неудачник с большими претензиями. Он несомненно образованный человек, был захвачен передовыми студенческими идеями. Но никакой организации не принадлежал, он — индивидуалист.

ИВЧЕНКО. Мне кажется, что реформа сильно повлияла на характер Глумова. Он ожидал перемен лично для себя. Но реформа состоялась, а карьеры Глумов не сделал, ничего для него не изменилось.

ТОВСТОНОГОВ. Правильное рассуждение. Глумов сам решает изменить свое положение в обществе, реформа ему никак не помогла. И начал он с Мамаева. Первый шаг — затащить Мамаева к себе. Что больше всего тревожит Глумова? Неизвестность. Придет Мамаев или не придет? Тревожное ожидание Мамаева — малый круг предлагаемых обстоятельств. Большой круг — реформа и, как следствие ее, психологические изменения у всех персонажей. Не будем грубо делить их на умных и глупых. У каждого есть страсть, желание, доведенное до предела, каждый приспосабливается по-своему. У Глумова много забот, все начинается сразу на высоком

накале. Неожидан бунт матери. Почему она отказывается писать анонимки?

ВОЛКОВА. Она привыкла быть в курсе всех планов сына, а про анонимки он ей не объяснил — зачем?

ТОВСТОНОГОВ. Верно. Она не верит, что Турусина отдаст Глумову в жены свою богатую наследницу, и хочет знать, в чем ему помогут письма против Курчаева. Она готова помочь сыну, но должна знать все его планы. Рассказывая матери, Глумов как бы снова проверяет свой план. Берет зрителей себе в союзники. Тут особая связь со зрительным залом, не впрямую. Это надо найти. Очень важна и сцена с Голутвиным. Голутвин — двойник Глумова. Та же природа существования, другие масштабы.

ТРОФИМОВ. Я хочу заметить, что на моего героя тоже повлияла реформа. Раньше он писал и безуспешно пытался печатать слезливые романы, сентиментальные драмы. Но времена изменились, после реформы решил приняться за скандалчики, в буржуазную эпоху это доходнее.

ТОВСТОНОГОВ. Между ними есть существенная разница. Они далеко не ровня. Глумов хоть и беден, но дворянин. Голутвин — разночинец. После реформы каждый из них решил приспособиться и нажиться. Но для Глумова путь Голутвина невозможен. Ему надо не нападать на общество, а войти в него, по возможности на равных, и сделать карьеру изнутри. А борьба и обличение — в дневнике... Что такое Курчаев? Лихой, легкий гусар, светский молодой человек, душа нараспашку. Он весел, сам первый смеется на все, о чем говорит. Курчаев дает Глумову важные козыри — оставляет карикатуру на Мамаева и раскрывает секрет тетки — она влюблена в Глумова.

ВОЛКОВА. У Глумовой нет других интересов, кроме интересов сына. Какого качества ее бунт?

ТОВСТОНОГОВ. Бунт любящего человека. Пока не узнает, ничего делать не будет. У нее предельная любовь к сыну. Его жизнь — ее жизнь. Но она претендует на доверие сына, требует его.

ИВЧЕНКО. Надо прежде всего убедить самого себя в необходимости решительных действий — почему я, такой талантливый, умный, должен жить здесь, в забвении, подсчитывая каждый рубль?!

Первое действие.

ИВЧЕНКО. Есть ощущение, что для Глумова это последняя ночь. Последний раз он остается самим собой. Вот его стол, за которым он проводил бессонные ночи, здесь писались памфлеты, множество эпиграмм. Теперь все это не нужно, начинается другая жизнь. Я прощаюсь.

ТОВСТОНОГОВ. Просто сжигаете свое прошлое. Сжигаете мосты.

ШВАРЦ. Отсюда и дневник. Он родился из потребности продолжать свою деятельность. Многие современники Островского говорили, что это неестественная натяжка, что всем движет нелепая случайность.

ТОВСТОНОГОВ. Глумов понимает будущую безнравственность своего поведения. Он достаточно умен, не просто подлец, которому все равно. Дневник — выход совести, нравственный выход. Это психологическая природа дневника.

ШВАРЦ. Сжигая мосты, он начинает дневник.

ТОВСТОНОГОВ. Он называет дневник памятником для потомства. Он и себя не жалеет, он откровенно пишет.

БАСИЛАШВИЛИ. Он и раньше вел дневник, это все знают.

ИВЧЕНКО. Теперь дневник будет качественно другим.

ТОВСТОНОГОВ. Это было из области слухов. Он никому не показывал дневника, даже матери, а с ней он откровенен. У него репутация злого эпиграмщика, который пишет злые вещи про людей, значит, у него должен быть тайный дневник. Только тогда выкрадывание дневника будет событием.

Трофимов и Михайличенко читают сцену
Голутвина и Курчаева.

ТОВСТОНОГОВ. Теперь поговорим об этой паре.

ТРОФИМОВ. Голутвин давно пишет, пробует себя в разных жанрах. Пишет романы, повести, комедии. Но не берут никуда. Надо делать что-то другое. Стал искать скандалчики.

ТОВСТОНОГОВ. По-своему он повторяет Глумова, но масштаб меньше. Нам надо так построить, что он вынужден этим заниматься, он все попробовал. Честный путь

не получается. Возможностей у него немного. Он разночинец, не дворянин. У него определенная репутация.

ТРОФИМОВ. Он считает себя талантливым. За то, что его не допускают в общество, хочет отомстить.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, нужно получить материал, это главное. Для этого ему надо познакомиться с Глумовым, который много знает. Но он не рассчитал и пришел в момент, когда у Глумова созрел перелом в жизни. Может быть, год назад они нашли бы общий язык и Глумов посвятил бы его в кое-какие скандалы. Теперь Голутвин может только дискредитировать Глумова. Естественно, Голутвин всего этого знать не мог, он пришел к потенциальному союзнику. Курчаев в гусарской форме, но ничего военного в нем нет. Эта форма дает ему возможность легкой светской жизни. Он уже в такой стадии, когда пренебрегает законами светского человека — что положено, а что не положено. Знакомство с Голутвиным — вызов обществу, с такими людьми вообще нельзя общаться, недопустимо, но Курчаеву приятно с «умными людьми» знакомство водить, свой уровень интеллекта он знает. (*Михайличенко*) Вы очень робко читали, это понятно, в первый раз, но вы должны настроиться совсем на другую тональность. Это легкая комедийная роль. «Легкая» в смысле способа легко жить. При всей глупости Курчаева в нем должно быть обаяние. Это приятный, лихой человек. У него богатая, хорошенская невеста, которая предпочитает Курчаева всем поклонникам. Голутвин попросил его познакомить с известным в определенном смысле человеком и Курчаев охотно откликнулся. Между завтраком и обедом. Из кабака в кабак, из ресторана в трактир, от самого высшего уровня до самого низкого. Таков его день. А тут подвернулся Голутвин, который может про всякого сказать острое словцо, а он, Курчаев, с удовольствием разнесет его по домам. Гусарская форма только помогает ему в таком образе жизни. Истинно военного в нем ничего нет.

Глумову они сейчас совершенно некстати, а они никуда не спешат. Пришли подвыпившие, поют какую-то песенку и уверены, что Глумов протянет им руку помощи. Но сразу натолкнулись на сухой прием.

ИВЧЕНКО. Голутвин вдруг чем-то заинтересовал Глумова, он долго его расспрашивает: что писал? Писал ли пьесы?

Актеры снова читают сцену. Каждое слово, произнесенное Трофимовым, вызывает смех присутствующих, Михайличенко читает формально, без юмора.

ТОВСТОНОГОВ. Действительно, почему такой интерес? Хотя он сыграет коварную роль во всей дальнейшей истории, но здесь Глумову показалось, что Голутвин может ему пригодиться в его дальнейших планах.

ИВЧЕНКО. Он вхож в литературные круги. Может кое в чем помочь. Надо выяснить, на что он способен.

ТОВСТОНОГОВ. Но сейчас они ему мешают. Главное — определить цель прихода. У Курчаева это должно быть оправдано его добротой на почве опьянения. Он сейчас безумно добр. Попросили познакомить с Глумовым — извольте, он мой кузен. Они мало общаются, но формально они родственники. Никакой корыстной цели у Курчаева нет. Полная жизненная свобода. Любит рисовать, быстро набросал карикатуру на Мамаева. И наверное, если бы не изменившиеся планы Глумова, они договорились бы именно Мамаева взять под обстрел. Хороший материальчик есть.

Но у Глумова цель прямо противоположная. Он ждет Мамаева, чтобы с него начать свое восхождение, а они пришли его разоблачать.

ИВЧЕНКО. Он не может их просто выгнать, чтобы не открыть свое новое лицо.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Тут очень важно поведение Глумова до прихода Мамаева и после. Когда ему удастся «купить» Мамаева, он просто выгонит Курчаева, а здесь еще нужно соблюдать декорум. Важно сейчас, что они явно задерживаются у вас и вы видите по их поведению, что они расположились надолго.

ТРОФИМОВ. Они собирались, наверно, вместе пойти потом в ресторан, отметить их говор, обмыть.

ИВЧЕНКО. Они бы сейчас работали творчески, а Глумов раздражен.

ТОВСТОНОГОВ. Чем меньше вы сейчас будете придавать значения «петуху», тем остree он «сработает» потом. Это тоньше.

ИВЧЕНКО. Сейчас он его просто раздражает, да еще бумагу портит.

ТОВСТОНОГОВ. Когда он скажет, что это не просто

петух, а Мамаев, это сразу что-то изменит. (*Михайличенко.*) Ваш рисунок — не импровизация, у вас есть выработанный прием рисовать дядюшку. Он потом недаром говорит, что умеет рисовать только дядю.

КРЮЧКОВА. Болван этот Курчаев.

ТОВСТОНОГОВ. Зачем вешать такой ярлык? Он недалекий парень, но добрый, легкий, стал жертвой страшной интриги. Он должен вызывать сочувствие.

КОВЕЛЬ. Никакой он не болван.

ТОВСТОНОГОВ (*Михайличенко*). У такого рода людей есть свойство — все, что он рассказывает, кажется смешным ему самому. Надо это поискать. Он не острит. Человек с настоящим юмором очень серьезен и ждет реакции, а этот всегда первый реагирует на свои шутки, не ожидая реакции окружающих. Это в природе Курчаева. Самому все смешно, что бы он ни рассказывал. Я не требую, чтобы вы сейчас это делали, надо искать такой способ мышления. Это надо в себе воспитать. Таких людей много.

Актеры снова читают сцену до слов Голутвина «Поедем обедать».

ТОВСТОНОГОВ (*Трофимову*). Эта игра не получилась. Голутвин сейчас в таком состоянии, что это дело надо запить. Черт с ним!

ТРОФИМОВ. Выпить, а потом искать другой выход.

ТОВСТОНОГОВ. Потом вы с лихвой отыграетесь на самом Глумове. Сейчас Голутвин затаился — «ладно, ладно» (*Ивченко*). С этим визитом в вашей жизни многое изменилось. Курчаев оставил карикатуру, да еще с подписью. Ваш главный партнер в игре — мать. Но у вас не было времени на сговор, как использовать рисунок Курчаева.

ИВЧЕНКО. Это импровизация. Посмотрел на картины и вскрикнул: «Маменька!» Он знает, что она и без сговора все поймет.

Читается сцена с Мамаевым.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Вы входите в комнату и видите сидящего за столом человека, который на вас не обращает внимания. Это очень важное обстоятельство. Глумову важно для начала нанести вам шоко-

вый удар. У Мамаева остается один выход — беседовать со слугой.

БАСИЛАШВИЛИ. Может, это не хозяин, откуда я знаю?

ТОВСТОНОГОВ. Важно, что человек не встал, не оторвался от своего дела, не оказал вам внимания.

БАСИЛАШВИЛИ. Да, я не привык к такому.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Вы не должны быть невежливы, вы инсценируете глубочайшее погружение в свое дело.

ИВЧЕНКО. Надо найти какое-то нелепейшее занятие.

ТОВСТОНОГОВ. Всем ходом действия так задано появление Мамаева, так важен для Глумова его приход, что достаточно того, что вы на него не обращаете внимания. В этом неожиданность. (*Басилашвили*.) Дело не в том, что квартира холостая, а к какому типу привел его слуга. К невоспитанному человеку.

БАСИЛАШВИЛИ. Он получает удовольствие от таких поездок. Ему не нужна квартира. Так же и в лавках. Он важно спрашивает: «Колбаса есть?» И ничего не покупает. Получает удовольствие. Повод для общения. ТОВСТОНОГОВ. По существу, вам не нужна квартира, не нужна и колбаса.

БАСИЛАШВИЛИ. «Где гостиная?» — спрашиваю я слугу, как бы извиняясь перед Глумовым. Мол, мы мешаем, а все из-за тебя.

ТОВСТОНОГОВ. Все подчеркнуто логично. Вот человек, слуга, который нуждается в постоянном совете, потому что своего соображения у него не хватает. И мое отличие от остальных в том, что я это понимаю и не теряю терпения, а учу. Это должно быть не в характерности, а в способе мыслить. Этот способ мыслить — благодатная почва для результата. Этот слуга вроде бы разумный человек, но не охватывающий масштаба жизни. (*Ивченко*.) Ваша задача не извиняться, а взять на себя — это не он виноват, это я виноват.

13 октября 1984 года.

Первая картина.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Когда Мамаев рассказывает про гимназиста, который не захотел с ним разгово-

варивать, вы должны дать понять ему, что вы тоже были таким мальчиком, но вас не останавливал на улице такой «мудрец», как Мамаев, и у вас не было наставника, о чём вы всю жизнь жалеете.

ИВЧЕНКО. Я тоже был таким легкомысленным — от этого зависит градус моей реакции на рассказ о «беспутном» гимназисте.

ТОВСТОНОГОВ. Мамаев говорит: «На опасном пути мальчик», а у вас своя «горестная» тема — мальчик повторяет мой путь. Мaska несмысленыша должна подкупить Мамаева.

ИВЧЕНКО. И куда может привести этот путь?

ТОВСТОНОГОВ. В тюрьму.

БАСИЛАШВИЛИ. А если бы мальчик открылся Мамаеву, доверился, а не спешил бы домой, то и тюрьмы не было бы.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. И вот Глумов, хотя и не мальчик-гимназист, но жаждет ваших наставлений. Глумов — режиссер авантюры. Это особенно проявляется в сцене с Манефой. Он все подготовил, все организовал, и на наших глазах подкупает Манефу.

КОВЕЛЬ. Здесь она не фиглярствует.

ТОВСТОНОГОВ. Здесь — дело. Весь «театр» — у Турчиной. Но там дали всего десять рублей, а Глумов дает пятнадцать.

ИВЧЕНКО. Он все подсчитывает, записывает расходы.

ТОВСТОНОГОВ. Они ему обременительны, но необходимы. Он сознательно пустился на расходы, которые должны окупиться сторицей.

ИВЧЕНКО. Настроение у него отличное, все идет прекрасно.

ТОВСТОНОГОВ. Да. Все идет ему навстречу. Курчаев сам дал в руки карикатуру на дядю, она сработала. Судьба ему благоприятствует. Вместе с расходами он запишет в дневник разговор с дядей, тут он даст волю своему саркастическому перу, литературный дар у него есть! Мы должны увидеть, какое удовольствие Глумов получает от своего дневника. Он наслаждается сатирическим ядом своего дара, который вынужден скрывать. Глумов вообще много работает. В дальнейшем мы увидим, что он не поленится выучить наизусть трактат Крутинского. А это адский труд! Азарт игрока в этом образе весьма важен. Ошибся в одной-единственной карте —

забыл на столе дневник! Простейшая ошибка. И на Голтухина нельзя было злиться. Это тоже ошибка. Поэтому пьеса и называется «На каждого мудреца довольно простоты». Это социальная пьеса. Все заострено до предела. Вот почему я против салонной комедии, хотя в Малом театре играли именно так, и играли мастерски. Но мне вспоминается в связи с этой пьесой такой писатель, как Салтыков-Щедрин. Эта комедия стоит особняком в творчестве Островского.

Последнее явление первой картины — поверженный Курчаев. (*Ивченко.*) Зачем вы уделяете Курчаеву столько внимания? Не надо на него затрачиваться. Тут вам важно понять, как сработала интрига с портретом. Курчаев для вас уже битая карта, он вышел в тираж. Мы следим за умелым ходом глумовской интриги.

ИВЧЕНКО. Я не рассчитывал, что так быстро все сработает.

ТОВСТОНОГОВ. Глумов через жалобы и стенания Курчаева угадывает, что произошло на самом деле, и наблюдает, а все поняв, выкидывает Курчаева, как ненужную больше вещь. Причем, он пренебрегает тем, что тот начал догадываться о его роли, это уже неважно — Курчаев списан.

ИВЧЕНКО. Я мог бы даже и открыться, но это неважно, Курчаев сам себя уничтожил. Ход его логики — дядя вас выгнал, и правильно сделал, я вас тоже выгоняю.

ТОВСТОНОГОВ. Уходя, Курчаев хочет произнести огромный гневный монолог, но выдавливает одно слово: «Прощайте!» Он задыхается от негодования. У Глумова все идет по плану, даже с перевыполнением.

ВОЛКОВА. Одна сцена — каскад событий.

ТОВСТОНОГОВ. Все это — пролог к будущей жизни. Впереди — прыжок в столицу, в. Петербург! Блистательная карьера.

Крючкова и Волкова читают сцену Мамаевой и Глумовой из второй картины.

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). Вы так прочитали, что создается впечатление, будто всезнающая дама менторским тоном поучает безграмотную старуху. А надо включать в ее жизнь два важных обстоятельства — перед

Мамаевой мать Глумова, которого она видела в театре и который ей очень понравился. И вот теперь — он у нее в доме! Какое удачное совпадение! Какая радость! Не рациональная логика, а крайнее возбуждение, экзальтация. У Мамаевой, видимо, был большой перерыв по части любовных приключений, а это для нее — главное в жизни. Она говорит, говорит, все с целью взять мать в союзники. Ей интересно все, что говорит Глумова, но только в той части, которая касается отношения к ней Глумова. Когда мать пускается в воспоминания о детстве Егорушки, то сразу теряет внимание Мамаевой.

Важное исходное обстоятельство для Глумова — он появляется в гостиной с крайне деловым видом, с папкой в руках, страшно озабочен делами и, увидев Мамаеву, страшно «взволнован» этой случайной встречей. На самом деле по его плану он сознательно устраивает этот случай, но всем своим видом демонстрирует Мамаевой, что он на службе у дяди, и нет для него ничего важнее.

Мы уже говорили, что Глумов всякий раз надевает ту или иную маску, в зависимости от партнера. С Городулиным, например, он напяливает маску нигилиста, мрачного циника, чуть ли не террориста, способного бросить бомбу в губернатора. У Глумова во всем спекуляция на политической позиции человека, на его взглядах, с учетом важнейших свойств характера и слабостей.

В сцене с Городулиным он даже пародирует то, что сам недавно исповедовал. Глумов — хамелеон, легко переходит от одной маски к другой.

Актеры читают сцену Мамаева и Глумова.
ТОВСТОНОГОВ (Ивченко). Глумов совершает некоторый «прокол» с Мамаевым, когда просит его ввести в дом Турусиной и помочь посвататься к Машеньке и чтобы об этом ни в коем случае не узнала Мамаева. Мамаев сердится, когда его кто-то учит. Он такие вещи замечает, чувствует, а Глумов увлекается, спешит и едва не выходит из роли.

Но исправляет ошибку лестью — «Удивляться уму вашему!» (*Басилашвили.*) Вы от лести испытываете физическое наслаждение. Тепло разливается по всему телу, этакое блаженство.

КРЮЧКОВА. Мамаева очень утомляет собственная жена.

БАСИЛАШВИЛИ. Конечно. Жуть какая-то. Глумов должен его спасти. У нее сильный темперамент, а вокруг так много прохвостов. А Глумов — свой человек.

КОВЕЛЬ. Он давно уже уставал от жены, неправлялся.

Актеры читают сцену Глумова, Мамаева и Городулина.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Вы говорите Городулину все противоположное тому, что говорили Крутицкому. Почти бунтарь. Борец за благосостояние масс. Все обратное. Спекуляция на различных позициях.

ИВЧЕНКО. Он продает то, что ему самому раньше было близко.

ТОВСТОНОГОВ. Цинизм. С Городулиным особенно контрастная маска. А вот с Мамаевым и Крутицким маски близкие друг другу, здесь нюансы тонкие. Оба консерваторы, но по-разному. С Крутицким — ничтожество человека, раболепие. С Мамаевым краски более мягкие, Глумов завоевал его еще в первой картине, а здесь продолжает. Но «прокололся» — ученик вдруг стал поучать учителя. Будет трудный момент, когда Глумов на сцене находится одновременно с Городулиным и Мамаевым. Глумов молниеносно переходит от одной маски к другой, никто ничего даже не успевает заподозрить. (*Крючковой*.) Мамаева в первых актах вся во власти эмоций. Только когда узнает об измене, она умнеет. Из чувственной самки на наших глазах вырастает умный мститель. Она очень тонко использует ошибки Глумова, находит обиженного им, недооцененного Голтувина. Она даже не дает возможности Глумову в чем-то ее заподозрить.

КРЮЧКОВА. Уже украв дневник, она разговаривает с Глумовым как ни в чем не бывало.

БАСИЛАШВИЛИ. Мамаева обращает Глумова в мужчину, распаляет его «скрытую страсть».

ИВЧЕНКО. Ей интересно, как он мучительно раскрывается.

БАСИЛАШВИЛИ. Она все изведала в жизни, ее волнует «чистота» Глумова.

16 октября 1984 года.

Четвертая картина — у Турусиной.

ТОВСТОНОГОВ. Представим себе, из чего складывается день Крутицкого. Он свято соблюдает традицию визитов. Половина дня — визиты, другая — графомания. Герои пьесы относятся друг к другу недружелюбно и неуважительно, но традиция визитов соблюдается. Прямой цели нет. Это способ жизни данного сословия.

ЛЕБЕДЕВ. А мне кажется, что у него это просто остановки во время прогулки. Он так стар и немощен, что вынужден заходить в знакомые дома для отдыха, а потом отправляться дальше.

ТОВСТОНОГОВ. Люди, ничего не делающие, создают видимость активной деятельности. И у Мамаева такая же жизнь. И у Городулина. Этот образ жизни отличается только ритмом, что зависит от темперамента, возраста, характера. Но система никчемных визитов и бесплодной суэты остается. Большая говорильня. Недаром Глумов в разговоре с матерью называет Москву обширной говорильней, в которой ему легко будет завоевать успех.

ПОПОВА. Турусина, вероятно, была великосветской львицей.

ТОВСТОНОГОВ. Но она уже давно вышла в тираж и замаливает грехи молодости. Вероятно, Крутицкий тоже был ее любовником, иначе его намеки не объяснить. Замечу, что наши герои — не клинические идиоты, у каждого из них — всепоглощающая страсть. Только Мамаева освобождается от страсти, ее глубоко оскорбили, и она мстит. Тогда мы выйдем на щедринские высоты, если доведем страсти Мамаева, Крутицкого и Городулина до логического предела. Надо уйти от бытовой, светской комедии. Почему все время вспоминается Салтыков-Щедрин? Потому что он необычайно современен. В этом я особенно убедился при постановке «Балалайкина» в «Современнике». Многие не верили, что актеры произносят щедринский текст, считали, что они гонят отсебятину. Например, упоминается даже ресторан «Пекин». Оказывается, был такой ресторан и во времена Салтыкова-Щедрина. Совпадения были поразительные, даже в мелочах.

БАСИЛАШВИЛИ. О каком «кружке» упоминает Мамаев в разговоре с Крутицким?

ТОВСТОНОГОВ. Имеется в виду свой круг, а не какая-то организация. Нигде они не состоят и состоять не могут. Я бы назвал эпизод Крутицкого и Мамаева из второй картины — «Кант и Спиноза». Два мудреца рассуждают о смысле бытия.

Лебедев и Басилашвили репетируют сцену Мамаева и Крутицкого из второй картины.

ТОВСТОНОГОВ. А может, действительно перевернуть стол? Чтобы была наглядность. Здесь Мамаев и Крутицкий — единомышленники: реформа все перевернула, нарушила естественный ход вещей. Это безобразие олицетворяет перевернутый стол, ножками кверху. Нарушена вековая мудрость. Потом они разойдутся, возникнет конфликт. А пока они сходятся.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Вы упускаете второй план. Каждый думает, что он и есть тот мудрец, который объяснит людям истину: «А не увидят, так укажут, есть кому». Каждый подставляет себя.

БАСИЛАШВИЛИ. Мамаев считает Крутицкого дураком?

ТОВСТОНОГОВ. Вы расходитесь в формах борьбы. В этом — принципиальное неприятие друг друга. Вы считаете, что надо говорить, учить, а Крутицкий считает, что надо писать.

БАСИЛАШВИЛИ. Мамаев считает, что это полная ахинея.

ТОВСТОНОГОВ. То, что Крутицкий пишет, — открытие для Мамаева. Он признается в том, что писать не умеет, а только говорить. А себя он, конечно, ставит намного выше по интеллекту. И то, что Крутицкий пишет, его удивляет и смешит — вот тут проявление истинного отношения к Крутицкому, как к маразматику. Этот диалог — крупный по мысли, хотя сюжет он почти не движет. Два консерватора, которые считают себя подлинными мыслителями.

ЛЕБЕДЕВ. Реформу вслух не называют, но все время подразумевают. Реформа для Крутицкого — больное

место. Все рухнуло с реформой. «...Где же, я вас спрашиваю, вековая мудрость, вековая опытность...» Это же конфликт с улицей.

ТОВСТОНОГОВ. С миром!

ЛЕБЕДЕВ. Я боюсь впасть в характерность. Такая опасность есть.

ТОВСТОНОГОВ. Надо добиваться высот гротеска. Ваша беседа — способ сопротивления ненавистной реформе. Такова же природа мамаевской истории с мальчиком в первой картине.

ЛЕБЕДЕВ. Мальчишка смеет разговаривать на равных!

ТОВСТОНОГОВ. Именно это! Крупный выход из простого, казалось бы, факта. Но разговор двух «мыслителей» скоро возвращается к прозе быта, к повседневным заботам. Взаимное внутреннее презрение мешает им договориться до конца. Каждый считает: «С этим идиотом нельзя всерьез разговаривать!» Движение сцены — от единения, общей увлеченности, вплоть до вещественного выражения (*вместе переворачивают для наглядности стол*) — к полному разъединению. Союз двух гигантов мысли рухнул.

Сцена Турусиной и Машеньки.

ТОВСТОНОГОВ (*Даниловой*). Вы упускаете то обстоятельство, что этот странный дом в течение многих лет является местом, где вы вынуждены жить. И подчиняться его законам. В этом доме каждый раз находится мистическая причина для объяснения любого явления, события. Это доходит до полного абсурда, до нелепицы. Курчаев для Машеньки был единственным шансом вырваться из этого страшного дома. И вот Курчаев изгнан. Этот шанс пропал! Это для вас катастрофа. И снова полная зависимость от сумасбродной тетки. Конфликт Машеньки и ее тетки Турусиной — конфликт здравого смысла и мракобесия. И при всей зависимости, при светском воспитании Машенька решается на бунт. Но никакого хамства! Бунт идет изнутри.

ДАНИЛОВА. Какие у меня отношения с Курчаевым?

ТОВСТОНОГОВ. Он вам очень нравится. Но вы не Джульетта. Без денег вы замуж не пойдете, наследство для вас — самое важное, определяющее. Брак для Машеньки — способ избавиться от дома Турусиной, от за-

висимости, почти от тюрьмы. Замужем и при деньгах вы сможете жить, как живет великосветская львица Мамаева. Любовь Маши — не подлинная любовь, и уж тем более не жертвенная. Ваша тетка сделала из своего дома черт знает что. Какие-то бродяги, юродивые, алкоголики, странники, уже успели что-то украсть. Хозяйка дома обезумела, а вы — жертва этого безумия. Но интересно, что когда дело доходит до Манефы, то на Машеньку ее пророчества тоже действуют. Пройдемте сцену еще раз, с учетом всех этих обстоятельств.

Сцена повторяется.

17 октября 1984 года.

Четвертая картина — у Крутицкого. Лебедев и Ивченко читают свой диалог.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). В этой сцене вы как бы висите на волоске. Постоянное напряжение — все может в одну секунду сорваться. И даже не поможет, что вы наизусть выучили этот ужасающий текст. Предложенный вами жанр — «трактат» — чуть не губит все дело. Крутицкого весьма насторожило это новое словечко, которое для него связано с реформой, с новыми настроениями. Надо определить переходы от катастрофы к спасению и снова к катастрофе. Глумову надо пробиться в этот склеротический мозг. Пластика Глумова здесь в статуарности — превратился в столб, в статую, он зажат работением. При этом колossalное внутреннее напряжение, постоянная настороженность.

ИВЧЕНКО. Я хочу устроить для Крутицкого театр.

ТОВСТОНОГОВ. А это и будет ваш театр для Крутицкого. У вас масса возможностей для пластической свободы в других сценах — с Мамаевой, с Мамаевым, с Городулиным. А здесь — статуарность. Это ведь тоже сильное средство выразительности. Новая маска.

Сцена повторяется.

ЛЕБЕДЕВ. Я не доверяю молодым вообще, в том числе и Глумову. Мне во всем мерещится подвох.

ТОВСТОНОГОВ. Совершенно верно. У вас ведь и в

тексте: «Кто пишет? Кто кричит? Мальчишки, а мы молчим, да жалуемся, что нас не слушают».

ЛЕБЕДЕВ. Глумов что-то редактирует в моем проекте. Меня это настораживает. «Трактат о вреде реформ вообще» — что это за вольность такая!

ТОВСТОНОГОВ. Да, поэтому Крутицкий и не должен рано добреть. У вас пока Крутицкий слишком быстро располагается к Глумову. (*Ивченко.*) Вам надо более проникновенно его благодарить, прочувствованно до предела. Сейчас это получается как-то по-солдафонски. Цитирование проекта или трактата для Крутицкого — бальзам! Он наслаждается, купается в своем тексте. (*Лебедеву.*) Но генерала не покидают сомнения в Глумове — вдруг проболтается? Кроме того, Крутицкий боится глумовского прошлого, подозревает, что он состоял в тайных организациях, которых тогда было множество. (*Ивченко.*) Попробуем определить, где все-таки Глумов перебрал, совершил очевидный прокол.

ИВЧЕНКО. Там, где заплакал при слове «трепетный».

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Глумов озорничает — ощущение шикарной игры. А у Крутицкого логика склеротическая, поэтому трудно предугадать ее повороты. В любую минуту он может сказать: «Вон отсюда!» Но не сказал этого. Насторожился, но пропустил, «съел». Надо найти логику абсурдизма. Для Глумова все время существует опасность полного крушения, тем более что, как выяснится потом, в минуты просветления у Крутицкого бывают озарения, остатки природного ума, а скорее, хитрости. Сцена строится на основе трех событий: строгий экзамен, последняя проверка и альянс. Вот они уже вместе смеются, потешаясь над супругами Мамаевыми. Глумов здесь только стеснительно подхихикывает, вроде ему неудобно за глупых родственников.

ЛЕБЕДЕВ. Это своеобразный концертный номер: смех на два голоса, с подголоском.

ТОВСТОНОГОВ. Все должно быть на подлинной жизненной основе, без цирковой буффонады. Это щедринский гротеск! (*Ивченко.*) Вам надо прочитать Поля де Кока. Это удешевленный Мопассан — бульварная эротика. Кстати, исполнительницам роли Мамаевой это тоже полезно прочитать. В сценах с Мамаевой Глумов превращается в страстного любовника в стиле Поля де Кока. Это — идеал Мамаевой.

Четвертая картина — у Крутицкого.

ТОВСТОНОГОВ (*Томошевскому*). У вас интересная задача: слуга Крутицкого одного возраста с хозяином. У них давно много общего, они много лет вместе. Надо поискать это благоприобретенное годами сходство — в пластике, в манерах, в голосе, в интонациях.

Сцена Крутицкого и Мамаевой.

ТОВСТОНОГОВ. Когда Крутицкий похвалил Глумова, Мамаева восторженно восклицает: «Не правда ли?!» Будто похвалили ее родного сына. А стихи, которые читает Крутицкий, попадают в настроение Мамаевой, в ее переживания, они не случайны.

ЛЕБЕДЕВ. Но Крутицкий распаляется постепенно, а когда увлекается, то даже не замечает, что Мамаева уже ушла.

ТОВСТОНОГОВ. У Крутицкого отличное настроение к моменту прихода Мамаевой. Трактат отредактирован, он готов. Крутицкий рад, что он оказался великим философом, великим писателем, в этом его уверил Глумов.

ИВЧЕНКО. Может, он применяет гекзаметр к себе в связи с трактатом?

ТОВСТОНОГОВ. Но стихи-то любовно-чувственные. (*Крючковой*.) В этом куске вы переживаете сложнейшую эволюцию. Пришла со светским визитом, узнать, какое впечатление произвел на Крутицкого Глумов. Пришла с привычной, светской улыбкой, а ушла, держась за стенку. Получила удар под ложечку — Глумов хочет жениться на Машеньке, да еще по любви, а не из-за приданого. Выпустили воздух из человека — такой она уходит.

ЛЕБЕДЕВ. Мне кажется, это Мамаева вызвала поток чувственных стихов.

ТОВСТОНОГОВ. Вы увлекаетесь стихами как таковыми. Не надо ее удерживать. Он все забыл, кроме старых стихов. Вообще четвертая картина с точки зрения жанра определяющая. Здесь психологический гротеск доводится до кульминации.

ТОВСТОНОГОВ. Эта сцена начинается с огромной высоты, на которой находится Глумов. Судьба идет ему навстречу, все получается. Был точно выстроен план, но еще и судьба помогает, в этом даже что-то мистическое есть. Единственная опасность — Мамаева. У Глумова уже были казусы с женщинами. Он прекрасно понимает, что потеря бдительности в этом вопросе может привести к краху.

ИВЧЕНКО. Глумов ждет Мамаеву?

ТОВСТОНОГОВ. Что вы! Конечно, нет. Ни в коем случае! Это чрезвычайное обстоятельство. Почему она пришла — он не знает. Она здесь ведет себя как профессиональная актриса. Глумов даже не догадывается, что она что-то знает. Потерпев поражение, Мамаева становится сильной женщиной, способной на все. Она прекрасно провела сцену прощания, уже прихватив дневник: себя не выдала ничем и усыпила бдительность изменника. Еще раз повторяю, что Глумов — русский Растиньяк. Либо стать Голутвиным, что для него непримлемо, либо приспособиться к обществу. Другого пути для него нет. Мера честолюбия огромная — Петербург, царский двор, петербургские сановники, а не какие-то там Крутицкие или Мамаевы! И мы, и сам Глумов ожидаем в конце пьесы крушения, но его-то и не происходит! В этом тонкость пьесы. Современные Островскому критики видели в «Мудреце» сходство с «Ревизором». Но это чисто внешнее сходство: чтение дневника напоминает в finale чтение письма Хлестакова к Тряпичкину. Но разоблачение Глумова приводит его не к краху, а к победе! В этом принципиальное различие. Тонкость драматургии и в том, что Глумов предчувствует опасность. Если бы этого не было, то пропажа дневника — трюк, сюжетный ход — и все. Но Глумов чего боялся, на том и прокололся — потерял бдительность, когда все, казалось бы, сложилось в его пользу. В этот момент Глумов теряет способность трезво оценивать ситуацию.

Сцена прихода Голутвина.

ТОВСТОНОГОВ. Голутвин помнит плохое отношение к себе Глумова. Но он дошел до крайности и пришел

сюда в надежде что-то получить. У него нет даже гри-
венника на извозчика, пришел пешком. Но при всем при
этом его лексика — лексика великого писателя: «соби-
рал материал», «черты из жизни», «приложил портрет»...
Прямо Тургенев! И за такую огромную художествен-
ную работу он просит всего двадцать пять рублей —
«ценю себя невысоко». (*Ивченко.*) Для вас этот визит
очень неприятен. Но надо решать: идти на шантаж или
не поддаваться. Тем более нет гарантий, что этот шан-
тажист завтра не придет снова. Слово этого человека —
не гарантия. Глумов не сразу поддается. Но узнав про
письма, сдался, тем более что в другой комнате — Мама-
ева. Он выходит с Голутвиным «на два слова», это
и погубило Глумова, он оставил на столе дневник. (*Крюч-
ковой.*) Та часть дневника, где говорится о других, до-
ставляет вам большое удовольствие. Особенно о Машень-
ке. Это еще и радость от талантливых строк, ведь Глу-
мов — талантливый фельетонист! Но вот потрясение —
он не пощадил и ее, Мамаеву. По вашей реакции мы
должны догадаться, как остро и сатирически он опи-
сывает вас. Нельзя сразу решать — буду мстить! Идет
процесс созревания идеи мщения, от нее радость мщения,
предчувствие расплаты. (*Ивченко.*) Вы в таком сильном
смятении от разговора с Голутвиным, что даже расска-
зываете Мамаевой о нем. Это большая ошибка Глумова,
Мамаева ею ловко воспользуется, она отсюда же пойдет
к Голутвину. Сцена прощания у Мамаевой вся построена
на женском коварстве. Даже зрители должны поверить,
что Глумов прощен, что никакой мести не будет. Полная
идиллия! И поцелуй под финал — настоящий хэппи-энд.

19 октября 1984 года.

Сцена Машеньки с Курчаевым.

ТОВСТОНОГОВ. Маше Курчаев симпатичен, ей его
жаль, но без денег Машенька за него замуж не пойдет,
уж такая она, московская барышня. Сцена полна юмора,
особенно тогда, когда говорят о Глумове, что он добро-
детельный человек. Для Машеньки и Курчаева это чудо —
все кругом говорят о его добродетели. Все страсти здесь

доведены до предела. Трагедия любви, выраженная комедийно. Бывший жених пришел на помолвку своей невесты с другим. Это унизительно, но Курчаева мучает любопытство — как это Глумов стал добродетельным? Тот самый Глумов, с которым вместе пили, кутили, всех высмеивали, и вдруг — добродетельная личность! С чего это вдруг?! Откуда взялось?! Искреннее недоумение, без тени зависти.

24 октября 1984 года.

Первая картина — у Глумова.

ВОЛКОВА. Мне надо найти прошлое. Что довело меня до отчаяния? Мне кажется, что сын сошел с ума.

ТОВСТОНОГОВ. Это обстоятельство ничего не дает. Он вас оскорбляет, заставляя писать анонимки, ничего не объясняя. Всегда вас посвящал в свои планы, а теперь делает из вас простого исполнителя. Вот что важно. Нравственная сторона ее не волнует.

ИВЧЕНКО. Это кардинальный перелом в жизни семьи вообще.

ТОВСТОНОГОВ. Этот кусок мы назвали «Бунт матери».

ИВЧЕНКО. Она видит, что с ним происходит что-то странное.

ТОВСТОНОГОВ. Но не в том плане, что он сошел с ума, а что-то странное, необычное.

ИВЧЕНКО. Мать не верит, что Турусина отдаст за Глумова племянницу. Уровень ее мечты другой.

ТОВСТОНОГОВ. Да, так далеко она не заходит. Но вот спектакль начинается. Мать пишет письмо, но вдруг бросает перо. Почему?

ВОЛКОВА. Потому что это глупо.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, не глупо, но я не хочу быть пешкой, объясни мне все. А Глумов весь в своем, он не может отвлекаться от своих расчетов. Отсюда — «Делайте, что вам говорят». Это продолжение сцены, а не начало. У него впереди дела более важные, чем это письмо. А мать должна ему верить. Тогда мать спрашивает — «имеешь ли какую-нибудь надежду?» — это высшая точка: скажи мне, что есть надежда, и я буду делать все, что хочешь.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Вы слишком затрачиваетесь на нее. Проверить свой замысел, проиграть его вслух еще раз, — вот что здесь. А вы буквально ей отвечаете, то есть делаете то, что она просит. Это неверно. Он отвечает матери. Но это внешняя сторона, Глумову здесь важнее всего проверить самого себя. Сейчас придет Мамаев — на это все ложится в поведении Глумова. Верно ли он все рассчитал? Не забывайте про часы — время прихода Мамаева он обговорил с его слугой. (*Волковой*.) Сын вам все рассказал, теперь анонимки оправданы. В событии важно определить для себя — с чего начал и куда пришел. Чем вы больше обострите конфликт с сыном в начале сцены, тем ярче прозвучит ваше единение потом. Теперь вы полностью союзники. Надо все доводить до кульминации.

ИВЧЕНКО. В следующем эпизоде Глумов уже ведет себя как король.

ТОВСТОНОГОВ. Загорается, когда говорит, все выверил, проверил свои планы. Эпиграммы Глумов сжигает — уничтожается прошлое. Все, кроме дневника.

ИВЧЕНКО. Сжигаю то, что приносило мне наибольший успех.

ТОВСТОНОГОВ. Новый кусок — приход Курчаева и Голутвина. Они очень мешают, могут сорвать планы. Глумов не мог знать, что этот приход сыграет решающую роль — в его руках осталась карикатура на Мамаева, сделанная Курчаевым. Они приходят с песней, которую поют на лестнице, они навеселе.

ТРОФИМОВ. Я очень обиделся на то, что меня выгоняют?

ТОВСТОНОГОВ. Очень. (*Ивченко*.) Вы слишком в них входите. Все между прочим, они вас не интересуют — они должны немедленно уйти.

МИХАЙЛИЧЕНКО. Курчаев без иронии относится к Голутвину?

ТОВСТОНОГОВ. Ему вообще ирония не свойственна. Он периодически находит себе любимца в кабаках. Сейчас он увлекся Голутвиным. Пьяное, временное увлечение. Курчаев должен очень увлечься рассказом о Мамаеве, чтобы оправдать карикатуру. Карикатура и надпись под ней — «новейший самоучитель» — вызывают

приступ веселья у Голутвина и Курчаева. (*Ивченко.*) Глумов даже смял бумагу с рисунком и выбросил в угол — потом он будет ее распрямлять и разглаживать и очень делово обсуждать эту карикатуру с маменькой.

ИВЧЕНКО. Он может смять бумагу и положить в карман. **ТОВСТОНОГОВ.** Это менее остро. Вы все сделали верно, но другое приспособление.

ИВЧЕНКО. Я даже не планировал занять место Курчаева при Мамаеве. А от рисунка это возникло — мысль заработала.

ТОВСТОНОГОВ (*Волковой*). Надо учесть, что рисунок очень смешной — Мамаев изображен в виде петуха — злая, смешная карикатура. (*Всем.*) Вот пример авторского хода — мешающий приход Голутвина и Курчаева превратился в решающий. (*Ивченко.*) Ходы Глумова рассчитаны на то, что внутри каждого хода — импровизация.

План сделан, а разработка — чистейшая импровизация. Это и в сцене с Мамаевым, здесь это особенно ясно. Здесь у вас маска обстоятельного, глупого, но умеющего рассуждать логически молодого человека.

БАСИЛАШВИЛИ. Я пока вижу просто хама.

ТОВСТОНОГОВ. Но эта необычность заинтриговала Мамаева, такого с ним не бывало. Так вас и поймали на крючок. Надо найти место, где Глумов заинтересовал Мамаева. Тогда он снимает шубу.

БАСИЛАШВИЛИ. Я должен объяснить ему, что такие квартиры закрывают от постороннего глаза и никому не показывают.

ТОВСТОНОГОВ. Мамаев очень медленно соображает, а у этого молодого человека странная логика — на эту квартиру средств нет, а хочет нанять большую. Постигайте. Это все трудно для вас. Но интересно. И к концу сцены — Мамаев покорен: у него будет ученик, который сам признает себя глупым и нуждается в наставнике!

Шестая картина.

БАСИЛАШВИЛИ. В моем представлении Крутицкий — человек честный, но глупый.

ТОВСТОНОГОВ. Просто болван. Но вы вынуждены с ним считаться. Он и его однолетки играют большую

роль в обществе. А вообще вы с ним постоянные конкуренты.

БАСИЛАШВИЛИ. Но мне скучно с ним, он — ретроГрад.

ТОВСТОНОГОВ. Это отношение все время присутствует, но это — второй план роли. (*Даниловой*) У Машеньки смех и слезы всегда рядом, она непосредственна, наивна. Это в ней симпатично. Хотя она типичная прагматичка, важнее всего для нее — приданое. (*Всем*) Ни одной служебной фразы нет в пьесе, везде подтекст. (*Басилашвили*) У вас хорошее настроение. Во-первых, ему удалось избавиться от общества Крутицкого. Во-вторых, он гордится, что ввел такого блестящего молодого человека, как Глумов, в дом Турусиной. Когда приносят газету, у вас настроение еще более поднимается. Сейчас вы будете учить всех, а не одного Глумова. Он один может во всем разобраться, медленно и со вкусом разворачивает газету. (*Ивченко*) Глумов проиграл это сражение, но в конечном итоге победил.

ИВЧЕНКО. Но не будет уже озорства, блеска глаз.

ТОВСТОНОГОВ. Злоба. Жажда мщения.

ИВЧЕНКО. Он угрожает и обвиняет. Ушел не юноша, а человек с деревянной шеей.

ТОВСТОНОГОВ. Это верно. Теперь он все про всех знает. У него в запасе трактат Крутицкого, вся история с Мамаевой. С вами уже ничего сделать не могут. Вы вскрыли всю внутреннюю пружину этого общества. Мамаеву грозит страшный скандал. Городулин первый понял, что надо помириться с Глумовым, иначе все узнают, что он ему писал речи и спичи. Мы ждали крушения, а все кончилось полной победой Глумова. (*Ивченко*) Моно-лог я бы начинал тихо и спокойно, все напряжение внутри. (*Всем*) Если все верно сыграть, последние реплики прозвучат сильно.

БАСИЛАШВИЛИ. Мамаев — недалекий человек, а все вынуждены ему внимать. Он занимает положение мудреца, на которое сам себя определил.

ЛЕБЕДЕВ. Никто не должен играть глупого. Надо быть подлинным. Отношение играть нельзя. Выводы сделает зритель.

Живой человек у Салтыкова-Щедрина доводится до гротеска. Но лежит этот гротеск на правде. Здесь — то же самое. Островского нельзя играть с отношением.

Это очень хорошо понимало старшее поколение Малого театра, они всегда были подлинными.

МАКАРОВА. Глумов точно знает, что Мамаева выкрала дневник?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Он же вспомнил, как она высматривала о Голутвине. Во время монолога он уже знает все.

30 октября 1984 года.

Четвертая картина — у Крутицкого.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Не надо играть страх перед начальником. Задача Глумова — повернуть этот закостеневший мозг в нужном ему направлении. Словом «Трактат» Глумов наносит Крутицкому сильнейший удар. Поменял название! Внешняя форма — раболепие, но мысль идет по другому кругу. Обращение к Крутицкому — «Ваше превосходительство» — размягчает Крутицкого, ослабляет его бдительность. А страхом Крутицкого не взять. Надо внушить Крутицкому, для которого слово «трактат» равносильно революционному лозунгу, что это изменение необходимо. (*Лебедеву.*) Крутицкий сидит в своем кабинете, как в огромной бюрократической пещере.

Крутицкий — убежденный графоман, еще и поэтому он так остро реагирует на изменение в названии своего «Проекта». Если будет образ великого философа, тогда и получится абсурдистская сцена. Надо изобразить вдохновенный труд, акт творчества, который сбил пришедший Глумов.

Лебедев показывает работающего Крутицкого — ловит мысли, как ловят мух.

ТОВСТОНОГОВ. Ловит мысли! Прекрасно! Когда он слышит: «Ваше превосходительство», блаженство разливается по телу! Давно так к нему не обращались. (*Ивченко.*) Глумов обращается к Крутицкому, как к богу, восседающему на Олимпе. На цыпочках! И в ответ — воистину монархический жест: Крутицкий царственным протягивает руку и принимает свой обработанный труд. Сначала Крутицкий получает наслаждение от

почерка. Порядок для него безумно важен. И вдруг — о, ужас! Он замечает изменение названия работы. Это удар! Это — сцена-рапид. Здесь не должно быть остановок, хотя все вроде бы замедлилось. С точки зрения сюжета эта сцена вовсе и не нужна. Вроде бы она тормозит действие.

В драматургии Островского это явление не редкое. Например, третий акт «Доходного места» не нужен для сюжета, казалось бы, его можно вымарать. Но для раскрытия характеров все эти сцены имеют первостепенное значение. В сцене с Крутицким Глумов сильно продвигается к цели — выходит на путь карьеры санкт-петербургского чиновника. Но вся сцена строится по принципу — на грани провала. Здесь — конфликт. (*Ивченко.*) Противопоставляйте возражениям Крутицкого свои контраргументы, нажимая на обращение «Ваше превосходительство».

Проникайте в этот закостенелый мозг, в его закостенелые клетки...

ИВЧЕНКО. А что, если я буду видеть перед собой стеклянный череп, в котором крутятся колесики? Они то останавливаются, то снова врашаются. И их движение зависит от моих усилий, от моего воздействия.

ТОВСТОНОГОВ. Прозрачный череп — очень хорошо! Удачная находка!

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Лебедеву*). Вы слишком быстро добреете. Слишком быстро соглашаетесь с «Трактатом». А ведь это своеолие! Глумов висит над пропастью! Дайте это понять и Глумову и зрителям. И вдруг заколебался: «Допустим». Пошли дальше. А это что такое: «Трактат о вреде реформ вообще». Это «вообще» — еще один удар, как и слово «трактат». Ощущение должно быть, что Глумов перебрал и играет с огнем. Новое препятствие, новая опасность. Это своеолие Крутицкому снова надо переварить. Идет гигантская работа мысли, да еще в голове такого маразматика, как Крутицкий. Переварил. «Пойдем далее». Но экзамен еще не окончен, он продолжается. Крутицкий погружается в чтение. Надо создать впечатление, что он читает бесконечно долго, часа четыре.

Новое событие начинается с извинения Глумова — «В вашем трактате некоторые слова и выражения оставлены без изменения». Крутицкому предоставляется возможность насладиться своей «гениальностью». Глумов вслуш цитирует — выучил наизусть! Для Крутицкого это сладостная музыка. Ему не терпится услышать эту музыку в полную силу.

ИВЧЕНКО. Глумов читает, как лицеист Пушкин перед Державиным.

ТОВСТОНОГОВ. Похоже. Не надо бояться гиперболизировать. Для вас это — ода! По форме это декламация великой поэмы. Слова «осанристость и самоуважение» надо произнести саркастически: это черт знает что такое будет, если у мелкого чиновника будут такие претензии! В слове «трепетный» он почти не может скрыть слезу.

Экзамен выдержан. Первое крупное событие закончилось. Неожиданно Крутицкий предлагает закурить. Для Глумова это еще одно испытание, и перед ним встает гамлетовский вопрос: курить или не курить? Как поступить? И решается — «Как прикажете». Начинается идиллия. Вместе с Крутицким над Мамаевым потешается и Глумов. Но его смех как бы говорит — стыдно мне за дядю. Знаю, что живу среди идиотов. Но что делать? Нужда. Полное единение. И тут Крутицкий спрашивает Глумова о его прошлом, можно ли его рекомендовать. И что делает Глумов? Можно было бы просто сказать, что все в порядке.

Но Глумов поступает хитрее. Он выбирает грех, который явно придется по душе Крутицкому. Глумов знает о бурной молодости Крутицкого. «Нам такие люди нужны» — полная перекличка с Городулиным. Разные люди принимают Глумова за своего. И здесь, в самой идиллии возникает конфликт. Глумов категорически отказывается от денег, Крутицкий настаивает. Спорят так, будто не сошлись в главном, столкновение доходит до ярости. Видимость конфликта — важный глумовский ход. Он снова играет и притворяется принципиальным и неуступчивым там, где ему ничего не грозит. Он играет и на слабости Крутицкого, тот не любит расставаться с деньгами. Оба играют в принципиальность. Побеждает Глумов и выигрывает в главном: он окончательно покорил Крутицкого.

Сцена Крутицкого и Мамаевой.

ТОВСТОНОГОВ (*Лебедеву*). Сейчас в чтении стихов Сумарокова было самоупоение и пародийность. Но не было общения с Мамаевой. Он, конечно, читает в основном сам себе и забывается так, что не замечает ее ухода, но поначалу она ему очень нужна, как слушательница, он и для нее читает, и любовная тематика тут не случайна.

КРЮЧКОВА. Что для меня здесь главное?

ТОВСТОНОГОВ. Вы получаете убийственную информацию. Крутицкий начинает хвалить Глумова и почти сразу переходит к проблеме женитьбы Глумова. Для нее это крушение, но она должна вытянуть от старика все, что он знает. И главное, что ее убивает, это то, что Глумов собирается жениться по любви! Страсть Крутицкого к стихам ей мешает, но она узнала достаточно: ее предали!

Сцена повторяется.

КРЮЧКОВА. Я ничего не понимаю, не получается. Зачем Мамаева пришла к Крутицкому? Что их связывает?

ТОВСТОНОГОВ. Город полон слухов о вашем романе с Глумовым, поговаривают и о том, что Глумов присватывается к Машеньке. Так ли это? Надо выведать. Возможно, она рассчитывала застать здесь самого Глумова, ведь она знает от своего болтливого мужа, что Глумов помогает Крутицкому. Но я бы хотел, чтобы вы сами поискали.

КРЮЧКОВА. Да, да, я тоже хочу сама разобраться...

ТОВСТОНОГОВ. Вы пришли к Крутицкому в неурочный для визитов час. Но Крутицкий делает для женщины исключение. Потом, вы ведь буквально врываетесь в кабинет, хотя слуга сказал вам, что барина нет дома. Напор был такой, перед которым трудно устоять. Любопытно, что и Крутицкий здесь лицемерит: только что обозвал вас дурой замечательной (в разговоре с Глумовым) — и вовсю любезничает, рассыпается в комплиментах, ручки целует. Когда вы узнаете про невесту, вы сейчас просто спорите, мол, да нет у него никакой невесты. Простите, но это не оценка. Должно быть потрясение от ошеломляющего известия, выражено оно в

словах: «Вы ошибаетесь!» Очень важно нафантазировать, что у вас было с Глумовым, как протекает ваш роман, какое блаженство быть в его объятиях! Как вы думаете, Глумов хороший мужчина?

КРЮЧКОВА. Думаю, что да.

ТОВСТОНОГОВ. Отличный любовник! И вдруг — потерять его! К тому же именно здесь выясняется, что он тайно от вас обделяет свои делишки, вам врет, уверяя, что любит безумно, вас одну. Вы постепенно наполняетесь злобой, она душит вас. Вы обессилели. Тем более что вы сами решили, что Глумов — ваш последний душераздирающий роман, ваша «лебединая песня». Тут невозможна легкая оценка, для Мамаевой это действительно личная трагедия.

Сцена повторяется.

КРЮЧКОВА. У моей героини нет сил выносить Крутицкого, особенно когда он начинает читать эти идиотские стихи.

ТОВСТОНОГОВ. Что значит — нет сил?

КРЮЧКОВА. Я готова придушить его!

ТОВСТОНОГОВ. Но вы не можете этого сделать! Согласен, что вы хотите это сделать, почти буквально! Но важно не только то, чего хочет ваша героиня, а что в этом ей препятствует. Надо нажить, нафантазировать все обстоятельства.

КРЮЧКОВА. Мне кажется, что Мамаева — женщина темпераментная, сумасшедшая, влюбленная! Она готова придушить. Морально готова!

ТОВСТОНОГОВ. Так я вас к этому и призываю! Морально готова, но не делает этого.

КРЮЧКОВА. Не случаен у Островского ее вопрос: «Какую невесту?»

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. А если вы его придушите, вы же ничего не узнаете о Глумове. С одной стороны, придушить, до того невыносим, а с другой стороны — узнать все до конца. Находит же она силы, чтобы взять себя в руки, при всем своем темпераменте! (*Реквизитограма.*) Уберите все книги с полок. Крутицкий книг не читает. Здесь будут папки, толстые, пыльные папки с делами, с графоманией. А то получится, что Крутицкий — интеллектуал.

Сцена повторяется.

ЛЕБЕДЕВ. Я должен показать, что очень занят?

ТОВСТОНОГОВ. Он всем и всегда это показывает в своем кабинете. (*Крючковой.*) Войдите широко, с озорством, озорство есть в ее характере. Его можно выразить тем, что села на краешек стола. Этим она спровоцировала Крутицкого на приказ лакею принести кресло. Садитесь на трактат.

Крючкова, кокетничая, садится на стол, Лебедев спасает трактат.

ЛЕБЕДЕВ. Я думаю, что Крутицкий, читая стихи, принимает позы театрального любовника, обольщая очередную жертву.

Становится на колени и читает стихи с «изысканными» жестами.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, стихи он читает воображаемой героине. Он как бы воспаряет, отрывается от всего земного. А Мамаева своими вопросами снова возвращает его на землю. Для Крутицкого реплика: «Я вашим родственником очень доволен. Прекрасный молодой человек!» — проходная. Глумов его сейчас не занимает. А вот стихи — да! Озеров! Высокий стиль. (*Крючковой.*) Пока Крутицкий самозабвенно читает, вы невыразимо скучаете. Надо это выразить пластически, встать с кресла, пройтись. Но в паузе она снова в кресле, как в театральной ложе, аплодирует негромко и говорит: «Браво!» Здесь у Островского два плана: стихия старого классического театра и бытовой разговор. Пока у нас все идет одинаково, этот контраст не обнаруживается.

ЛЕБЕДЕВ. Она отрывает меня от любимого искусства и возвращает к житейским мелочам.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Тут все на контрасте, на неожиданных переходах.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*реквизиторам*). Уберите стул, принесите любое кресло, иначе актрисе трудно принять положение

светской львицы. Нельзя в этой роли сидеть на краешке стула. (*Лебедеву.*) При таком зашоре он может вытворять что угодно. Он может и не заметить, как оказался на столе, увлекшись стихами. Обнаружит себя стоящим на столе, в полном одиночестве и удивится: «А что это ее кольнуло? Вот поди же с бабами...»

6 ноября 1984 года.

Третья картина — у Турусиной.

Актриса Н. Данилова опаздывает. Занимаются выгородкой. У Турусиной действие будет происходить то в гостиной, то в молельне, где хозяйка принимает Манефу и других «странных» людей. Сейчас нужна гостиная.

ТОВСТОНОГОВ. Где Данилова? Что я должен репетицию отменить?

Появляется Данилова.

ТОВСТОНОГОВ. Вы опоздали на сорок пять минут! (*На десять минут Георгий Александрович преувеличил.—Д. Ш.*) Что я должен, по-вашему, делать? Давайте поменяемся местами: решайте, что с вами делать...

ДАНИЛОВА. Я не могу представить себя на вашем месте. ТОВСТОНОГОВ. Ненадолго. Надолго я сам не хочу. Почему вы одна не знали, что сегодня репетируется третья картина? Вас предупреждало режиссерское управление. Я жду... (*Данилова молчит.*) Меня удивляет случившееся. Если бы вам было все равно, я бы еще понял. Но я вижу вашу страсть к театру, вашу заинтересованность в работе. Все-таки вас поглощает общая болезнь нашего времени — кино, телевидение... Я понимаю материальную заинтересованность, но в данном случае страдает театр.

ШАБАЛИНА. Здесь и моя оплошность. Мы изменили репетицию, а Данилова уехала в Москву и я не могла поставить ее в известность.

ТОВСТОНОГОВ (*Даниловой*). У вас хороший адвокат. Но все равно надо было позвонить, уточнить, проверить, это входит в актерский распорядок. Подумайте, а после репетии скажете мне, какого наказания вы заслуживаете.

Репетируется сцена Турусиной и Машеньки.

ТОВСТОНОГОВ (*Даниловой*). Накал правильный. Но вы иногда теряете ощущение своей зависимости от тетки. Надо найти плаксиво-капризную интонацию. Вы потратили много сил, чтобы уговорить Турусину отправиться на прогулку, а она вдруг из-за глупой приметы вернулась обратно!

Одна вы не можете выходить из дома.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Даниловой*). Почему вы закинули нога на ногу? В те времена барышни этого себе не позволяли. (*Поповой*) Вам совсем не нужно убеждать Машеньку в правильности вашего решения. Вы решили не ехать — и все! (*Даниловой*) Все эти приметы, суеверия, странники и юродивые надоели вам сверх всякой меры. Мы должны понять, каковы обстоятельства вашей жизни в этом страшном доме. Но отношения вместе с тем в рамках светского приличия. Поначалу она протестует смело, но, услышав решительное «Нет!», — отступает. Она знает, что это конец. Вторая попытка пробиться робкая, по инерции. И она терпит неудачу. «Я уже и лошадей велела отложить» — слышит она в ответ. Турусина первая упоминает о Курчаеве. Это новое событие для Маши — давайте разберемся, почему он вам вдруг перестал нравиться. Она не хотела говорить об этом, но раз уж Турусина сама начала... Маша еще ничего не знает об анонимках, а для Турусиной он теперь самый закоренелый безбожник. (*Даниловой*) Когда идет диалог, не ждите конца реплики партнера, наступайте на реплику, иначе Островского играть нельзя, особенно комедию. (*Поповой*) Вы владеете тайной, вам известно об анонимках, вы ждете Манефу для разъяснений.

Не отbrasывайте эти обстоятельства.

ПОПОВА. Турусина работает под императрицу. (*Становится в величественную позу*.)

ТОВСТОНОГОВ. Это возможно. (*Даниловой*) Вы сейчас по существу отказываетесь от Курчаева. Мы должны проследить ваше переосмысление всей дальнейшей жизни. Турусина победила. Машеньке все равно, пусть будет другой жених, только бы приданого не потерять!

Сцена Турусиной и Крутицкого. Лебедев поначалу играет маразматика, который не видит Турусину и вообще не понимает, куда он идет.

ТОВСТОНОГОВ (*Лебедеву*). Мне нравится этот выход. Заблудился... Но потом надо акцентировать более четко, что он заметил, что заблудился и идет не туда.

ЛЕБЕДЕВ. Крутицкий без конца повторяет: «моя старая знакомая», «моя старая приятельница»... Он что, издается? Подчеркивает ее старость?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, он напоминает ей о грехах молодости, намекает на их давнюю любовную связь. И подчеркивает, что оба уже не те. Устали. Турусиной все это не нравится: она ушла в другую жизнь, в мир мистицизма, а он некстати напоминает о прошлом, да еще начинает к ней приставать. Для Турусиной спасительной является тема жениха: «Нет ли у вас на примете молодого человека...» (*Поповой*.) Более решительно переводите разговор на другую тему, которая для вас действительно важна. Очень хорошо вы расстаетесь — по-детски поболтали ручками! Уход Крутицкого для Турусиной — избавление: «Вот и старый человек, а как легкомыслен».

13 ноября 1984 года.

Третья картина — у Турусиной. Сцена Турусиной и Машеньки.

ТОВСТОНОГОВ. Плохое начало. Вы в разгаре объяснения, а разговариваете вяло, бытово. (*Поповой*.) Вы все это объясняли ей неоднократно.

ПОПОВА. Я очень волнуюсь.

ТОВСТОНОГОВ. Не вижу оснований. Идет нормальный поиск, работа...

ПОПОВА. У меня руки дрожат.

ТОВСТОНОГОВ. Сосредоточьтесь. Ничего страшного не произошло. Никакой патетики у Турусиной здесь быть не должно, а вы в нее впадаете. По-настоящему накаливается, когда речь заходит о Курчаеве, это сейчас главное. Для Маши больше оснований для волнения, а вы внутренне спокойны. Можете не торопясь раздеваться. Тогда будет видно, что вы окончательно решили остаться дома.

Вы сейчас плохо общаетесь, говорите как бы для себя. Ваша цель — обратить Машу в свою веру. Вам это никак не удается. Раз двести вы говорили ей о важности примет. Как не понять этого — азбучная истинка! Сколько раз оправдывались приметы. Все возражения Маши пресекать властно: «Я не люблю, когда так говоришь!» Сейчас пропадает юмор, нет комедии, нет взаимодействия. Пока это вещание.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Даниловой*). Теряете силу. Вместо силы получается наглость, пропадает мотив зависимости. Они не подруги. К тому же Маша хорошо воспитана, в послушании. Сила ее в том уже, что она осмелилась спорить. Но нельзя нарушать салонные правила общения. Например, вы сели, не дождавшись, когда сидет тетка, это сразу разрушает процесс взаимоотношений. И наивность должна остаться. (*Поповой*.) Подчеркните, что для Маши выезд из дома не просто прогулка, и вы об этом прекрасно знаете: «Я понимаю, зачем тебе хочется ехать туда!» А теперь это вообще единственная возможность увидеть Курчаева, ему ведь отказано от дома. Зритель должен следить за тем, что происходит. У нас театр, а не вечер художественного слова. Нельзя заставлять зрителя только слушать слова. Здесь точный конфликт. Маша позволяет себе кощунство, ей, видите ли, все равно, справа или слева прошла встретившаяся им женщина! Она не верит в турусинские приметы. На этом смелее надо показать зубки. А реакцию на Курчаева вы вообще пропускаете. Ведь это очень серьезно, вы с теткой о Курчаеве так серьезно еще никогда не говорили. (*Поповой*.) Главное обстоятельство сцены — вы уже прочитали анонимные письма. Благодаря этим письмам она побеждает, Маше уже неважен именно Курчаев. «И никакой чахотки от этого со мной не будет». Это надо сказать нам, зрителям. Еще одно важное обстоятельство — Манефа уже приглашена, вы ее ждете. Она назовет жениха! Поэтому сцена к концу развивается под магическими намеками: «Но я придумала кое-что» — это и есть Манефа, главное средство, святая женщина, она все скажет, отделит правду от лжи, она все знает. (*Даниловой*) «Согрешу — покаясь» — она говорит со значением, намекая на прошлое тетки. При-

мирение здесь рухнуло. Машенька сама поняла, что совершила оплошность, но поправить нельзя. «Я устала» Турусиной равносильно приказу: «Вон отсюда!»

Сцена Городулина и Турусиной.

ТОВСТОНОГОВ (*Стржельчику*). Мне хотелось бы, чтобы ваш Городулин был пародией на уайльдовского героя. Поэтому важна каждая деталь: как красиво сбросил на пол цилиндр, как шикарно сел, снял перчатки, как элегантно сбросил их в цилиндр... И в то же время он совсем не умеет слушать, он не вслушивается в то, что говорит Турусины, хотя сам пришел к ней с визитом.

СТРЖЕЛЬЧИК. Он не способен задержаться на одном месте...

ТОВСТОНОГОВ. Да, все между прочим, все на холостом ходу. Этакий профессиональный визитер. И одеты вы будете соответственно.

СТРЖЕЛЬЧИК. Что у меня будет в руках — стек или трость?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, трость. Красивая трость со словенным набалдашником. Весь ваш внешний вид, ритм, пластика — все в полном контрасте с маразматиком Крутцким. Вам нужно найти и выучить популярную песенку из оперетки того времени.

ПОПОВА. «Нет, жить без женщин нам нельзя, нельзя...»

ТОВСТОНОГОВ. Не годится, это появилось позднее.

СТРЖЕЛЬЧИК. Но что его привело к Турусиной? Не планировал же он рекомендовать Глумова в женихи?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, конечно. Это тот самый принцип светских визитов: забежал, вспомнил по случаю понравившегося ему человека, побежал дальше.

СТРЖЕЛЬЧИК. Этакий фантом: был — не был? Вроде был, а уж и след простыл.

ТОВСТОНОГОВ. Вот, вот! В этой природе и надо существовать.

Сцена с Манефой.

ТОВСТОНОГОВ (*Поповой*). Слишком бытово. Вы не ходите к гадалкам, а как бы стоите над ними. Вы впадаете в потусторонний мир, видите то, чего никто больше не видит. С вами сразу происходит резкая перемена. (*Ко-*

вель.) Всячески скрывайте то обстоятельство, что Манефа нетрезва. Необходимо оценить прокол приживалки, у которой на картах выпал «Егор». Вот дура, чего городит! Не может толково отработать взятку! Манефа устраивает спектакль с финалом: «Суженый у ворот». Она знает, когда должен подъехать Глумов. Для этого и устраивается спектакль, чтобы подгадать: тянет время своими причитаниями и присказками.

14 ноября 1984 года.

Первая картина — у Глумова.

ТОВСТОНОГОВ (*Волковой*). А что, если Глумова хромает?

ВОЛКОВА. Я попробую, я пока ищу. Где я находилась до решительного объяснения с сыном?

ТОВСТОНОГОВ. В соседней комнате. Вы писали анонимки, потом бросили и потребовали объяснить, что все это значит.

ИВЧЕНКО. Я так понял, что день уже в разгаре, это не раннее утро. Что-то около полудня... Время, когда Мамаев ходит по квартирам.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Здесь важно задать тревожное ожидание. Глумов постоянно смотрит на часы. Отказ матери работать, ее распросы — все некстати. (*Волковой*.) Вы не просто просите объяснений, а требуйте, это материнский вопль. Ей важно знать, что сын не зря возводит напраслину на Курчаева. «Имеешь хоть какуюнибудь надежду?» — «Имею». Вот это ей и нужно. Этого она добивалась, теперь они союзники. (*Ивченко*.) Глумов раскрывает карты: пользоваться чужими слабостями, грубо и беспардонно льстить. Это мечтания вслух. Так увлекся ими, что даже поцеловал маму. Глумов — не просто карьерист, он еще и озорник. (*Волковой*.) Смотрите, как перестраиваются отношения: сначала у вас полное отрицание того, чем занимается сын, а заканчивается полным единением.

Надо ощущать, с чего начинается и чем кончается сцена. Этот процесс и должен нас захватить. В результате — два заговорщика.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Пусть Глумов смахнет со стола свои эпиграммы. Все! Кончено! Прощается с прошлым. Возникает мысль — все ранее написанное раз и навсегда уничтожать. Сжечь! (*Ивченко.*) Сберите бумаги и киньте в печку.

ИВЧЕНКО. Здесь он, как Гоголь, сжигающий вторую часть «Мертвых душ».

ТОВСТОНОГОВ. Наблюдайте за процессом горения. Пламя озаряет лицо! И вот тут появляется тема дневника. Положите руку на сердце — дневник всегда с вами, во внутреннем кармане сюртука. Дневник сжечь непросто. Дневник для Глумова — это не просто привычка журналиста вести записи, «летопись людской пошлости». Дневник для Глумова, мне кажется, метафорический смысл самого существования. В Хельсинки не могли буквально перевести название пьесы. Тогда я предложил перенести в название фразу из глумовского финального монолога: «Дневник подлеца, им самим написанный».

ИВЧЕНКО. Вспоминается «Похвальное слово глупости».

Сцена с Курчаевым и Голутвиным.

ТОВСТОНОГОВ (*Трофимову и Михайличенко*). Это вовсе не официальная встреча. У вас хорошее настроение от обильного завтрака, от выпитого шампанского. Очень мило провели время в ресторане. Поэтому так важно правильно выйти на сцену. У Глумова нескрываемая неприязнь к этой компании: пришли пьяные, развязные. Он не допускает амикошонства.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Выход не получается. Не удается вам принести атмосферу раскрепощенности, веселья, хорошего настроения... (*Михайличенко.*) Для вас большое удовольствие — рисовать дядю. Вы его рисуете постоянно. У вас уже отработан прием в создании портрета-карикатуры.

И не злоба здесь, а лукавство. Получайте удовольствие от этого творческого акта.

Сцена повторяется, но уже в самом начале режиссер останавливает артистов.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, нет, так не пойдет. (*Михайличенко.*) Вы сидите, как какой-нибудь начальник. Импровизируйте, пробуйте, пусть будет неверно, но должно возникнуть здесь, на наших глазах, живое, человеческое. А сейчас — ноль, даже поправить нельзя, нечего.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, это никуда не годится, мертвечина какая-то! (*Михайличенко.*) Вы не даете возможности работать партнерам, и все становится мертвым вокруг вас. Я хочу, чтобы вы сыграли живого, веселого человека. Я не могу продолжать репетицию с таким Курчаевым. Это бессмысленно. (*Шабалиной.*) Надо подумать, кем можно заменить Михайличенко. Это совсем не его роль. ШАБАЛИНА. Может, Пустохин...

ТОВСТОНОГОВ. Подходит.

15 ноября 1984 года.

Первая картина — у Глумова.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Надо найти точное место, куда спрятать карикатуру.

ИВЧЕНКО. Мне кажется, что именно с этого момента у Глумова возникла мысль, как оттолкнуть Курчаева от дяди.

ТОВСТОНОГОВ. Да, но он еще не знает, как это сделает. Пока только прикидывает возможность использовать портрет.

ИВЧЕНКО. До этого он думал только о том, чтобы закрыть перед Курчаевым двери дома Турусиной — с помощью анонимок.

ТОВСТОНОГОВ. Да, верно. Мы должны понять из этой сцены, что Глумов впитал карьеризм с молоком матери. (*Волковой.*) Фразу «Как бы сойтись!» (*с дядей*) надо подать жестче, агрессивнее. Желаннее!

ИВЧЕНКО. Мне кажется, что Глумов в смятении.

ТОВСТОНОГОВ. Напротив. Высочайшая сосредоточенность. Все идет блестящее, потому что задумано блестящее.

Растерянность все разрушает. Исчезает обаяние образа. Мы должны быть на стороне Глумова, в том смысле, что уж очень интересна комбинация. Вся первая картина — минуты вдохновения. И мы должны получать удовольствие от того, как все это сделано! Как развивается сцена с Мамаевым? Поначалу Глумов стремится как можно сильнее огородить Мамаева своим демонстративным невниманием, а затем столь же стремительно пытается стать для него преданным, примерным учеником, тем, о чем Мамаев давно и безрезультатно мечтает. Растерянность будет в пятой картине, когда Глумов ищет дневник. Вот где растерянность!

Сцена Глумова и Мамаева.

БАСИЛАШВИЛИ. Я не понимаю, что меня в первую очередь огораживает: жуткая квартира или непонятный, странный человек за столом?

ТОВСТОНОГОВ. Прежде всего, конечно, квартира. Вы долго куда-то поднимались, на чердак, этого вам никогда до этого делать не приходилось. Ну, и куда это мы забрались? Долго не может отышаться, ему ведь за шестьдесят. Черт знает, куда завели, да еще сидящий за столом человек не приветствует вас, не здоровается даже. Мамаев к этому не привык, он — статский советник! Мамаев просто не знает, как себя вести в этой ситуации. Всеми способами пытайтесь обратить на себя внимание. Глумов ни на что не реагирует. Определенно привели к безумцу! Необходимо найти повод для разговора. Раз уж поднялся почти на крышу, все равно день потерян, попробуем поговорить. (*Ивченко.*) Как только Мамаев начинает говорить, писать уже нельзя. Это просто невежливо. К тому же Мамаев уже попался на крючок, он остался, не ушел сразу. Была такая опасность. Но Мамаев остался, цель приблизилась. Теперь надо разыграть «погибшего человека». Все время в активе. Маска для Мамаева — несчастный, всеми покинутый человек, близок конец — где-нибудь в подвале, в трущобах, вдобавок с безумной матерью! (*Басилашвили.*) Для вас наступил радостный момент, он объявляет: «Мамаев — это я!» Сильнейший удар! (*Ивченко.*) Здесь надо найти какой-то трюк: Глумов оглушен, словно ударом топора по голове! Надо общаться с Мамаевым, как с призраком, с тенью отца Гамлета. Этого не может

быть, чтобы сам Мамаев пришел! Это привидение! Да нет же, стоит здесь, живой Мамаев! И здесь резкая смена ритма — я недостоин общаться с вами! Как там по тексту? ИВЧЕНКО. «Я не посмею явиться к вам без вашего приказания».

ТОВСТОНОГОВ. А сам намекает на приглашение. (*Басилашвили.*) Вы понимаете, что этого человека надо спасать, без вас он погибнет! (*Ивченко.*) Здесь надо заговорить о матери, надо ее задействовать в своей квартире. Без нее вам не подойти к карикатуре.

БАСИЛАШВИЛИ. Мамаев хочет с ней знакомиться?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, но из вежливости соглашается.

Сцена Глумова, Мамаева и Глумовой.

ТОВСТОНОГОВ. Глумов очень тонко играет «досаду», когда мать заводит речь о мамаевском портрете. Мамаев тоже недоволен — что это за секреты при мне? Вот я сейчас вам лекцию прочитаю о правилах приличия. Глумов разыгрывает человека, загнанного в угол: я же говорил, что моя мать глуповата, а я весь в ней. Но Мамаев, услышав о портрете, требует его ему показать, даже демонстративно садится — мол, никуда не уйду, пока не покажете! Глумов «в нерешительности», очень неохотно отдает портрет, который Мамаев сам выдирает из его рук, и сам все-таки указывает на подпись, которую Мамаев мог и не заметить: «И подпись не подходит».

БАСИЛАШВИЛИ. Мамаев не может разобрать подпись без очков.

ИВЧЕНКО. Глумов ему читает: «Новейший самоучитель», очень стесняется.

ТОВСТОНОГОВ. Мамаев устраивает Глумову последний экзамен: «Ты на меня карикатур рисовать не будешь?» (*Ивченко.*) Немедленно разорвите злополучный портрет и бросьте в печку на глазах у Мамаева. Это ваш ответ — без слов. (*Волковой.*) После ухода Мамаева очень крупно: «Кажется, дело-то улаживается!» Ее сомнения кончились, она окончательно поверила в сына и его планы.

Сцена с Манефой.

ТОВСТОНОГОВ. Глумова не желает унижаться перед Манефой, уж она-то ей цену знает. Но сын заставляет, и

мать разыгрывает непомерную радость. Ссора с сыном резко переходит в неописуемую радость встречи. Это характерно для Глумовой. (*Ковель.*) Мне не нравится, что вы лезете в сапог и достаете оттуда деньги. Она все время причитает на холостом ходу, у Островского для этого достаточно текста: «Пришла шабала, и ушла шабала». Манефа вымогает не только деньги, но и водку. У Глумова уже все подготовлено. Он не только подкупает ее, но и методично спаивает. В другой комнате уже приготовлена водка и закуска, мать и уводит туда Манефу. Глумов остается записать расходы. Он крайне рационально подходит к трате денег, недаром Островский заставляет его вести строгий учет каждой копейке. К тому же Глумов беден, пятнадцать рублей Манефе — для него большие деньги. Но он твердо уверен, что эти расходы окупятся.

16 ноября 1984 года.

Вторая картина. Сцена Мамаева и Крутицкого.

ТОВСТОНОГОВ. Для Мамаева крупное открытие, что Крутицкий пишет. Это очень крупно: «Вы пишете?!» Надо это так сказать, чтобы Крутицкий мог оскорбиться.

БАСИЛАШВИЛИ. К чему я говорю: «Не от всякого можно требовать»?

ТОВСТОНОГОВ. Так ведь сам Мамаев писать совсем не умеет! Да и не считает это нужным делом, главное — хорошо говорить. Мамаеву очень смешно, что Крутицкий пишет, вероятно, чушь какая-нибудь. У вас сейчас пассивная оценка. Мамаев вообще агрессивен по характеру, недаром Островский наградил его такой фамилией. Он врывается в чужие квартиры, всех учит. Вообще эта сцена имеет такой смысл: два мудреца решают конкретную задачу спасения мира.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Фразу «И чем все это кончится!» произнесите как можно трагичнее: всемирной катастрофой! Вот теперь получается — Кант и Спиноза, не меньше! Сейчас верно по мысли. Выйти надо так, чтобы

мы поняли: уже за сценой у вас был большой спор, он продолжается здесь, но они все-таки нашли общий язык.

Сцена повторяется с выхода.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Вы забеспокоились о своей мебели, когда Крутицкий начал переворачивать стол. Им обоим трудно это сделать. Сначала Мамаев не понимает сути происходящего... Потом дошло: эксперимент! Но когда стол перевернули, оба уселись. Мамаев все-таки не понимает смысла. Ну, перевернули стол, ничего ведь не изменилось. Эксперимент ничему не поможет. «Увидят ли?!» Никто ничего не понимает. Очень крупная оценка на фразу Крутицкого: «Не умеем говорить!» Это кто не умеет говорить, я, что ли? Что за вздор? Кто же тогда умеет говорить? (*Лебедеву*.) Вы говорите о том, что пишете, как будто двадцать раз это говорили.

Он себя выдал в запале спора, открыл самое скропленное!

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Сцена имеет второй план юмора: два идиота, но каждый считает себя умным, а собеседника круглым дураком, кретином. Во время сцены Крутицкий, наконец, обиделся и собрался уходить. Но в этот момент вспоминает о том, что ему нужен помощник для литературного труда.

БАСИЛАШВИЛИ. К этому времени Мамаев забыл о Глумове?

ТОВСТОНОГОВ. Вспомнил внезапно, когда Крутицкий выразил желание найти молодого человека. Вспомнил радостно — есть! Эврика! Как раз такой, какой нужен. Поэтому Мамаев долго расхваливает Глумова. (*Лебедеву*.) Крутицкий слушает с интересом, пока не выясняется, что этот молодой человек — племянник Мамаева. Наверняка похож на дядю, такой же идиот и болтун. Для Крутицкого это вдвойне неприятно, потому что он втайне готовит для общества «бомбу»! Преждевременная болтовня весьма некстати. Но делать нечего — приходится соглашаться. Но когда Мамаев говорит:

«Я сам с ним к вам завтра же заеду» — это уж совсем ни к чему. Это все надо отыграть. Сейчас схема верная. И ритмы разные: Крутицкий замедлен, а Мамаев в бурном ритме.

Сцена Мамаевой и Глумовой.

ТОВСТОНОГОВ. Надо все пробовать в пластике. Это — поединок двух женщин.

ВОЛКОВА. Почему у меня такой экстаз, куда это направлено?

ТОВСТОНОГОВ. Распалить Мамаеву, ее сексуальное воображение. Вы знаете от сына, что Мамаева видела его в театре и обратила на него внимание. Мамаева — основной козырь в игре Глумова.

КРЮЧКОВА. А почему я отмечую ум?

ТОВСТОНОГОВ. А при чем вообще ум, если молодой человек красив? Уже это дает основания для того, чтобы ему помогать. Но страсть должна все время нарастать. Вы сейчас не держите ритм, сцена падает. Поймите, муж для вас пустое место, а тут привлекательный молодой человек, который вам понравился еще в театре. А теперь он тут, у вас в доме, может быть, рядом. И еще мать рассказывает оочных метаниях сына. Не пропускайте ни одного слова, это для вас — музыка! У Мамаевой сейчас любовный кризис.

Нельзя эту сцену играть в комнатно-бытовом ключе. Вы даже можете обращаться к залу, к его женской половине: «Поднимем на ноги мужей! Не дадим ему быть в безвестности!» А основание одно — молод и красив, больше ничего и не надо.

Выход Мамаева.

ТОВСТОНОГОВ (*Волковой*). Как можно более раболепно надо провести эту сцену. Но раболепие агрессивное: «Буду на вас жаловаться! Отнимаете сына у матери!» Внутренняя агрессия очень сильна, сейчас ее не было. На месте Мамаева я бы сразу ушел. Удержите его неожиданностью — «жаловаться». Сын так к вам привязался, что совсем забыл мать! Очень серьезная по тону претензия. Сейчас этого ничего не было. Попробуем еще раз.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Волковой*). Теперь верно, еще не очень ярко, но вижу, что вы понимаете. Это лесть обратным ходом. Не давайте ему уйти.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне это в тягость, я не хочу слушать про детство Глумова. Я хочу уйти.

ТОВСТОНОГОВ. Это понятно, но она не даст, пока не договорит до конца. (*Волковой*) Вы эту речь заготовили еще дома, не давайте Мамаеву уйти. Историю детства Глумова вы должны рассказать обоим, пусть знают, каким он был хорошим мальчиком, а теперь еще лучше! (*Крючковой*.) Вы тоже хотите, чтобы муж скорее ушел, вам тоже неинтересно про детство, вас интересует только настоящее. После ухода мужа у нее новый заход, еще выше: «обожать своих благодетелей», за этим стоит сексуальный смысл, вполне определенный — «обожать!» Чем откровеннее вы это сделаете, тем лучше. (*Волковой*.) Она постоянно наступает. Первый заход был — какой он послушный, хороший, и это с детства. Второй заход — сексуальный. Глумова видит, как распалилась Мамаева и пользуется этим, даже переходя правила приличия. Неприлично вслух говорить то, что Глумов говорит во сне. Застесняйтесь сами. Все время подбрасывайте поленья в костер. И Мамаева попалась — неужели и сказать нельзя? «По ночам не спит и мечется» — это высшая точка в атаке.

17 ноября 1984 года.

Вторая картина. Сцена Глумова и Мамаева.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Вам непросто сказать — поухаживайте за моей женой. Вы начинаете издалека, но Глумов ничего не понимает. (*Ивченко*) «Я — человек благовоспитанный». Здесь вы подкладываете полное недоумение на грани возмущения — «что же, ей хамить надо?» Оказывается, надо совсем другое. «Что же ему надо? Но что-то надо». Они могут ходить друг за другом. (*Басилашвили*) «В какие отношения ты поставил себя к тетке?» Не случайно задает этот вопрос два раза. Непонятен вопрос, что ли? Вы здесь снова учитель: «не понимаешь, так слушай, учись».

В ходе «лекции» Мамаев подводит Глумова к зеркалу и учит, как говорить с женщиной, какие позы принимать.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Вы напрасно сделали все точно, как показывал Мамаев. Наоборот, у вас ничего не вышло. «Бестолковый ученик», Мамаеву очень трудно, глуп Глумов. Он учит его вздохам, жестам.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне очень трудно перейти к главному.

ИВЧЕНКО. Для меня все это неожиданно, поэтому я долго притворялся, чтобы он сказал определенно.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Он поэтому и тянет. Тем более что, приняв маску глупого человека, вы приготовились ко многому, но не к такому.

ИВЧЕНКО. И тут он в самом деле обалдел. Он не ожидал этого.

ТОВСТОНОГОВ. Такого прямого предложения — ухаживать за женой — нет. Играет восторг: «Ума у вас!» И на этой волне совершает ошибку — торопится с просьбой познакомить с Турусиной и посвататься к ее племяннице.

БАСИЛАШВИЛИ. Я ничего не понял.

ТОВСТОНОГОВ. Вас только одно волнует — «кого ты учишь!» Глумов вдруг перехватил инициативу и стал давать советы.

БАСИЛАШВИЛИ. Но постепенно это до него доходит, не сразу.

ТОВСТОНОГОВ. Но насторожился сразу. Сначала увлекся этим заговором, но после паузы вдруг опомнился: «Кого ты учишь?»

БАСИЛАШВИЛИ. Этих слов нет — «Кому ты говоришь? Знаю, знаю».

ТОВСТОНОГОВ. Но надо подложить — «Кого ты учишь?» Логика та же, но это будет остree. (*Ивченко*) «Я даже посватаюсь» — это, как в воду брошусь, чтобы отвлечь всякие подозрения от вашей супруги. (*Басилашвили*) Неприятный разговор прошел, он вернулся к своему привычному состоянию самоуверенного учителя — так широко: «Ну, теперь ты знаешь, что надо делать, чему я тебя научил?»

БАСИЛАШВИЛИ. Какая у меня внутренняя жизнь? Я же не клинический идиот.

ТОВСТОНОГОВ. Поэтому вам очень трудно и неприятно

подойти к этому разговору и провести его. Но когда все получилось, снова вернулся к привычному радостному состоянию — ну что, теперь ты понимаешь, каков твой дядя? С кем ты имеешь дело?

21 ноября 1984 года.

Первая картина. Сцена Глумова и Мамаева.
Басилашвили очень делово и конкретно спрашививает: «Кто дядя?»

ТОВСТОНОГОВ. Получается слишком конкретно, надо абстрактно.

БАСИЛАШВИЛИ. А я думал — узнаю, пойду и скажу.
ТОВСТОНОГОВ. Вообще интересно, но не тот характер.
(*Ивченко.*) Для вас «огромное потрясение», что Мамаев знает имя вашего отца — «Дмитрия Глумова сын?» Это — чудо! (*Басилашвили.*) Наслаждайтесь эффектом: вот она полная жизнь! Я очень рад, что эта сцена обрела нужное качество, нащупывается верная природа. Можно развивать, уточнять, но главное схвачено.

Вторая картина. Сцена Мамаева и Глумова.

ТОВСТОНОГОВ. Разговор о сватовстве к Турусиной идет на грани конспирации. (*Ивченко.*) Выделите слова «вот тогда» («Вот тогда действительно будут и волки сыты и овцы целы»). Это важный момент в диалоге. (*Басилашвили.*) Мамаев соглашается, не замечая, что из учителя превратился в ученика. Но тут же спохватывается: «Кого ты учишь?» (*Ивченко.*) Глумов понял, что совершил прокол, надо было повести дело тоньше и теперь его задача — убедить Мамаева, что это его идея — посватать Глумова к Машеньке. На эту удочку Мамаев ловится легко, он сам поворачивает так, будто это его идея, и дает повод Глумову восхититься своим умом.

БАСИЛАШВИЛИ. Я окрылен успехом — а тут вдруг Городулин!

ТОВСТОНОГОВ. Ничего. Его тоже надо поучить уму-разуму. «Я дам вам совет...» У него вообще страсть давать советы, а сегодня у него вообще все получается. Развивайте успех.

Сцена Мамаева и Крутицкого.

ТОВСТОНОГОВ. Вы вышли, чтобы играть сцену. А у вас до выхода был бурный спор. Эта сцена — продолжение, а не начало.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Нет крупной оценки... Нет страсти! Вы не доводите до страсти этот абсурдистский диалог. А без этого сцена не пойдет. Здесь возможны два варианта: либо скучная, проходная сцена про двух стариков, либо гигантский спор двух мыслителей вокруг перевернутого стола — тогда смешно и узнаваемо. (*Басилашвили.*) Вы абстрактно говорите об умных людях. Вы подразумеваете самого себя.

БАСИЛАШВИЛИ. Я понимаю: «Нас, умных людей, не слушают...»

ТОВСТОНОГОВ. Ну так сыграйте это.

Сцена Глумова и Городулина.

ТОВСТОНОГОВ. Обидно, но все ушло. (*Ивченко.*) Вы сейчас серьезно говорите о необходимости добра. У Глумова это — открытая демагогия, трескучая, пышная фраза! И почему вы пошли к Городулину, чуть не распахнув объятия? Вы же знаете, чем он дышит. Надо всем своим видом показать, что он вообще не хочет с ним разговаривать — не знаю, с кем имею дело! Можно ли довериться? Это-то и удивляет Городулина. Здесь должен сработать типичнейший прием Глумова: ошеломить партнера, а потом к нему, ошеломленному, влезть в душу. Так было с Мамаевым, так будет и с Крутицким.

Сцена Глумова и Мамаевой.

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). Садитесь свободнее, вы — хозяйка светского дома, а не ученица за партой. (*Ивченко.*) «Я не говорил этого!» — фраза должна звучать предупреждением: «Не будите во мне зверя!»

КРЮЧКОВА. А если мне упасть без чувств после его прямого признания?

ТОВСТОНОГОВ. Ну что ж, это вполне в стиле Поля де Кока.

Первая картина. Сцена Глумова и Мамаева.

БАСИЛАШВИЛИ. Зачем я говорю о квартире? Какое мне дело, что он эту сдает, а хочет снять побольше?

ТОВСТОНОГОВ. Так это же предмет для очередной морали: зачем снимать большую, когда вы так бедны? Это же явная глупость! Вот ради чего вы ходите смотреть квартиры, ради этого вы и сюда пришли. И здесь такое поле деятельности для вас! Представьте себе, что вы врач, а вокруг вас все больны. Вы так бескорыстны, что готовы лечить всех безвозмездно. Вот перед вами один из больных. Так, поставим диагноз: что-то нелепое, нанять еще большую квартиру... Правда, этот пациент сам о себе говорит, что глуп. Можно его вылечить! Мамаев упивается ситуацией. К тому же он сентиментален, он искренне пожалел Глумова — «Вы так глупы?» (*Ивченко*.) Сыграйте, что вам необходим совет, но вас некому поучить.

23 ноября 1984 года.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Вот теперь верно, точные оценки.

Первая картина. Сцена с Манефой.

ТОВСТОНОГОВ (*Ковель*). Она не просто садится. Это процесс. У нее жестокий радикулит. Глумов и мать помогают, делают массаж.

КОВЕЛЬ. Села. Главное действие — получить с него деньги.

ТОВСТОНОГОВ. Глумова хочет поцеловать ваш крестик, а вы водите им. Поиграйте в эту игру, пусть она губами ищет крест.

В перерыве — разговор с Басилашвили.

ТОВСТОНОГОВ. На первых репетициях вы были заняты только собой, а сейчас вы в процессе. Надо искать живого человека.

БАСИЛАШВИЛИ. Сегодня у меня были кусочки...

ТОВСТОНОГОВ. Были. Были островки. К концу они появились. Немного вешательную тональность вы берете, нет скепсиса, поэтому недостаточно юмора. Вся сцена

требует юмора. И вместе с тем не надо стремиться к этому, как к самоцели. Мы должны поверить в психологию этого человека.

БАСИЛАШВИЛИ. Странно, почему меня ставят в такое положение?

ТОВСТОНОГОВ. Надо через зрителя с ними общаться, найти эти места. Обращайтесь не буквально, а к «четвертой стене». Прямо вы не имеете права разговаривать со зрителем, надо внутренне к нему апеллировать.

БАСИЛАШВИЛИ. «Апарт». «Странный человек» — это я в стену говорю.

ТОВСТОНОГОВ. Вот это качество я и имею в виду, а не то, что вы прямо обращаетесь к зрителям.

БАСИЛАШВИЛИ. Как в «Волках и овцах», например.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, тут другое. «Слушайте, что это у меня партнер такой? Вы видите, что это за человек? Что такое?» — сам с собой, с «четвертой стеной».

БАСИЛАШВИЛИ. Это когда он встречает препятствие.

А потом открытие — «Учить вас, наверно, некому?»

ТОВСТОНОГОВ. И тут уж сел на своего конька. И тут уж все получается.

БАСИЛАШВИЛИ. Я понял сквозное действие — реформа ломает старую жизнь, но нужно сохранить старые устои, нужно учить.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно.

БАСИЛАШВИЛИ. И слуга — хороший человек, но его надо учить, а он не слушает, потому что свобода. Какая свобода? Все на это ложится. Его волнует не то, что здесь, а более важные проблемы. Глобальные.

ТОВСТОНОГОВ. Глумов вам потому и интересен, что глуп и хочет учиться у вас.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне несколько неясно самое начало, когда я вхожу, а Глумов не обращает на меня внимания, продолжает заниматься своим делом. Тоже на это положить?

ТОВСТОНОГОВ. Да.

БАСИЛАШВИЛИ. Мы, видишь ли, ему мешаем. Раньше бы он так себя не вел. Ну, я ему скажу все, что думаю. А со слугой что-то не получается.

ТОВСТОНОГОВ. Привычно читаете ему мораль. Больше для Глумова. Главное для вас, что сидит какой-то странный человек. Он не бросился к вам, не снял с вас шубу.

БАСИЛАШВИЛИ. Теперь так полагается.

ТОВСТОНОГОВ. Да, теперь появились эти новые молодые люди. Может быть, он сначала не понял, кто к нему пришел, вы ему разъясняете через своего слугу. Не действует.

Сцена с Манефой.

ТОВСТОНОГОВ (*Волковой*). Играйте, что от Манефы плохо пахнет.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Ковель*). Вы играете «соло», теряете общение с партнерами.

Сцена с Курчаевым.

ТОВСТОНОГОВ (*Пустохину*). Курчаев вбежал, именно вбежал. Он только что встретил дядю и понял, что потерял все — наследство, невесту. Все! (*Ивченко*) «Посмотрите на себя» — это в зеркало. (*Пустохину*) Посмотрел на себя, все понравилось — красивая форма, сам хорош. Не мотайтесь по сцене, вы огорожены. Остолбеневший человек. (*Ивченко*.) У вас задача — понять, что с ним произошло, это очень важно. Вы же не знаете, что случилось. Сейчас вы играете так, будто все знали заранее. Вам надо постичь, что же такое случилось. И с того момента, как он узнает, что дядюшка прогнал Курчаева и Турусина не приняла его,— все резко меняется. Тогда вы уже можете сказать ему, что не хотите видеть его у себя. Но сначала надо понять. У вас сейчас все готово, так нельзя. Надо понять, как сработала ваша интрига.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Ничем не выдавайте себя. (*Пустохину*) Вы ждете от Глумова потрясения, а потрясения не происходит. «Принять не могут!» — это очень крупно. Не случайно у Островского написано: «Слышите?» Потому что Глумов никак не воспринимает эти потрясающие сообщения. (*Ивченко*.) Главное — все узнал. Теперь можно переходить в наступление.

«Скажите, а по какому праву...» — резкий перелом. Перемените позицию, все изменилось. Это важнейшее событие. Как сработала интрига! Как быстро! Для вас это даже неожиданно. Все уже готово, с ним покончено. (*Пустохину.*) Курчаев остался один. Потом потребовал объяснения. Со слова «извольте» Глумов пошел в наступление. Подводит к зеркалу. Логика тут такая: посмотрите на себя и увидите, что вы негодяй и вас надо выгнать. Теперь пора принимать решение — сел в позу Наполеона и отказал от дома. (*Пустохину.*) Это уже новое потрясение. Отказали у Турусины, но там богатый дом, а здесь, на чердаке, кузен выгоняет вас из дома. Понимаете, что происходит? Это уже что-то чудовищное. И наконец его мозги с двумя извилинами в первый раз заработали. «Уж это не вы ли?» — это огромное открытие. Схватился за кортик, но он давно заржал и не вынимается, ринулся к Глумову, а тот ему навстречу. (*Ивченко.*) Вы его совершенно не боитесь. (*Пустохину.*) Оттого, что с кортиком не вышло, бросился к выходу. С угрозой — «Берегитесь!» Сейчас это схема. Должна быть схватка. Это грандиозный скандал. Один в ярости, а другой спокоен внешне и готов все парировать логикой.

Сцена репетируется дальше.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Нас надо приучить к тому, что каждый раз, когда вы отрываетесь от стола, вы прячете дневник. И только один раз вы этого не сделаете. После ухода Курчаева — длинная оценка: первый шаг сделан, надо вернуться к дневнику. Записать разговор с Мамаевым и сцену с Курчаевым. Вынимает дневник из ящика стола, чтобы мы видели это. Как вы лихо выгнали Курчаева! На этом — конец картины. **ИВЧЕНКО**. После всей суэты и маятых удивительное спокойствие. Радостное.

БАСИЛАШВИЛИ. А я отсюда пошел прямо к Курчаеву?
ТОВСТОНОГОВ. Встретился с ним.

БАСИЛАШВИЛИ. Но импульс был.

ТОВСТОНОГОВ. Да, а он тут и попался. И тут же прогнал его вон. Навсегда. Мы же договорились, что это решение он принял, когда увидел карикатуру. Прошлый раз хорошо было, сегодня мы это упустили, когда Мамаев спрашивал Глумова: «Ты не будешь на

меня рисовать?» — Глумов сжигал на ваших глазах картинку. Это было для вас убедительно.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне кажется, когда я увидел рисунок, я очень расстроился. Мамаев столько вложил в Курчаева ума, времени, денег, всего. И вдруг такая действительно неблагодарность. Он очень расстроился. И попросил Глумова: «Ты на меня карикатур рисовать не будешь?» Что-то детское должно быть. За что же карикатура? Не просто злость — «Ах так, ну я покажу вам!» Оскорбиться надо. И принять решение. Глумову он поверили, тот сжег рисунок. Сразу легче стало.

ТОВСТОНОГОВ (Ковель). В первый раз у вас были контакты с партнерами, а сейчас вы их потеряли. Не было общения, вы как заведенная.

КОВЕЛЬ. Конечно. А вы не говорите — «стоп!».

ТОВСТОНОГОВ. Я думал, вы ищете, и не хотел вас прерывать. Вы хорошо импровизируете. А теперь делаю замечание. Попробуйте еще поискать. Не хотел рвать ваше импровизационное настроение.

КОВЕЛЬ. Обязательно надо. Эта мать тут торчит, мешает, в том доме разозлили. Механически сказать: «Убегай от суэты» — и скорее к деньгам. Он сказал: «Убегаю, убегаю». А разве так говорят? Села, а они молчат. Для чего пришла? Нельзя же сразу сказать: «Давай деньги». «Не будь корыстолюбив» — опять молчание.

ТОВСТОНОГОВ. Контакт нужен.

Повторяется сцена с Манефой.

ТОВСТОНОГОВ (Волковой). Хорошая краска — Манефа воняет, лет шестнадцать не мылась.

КОВЕЛЬ. Можно из другой картины добавить — «Села. Как квашня». Осмотрелась, от этой ничего не дождешься, внимание на Глумова.

ТОВСТОНОГОВ (Ивченко). Это тоже масочка с Манефой, коротенькая, но масочка. Этакое благолепие. (*Ковель.*) Деньги не просто берите, а хватайте. Она — хапуга.

ВОЛКОВА. Я играю, что сын много дает.

ТОВСТОНОГОВ. Это не срабатывает. Она возмущена десятью рублями, значит, меньше пятнадцати никак нельзя дать. (*Ковель.*) Взялись за нос, так сбросьте сопли. И выприте пальцы. Противная пьяная баба.

«Экстрасенс» прошлого века. (*Волковой*.) Повторите за Глумовым: «Не забывайте в молитвах». (*Ковель*.) Бросьте на нее взгляд — она еще будет меня учить!

Ковель — Манефа посмотрела на Глумову с крайним презрением. Смех.

ТОВСТОНОГОВ (*Волковой*). Какое унижение для дворянки! Недаром вы были против Манефы, не хотели унижаться перед бабой.

Манефа сосчитала деньги и запела дурным голосом.

ТОВСТОНОГОВ. Это хорошо.

Сцена с Курчаевым.

ТОВСТОНОГОВ. Обязательно надо продумать, с чего начинается сцена и чем кончается, я каждый раз это говорю. Встретились два друга. Один пришел поделиться своим несчастьем, другой сочувствует, желает разобраться, в чем дело. Кончилась сцена — смертельные враги. Вот этот процесс вам и надо сыграть. Чем Глумов активнее «сочувствует», — а у него задача выяснить, что произошло, — тем контрастнее будет выход в другую ситуацию. Этот процесс надо всегда выстраивать. Почему Курчаев прибежал к Глумову? Дядя только что был у Глумова, Глумов, наверное, что-то знает.

ПУСТОХИН. И умный человек.

ТОВСТОНОГОВ. Да. Голутвин совсем не знает Мамаева, а этот наверное знает, больше не к кому ткнуться, чтобы разгадать вставшую перед Курчаевым проблему. И здесь Курчаев начинает постигать, что Глумов и есть причина всего. Как вы к этому пришли? Сейчас — это понятно, первая репетиция, вы играете в психологической манере. В основе должна быть правда, но форма должна быть несколько иного порядка. Другого качества. Эта сцена все равно с юмором, несмотря на драматизм ситуации. Курчаев — обалдевший дурак, у которого, как говорит про себя Мамаеву Глумов, вдруг что-то прояснилось. Попробуйте смелее это сделать.

КОВЕЛЬ. А может, не давать Глумовой целовать крест?

Она водит им перед ее носом, а та ловит. Это какая-то тля, какая-то муха привязалась, все время мешает.

ТОВСТОНОГОВ. Попробуйте. (*Пустохину.*) Может быть, изменить начало? Ваш визит бессмыслен, если дяди здесь не было. С порога: «Был дядюшка?» Тогда рвали. А то вы заранее знаете, что он был.

Повторяется сцена с Курчаевым.

ТОВСТОНОГОВ. Ему нелегко говорить — то, что случилось, трудно передать словами, все это немыслимо и чудовищно. Такая степень вашего существования. (*Ивченко.*) Про Голутвина — начинается новый кусок, совсем другой смысл. Только что были сообщниками, а теперь переход к другим отношениям.

Пустохин — Курчаев остро реагирует, как бы окаменел.

ТОВСТОНОГОВ (*Пустохину.*) Хорошо. В характере. Не может слова сказать, только всхрапывает, какие-то междометия крайнего недоумения. Все оценки можно на это класть, очень хорошее приспособление. И вдруг — высокая догадка: «Не вы ли?» — как выстрел. Огромное открытие! А кортик подвел: «Вы у меня... того!» Это «того!» потому, что не нашел слов. (*Ивченко.*) Идите на него, чего его бояться? У него даже кортик не вынимается. (*Пустохину.*) «Прощайте!» — угрожающее, в открытую: мы еще увидим, чем все это кончится. (*Ивченко.*) Хорошо. «Первый шаг сделан». Сейчас вы верно сказали, Сам удивился. Теперь никуда не деться. Перед тем как писать, надо вспомнить.

27 ноября 1984 года.

Вторая картина. Сцена Мамаевой и Глумовой. До слов Мамаевой: «Ну, слыхал бы ее сын, не сказал бы ей спасибо».

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). Вы сейчас вроде бы за сына заступаетесь. А разве в этом дело? Она вырабатывает свою линию: теперь-то я буду смотреть за

тобой! Любовная угроза. (*Ивченко.*) Раболепнее надо ей поклониться — как полагается госпоже, хозяйке дома. ИВЧЕНКО. Там есть текст: «с холодной почтительностью».

ТОВСТОНОГОВ. Так это и будет «холодная почтительность». Вместо того, чтобы приблизиться, улыбнуться, поцеловать ручку, он вместо этого формально, как положено, кланяется, игнорируя отношения племянника и тетки, он подчеркивает положение служащего у Мамаева всем своим поведением. Это обратный ход — чем раболепнее, тем холоднее. Мать вам, конечно же, сказала, что пойдет к Мамаевой, но вы коротко сыграйте полную неожиданность при встрече с ней — один взгляд, прокольчик, аж вздрогнул. Потом взял себя в руки, поклонился. Когда Мамаева подзывает его поближе, он опускает глаза. Мы должны увидеть — если он посмотрит на нее, он за себя не ручается.

Сцена повторяется до слов Глумова:
«Я очень робок».

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Жаль, что вы торопитесь. Нельзя здесь подминать реплики, все надо пропустить через себя. Поздоровался, почтительно склонился — делаю, мол, все, что возможно в этих условиях. (*Крючковой.*) Не попадайте в его тональность, вы сразу скисаете. (*Ивченко.*) Что вы здесь подкладываете, когда она начинает подсмеиваться над вами? — «Нечего надо мнай смеяться, я слишком страдаю, чтобы перенести ваши насмешки, я очень робок, и знаю это». А после ее слов вы пошли слишком решительно. Здесь как бы раздумье: «Может, я действительно слишком формален, может, ей это кажется невежливым?» Раздумчиво пошел прочь. (*Крючковой.*) Вы заметили его неуверенность, развивайте успех — «будьте откровеннее со мнай».

ИВЧЕНКО. Я домысливаю себе в этом направлении: «Она надо мною смеется, она не знает, какая буря бушует во мне, она просит меня быть откровеннее, может ли быть более злая насмешка над моим сердцем?»

ТОВСТОНОГОВ. Правильный внутренний монолог. Это соответствует его маске с Мамаевой. (*Крючковой.*) Возмутилась от «старухи», но потом поняла и приняла условия игры. Вы плохо сидите, будто вы в школе за

партоей. Сядьте широко, свободно, облокотитесь на кресло, вы хозяйка в доме. И хозяйка положения, кошечка, которая играет с мышонком. Сразу физически ни во что не верю. Играйте, играйте с ним. Парадокс сцены заключается в том, что он играет вами, а мы наблюдаем, как вы играете им. Вы не чувствуете исходного. Для чего ваша сцена с Глафирией Клиновной, для чего вы говорите: «Не поблагодарил бы ее сын»? Это та посылка, которая дает вам возможность быть хозяйкой положения. Вы заведомо знаете, что он влюблен в вас страстно, безумно, мечется, ночью не спит, называет вас во сне ангелом, а здесь превращается в скромного племянника, который робеет. Но вы-то все знаете. Она довольна, она управляет им, событиями, она — хозяйка. Вот что должно быть. А сейчас получается какая-то поверхностная история и не высекается юмор. Нет сейчас этакой хозяйки, госпожи, да еще с таким сексуальным треном.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). Почему вы не сели, как я просил?

КРЮЧКОВА. С самого начала?

ТОВСТОНОГОВ. С самого начала она так сидит, она же ждет его. Сидите хозяйствкой. Ей теперь все ясно. Играйте, как с мышкой.

Глумов — Ивченко очень официален, она начинает смеяться, получается контраст.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Смелее исправляйте свою ошибку, со «старухой» получилась оплошность — «если бы вы были старуха». Ему казалось, что он придумал хороший образ, но тут понял, что перебрал. Энергичнее надо объяснять свою «игру». Не увидайте, внушайте ей, как трудно ей понять вас, как невозможно поменяться вам местами. «Совестно надоедать» — не учитываете вы моего положения, как мне пробиться к вам? «Я бы цеплявал ей руки» — не пропускайте этого соблазна: как хочется припасть к этим рукам! Но овладел собой и не сделал этого. (*Крючковой*) Почему вы вдруг стали как Джуллетта? «А молодую разве нельзя полюбить?» — очень в открытую, с приподыжанием. Более затаенно.

КРЮЧКОВА. Я так делала, а вы сказали: не надо.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, фальшиво делали, иначе бы не сказал.

Сцена продолжается до слов Мамаевой:
«Наконец-то!»

ТОВСТОНОГОВ. Добилась! Чтобы это получилось, вам нужно было бороться, а сейчас мне этой борьбы и не хватает. Понимаете? Вы, кажется, начинаете понимать, у меня такое впечатление. Верно? Или я ошибаюсь?

КРЮЧКОВА. Нет, не ошибаетесь.

ТОВСТОНОГОВ. Еще активнее вызывайте его. Он опять поклонился, но это уже другой поклон, теперь он борется с собой, вы это видели. Вы разбудили в нем мужчину.

КРЮЧКОВА. Я чувствую, что у меня сцена двинулась.

ТОВСТОНОГОВ. Я тоже это почувствовал. Теперь надо почувствовать физическое удовольствие от своего тела, от своих движений, от того, как вы садитесь, как вскидываете руку; найти в себе эту прелесть чувствовать себя женщиной, нравящейся мужчине.

МАКАРОВА. Надо почувствовать игру. Это — игра!

КРЮЧКОВА. Удовольствие и есть игра.

МАКАРОВА. Удовольствие от игры. Он играет перед тобой, а ты перед ним. Это задача — игра. Она смотрит на него — «Ну, что ты сделаешь теперь?»

28 ноября 1984 года.

Сцена Мамаева и Крутицкого.

БАСИЛАШВИЛИ. И Мамаева и Крутицкого объединяет одно — вечная уверенность в своей правоте. Непогрешимость. Это самое страшное.

ТОВСТОНОГОВ. Да, ошибаться могут все, только не они.

Сцена Турусиной и Крутицкого.

ТОВСТОНОГОВ (*Поповой*). Вы его боитесь. Вы не знаете, что он скажет в следующую минуту. Вот он начи-

нает: «Свою старую...» Вы ждете, что он скажет дальше — «любовницу», но он говорит — «приятельницу». Слава богу, пронесло. Не пропускайте таких вещей. От этого старика всего можно ждать. Тогда мы понимаем, какие у них отношения.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Поповой*). Сейчас очень правильно. С прошлым все кончено. Раньше вы пытались показать какое-то чувство.

ПОПОВА. Все-таки есть искушение для меня?

ТОВСТОНОГОВ. Наоборот. Все эти воспоминания вас шокируют. Для вас будто этого не было, а его приход каждый раз напоминает, и не выгонишь. Сейчас верно, но темпо-ритм другой, очень долго и вы и Лебедев все делаете, надо быстрее и по внутренней линии и внешне.

Сцена Турусиной и Городулина.

СТРЖЕЛЬЧИК. Весь его приход сюда непонятен.

ТОВСТОНОГОВ. Визит «на одной ноге». Вот этого и не хватает — «на одной ноге».

СТРЖЕЛЬЧИК. Какой-то дежурный выход. Надо подумать.

ТОВСТОНОГОВ. Смотрите, сколько событий: забыл о деле, о котором Турусина его просила. Предлагают назвать жениха — абсурд! Он — и сваха! И вдруг — Глумов, это прямо на сквозном лежит. И все «на одной ноге». Все важное — там, а здесь все между прочим.

СТРЖЕЛЬЧИК. Не надо садиться.

ТОВСТОНОГОВ. Можно и сесть, но ни в коем случае не рассиживаться.

СТРЖЕЛЬЧИК. У Островского тоже не совсем понятно, зачем здесь Городулин.

ТОВСТОНОГОВ. Но мы же говорили — система визитов. Это было правилом жизни, ходили люди друг к другу.

СТРЖЕЛЬЧИК. Он не задается как визит. У Мамаевых понятно.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, как же? До вас был Крутицкий. Это день приемов у Турусиной, только так это можно оправдать. И там был визит — пришел Мамаевых на-

вестить, и здесь — навещает Турусину. Такой способ существования был тогда. Сейчас этого нет. Надо найти то, что вы можете хорошо сделать — светский лоск. В отличие от развалившегося Крутицкого, нескладного Мамаева, Городулин — сам блеск, даже уайльдовский: цилиндр, перчатки, трость, сам получает упоение, удовольствие от этого.

СТРЖЕЛЬЧИК. Это можно сделать.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Образец этакого салонного льва. Краснобай — открывал железную дорогу! Банкеты! Этот способ жизни надо приносить с собой. Чтобы были три контрастные фигуры: Крутицкий в пещере со своей граffоманией, Мамаев, всем надеодающий своими поучениями. И этот — светский лев. Три слоя общества, разных, но объединенных этой системой визитов. Всюду не успевает, но хочет успеть, поэтому нигде не задерживается. Сцена с Глумовым — исключение. Городулин оторопел. Задержался. А здесь — обыденный визит. О деле забыл. Ему стало неловко, но в то же время забавно. Во всем — легкость, в противоположность тяжело-весному Крутицкому. Полный контраст. Две сцены совершенно противоположные, по характеру, по всей стилистике.

30 ноября 1984 года.

Вторая картина. Сцена Мамаева и Крутицкого.

ТОВСТОНОГОВ (*Лебедеву*). Ты первый раз говоришь о том, что ты пишешь трактат. Это вообще-то тайна, но тебе надо найти молодого человека, поэтому ты и говоришь об этом Мамаеву. Нельзя упускать обстоятельство, что это тайна.

Лебедев — Крутицкий, говоря «видите ли, в чем дело», останавливается, критически разглядывая Мамаева.

ТОВСТОНОГОВ. Вот это верно. Колеблется — сказать или не сказать, ведь Мамаев известный болтун. Настоящий психологический гротеск в этой ситуации. Эту природу может взять не каждый артист.

Лебедев — Крутицкий забывает, что он у
Мамаева, отпускает его от себя.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо, когда возникает этот способ мышления. (*Басилашвили.*) Опять не в той природе. Только в момент нетерпения, оттого что Крутицкий не уходит, у вас начинается какая-то жизнь.

БАСИЛАШВИЛИ. А начало не идет. Нет действия.

ТОВСТОНОГОВ. Не идет.

БАСИЛАШВИЛИ. Просто каждый за себя.

ТОВСТОНОГОВ. Вы просто выжидаете реплики. Сейчас так получается.

БАСИЛАШВИЛИ. Я не знаю, что тут делать.

ТОВСТОНОГОВ. Вы никак не хотите отдаться той идеи, которая вас волнует. Тут же область вашей сверхзадачи. У вас же здесь конфликт, а он не происходит. Вы не оцениваете, например, что Крутицкий пишет. Пропускаете. Для вас это полный абсурд. И неожиданность. Он проговорился, что пишет. Для вас это такой материал — вы его потом так высмеете. Вы не в той природе существуете.

БАСИЛАШВИЛИ. Начало не получается, я не понимаю.

ТОВСТОНОГОВ. Вам же вообще свойственна как актеру гиперболизация мысли.

БАСИЛАШВИЛИ. Может быть, мне отойти, чтобы не ощущать его рядом?

ТОВСТОНОГОВ. Сначала — да, пока не зацепитесь за главное. Оба решают одно и то же, оба работают в унисон.

БАСИЛАШВИЛИ. То, что он говорит до «стола», это не так важно для меня?

ТОВСТОНОГОВ. Это совпадения. Все это он знает и также думает. Ничего нового Крутицкий ему не говорит. Это не решение вопроса. До того, как Крутицкий начинает переворачивать мебель. Это уж что-то. Может, у старика прояснилось?

Оба они решают глобальные, мировые проблемы жизни. Он по-своему, вы по-своему.

БАСИЛАШВИЛИ. Вначале мы разъединены.

ТОВСТОНОГОВ. Да, до «стола». Это совсем коротко. Просто выход.

БАСИЛАШВИЛИ. Сейчас попробую.

ТОВСТОНОГОВ. Пробуйте. Доводите до максимума. Наиграйте, но только подберитесь к этому.

Актеры повторяют сцену. Басилашвили сразу начал с очень высокой ноты.

ТОВСТОНОГОВ. Это другое дело. Никто вам не может ответить, тем более Крутицкий. Переворачивают стол — и смотрят. Это — эксперимент. «Увидят» — вот это его взволновало. «Увидят ли?!» — глобальный сарказм, никто ничего не увидит. Начался конфликт. «Укажем». — «Есть кому» — с этим Мамаев согласен, но не слушают. Это его и мучает, что его не слушают. «Не умеем говорить» — это удар для Мамаева, он только и делает, что говорит, «заявляет свое мнение». «Писать» — здесь крупная оценка, что-то новое, пока еще абстрактное, пока Крутицкий не скажет, что он сам пишет.

В результате подробного повторения проходит сдвиг, главным образом за счет укрупнения оценок. «Вы пишете?» — звучит как крайняя степень потрясения, открытия. Этого Мамаев не ожидал.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Это — шаг. Надо разрабатывать в этом направлении.

БАСИЛАШВИЛИ. Здесь есть действие, а там нет, в начале сцены.

ТОВСТОНОГОВ. А разве сознательное психофизическое действие — не действие?

БАСИЛАШВИЛИ. Какая-то у меня там фальшь.

ТОВСТОНОГОВ. Со «стола» начинается конфликт между вами. Вы недостаточно оцениваете заявление Крутицкого о том, что «мы не говорим». Это я-то не говорю?! Это крупное событие. И второе — «я пишу». Два крупных события.

БАСИЛАШВИЛИ. Я сейчас изображаю, что я будто не понимаю, для чего он переворачивает стол. Вот откуда фальшь.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте попробуем, что вы понимаете.

ЛЕБЕДЕВ (*Басилашвили*). Тебе надо все это вытерпеть, выдержать.

БАСИЛАШВИЛИ. С самого начала?

ЛЕБЕДЕВ. С самого начала.

БАСИЛАШВИЛИ. Я пытался это сделать, не вышло. Вся сцена, может быть, строится на том, что он скоро уйдет, а он не уходит?

ТОВСТОНОГОВ. Да, это вынужденный визит.

БАСИЛАШВИЛИ. Умная беседа, вообще, не затрачиваясь.

ТОВСТОНОГОВ. Может быть.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне надо идти в сенат, я занят, а этот старец только время отнимает. Скорее бы он ушел. Будто заинтересован в беседе, а на самом деле нет.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Правильно отыгрываете известие о том, что Крутицкий написал трактат. Вы представляете, как вы сегодня об этом будете рассказывать в каком-нибудь салоне, как посмеетесь, как будете издеваться.

БАСИЛАШВИЛИ. Он — идиот. Сначала я говорю с ним на его языке, идиот моего круга, потом уже не выдерживаю. (*Лебедеву*.) У Крутицкого появляются сомнения, когда он узнает, что рекомендуемый ему молодой человек — Мамаеву племянник. Не зря ли все ему рассказал? Невысокого он мнения о Мамаеве.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Эта проба уже лучше.

БАСИЛАШВИЛИ. Надо сразу тянуть свою линию — и почтение и в то же время невыносимость.

ТОВСТОНОГОВ. Наверное, эксперимент со столом не надо принимать всерьез. Он только делает вид, но сам понимает, что пример идиотский. И потом не выдерживает — «увидят ли?», «мы говорим, а нас не слушают» — вот что для него важно.

Сцена Мамаевой и Глумовой.

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). Сразу все опускаете. В первой фразе выносите разговор, который здесь продолжаете, а потом все снимаете. Это другой градус, гораздо выше, чем ваш.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. По мысли верно, просто не тот запал. Пробалтывается текст, нет страсти.

КРЮЧКОВА. Я думала об этом. Я ухожу в запал, и у меня получается чистый запал. А мне необходим, мне

индивидуально, такой период, хоть пару репетиций, чтобы я мысль обозначила.

Сцена повторяется до слов Мамаевой: «Поднимем на ноги мужей».

ТОВСТОНОГОВ. Поднимите тут зал.

Сцена появления Мамаева.

ТОВСТОНОГОВ (*Волковой*). Он так с вами поздоровался, прошел мимо вас, будто вы мебель. Поцеловала ему руку и незаметно плюнула — сделайте это смелее.

БАСИЛАШВИЛИ. А я рад, что она здесь. Мне тягостно быть с женой наедине. Для Мамаева это ужас. Он увидел Глумову, обрадовался, преувеличенно радостно.

ТОВСТОНОГОВ. Но она почувствовала, что это на холостом ходу. И ринулась в атаку.

Сцена повторяется до слов Глумовой: «Не знаю, кому на вас жаловаться, Нил Федосеевич...»

ТОВСТОНОГОВ (*Волковой*). Материнское страдание, истинное горе. Буду на вас жаловаться, сына отняли. Должно слышаться — «я на вас напишу». Очень серьезно.

Сцена репетируется дальше, до слов Мамаевой: «Слыхал бы ее сын, не сказал бы спасибо».

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). Больше шутливости, ведь это все хорошо, а не плохо.

Сцена репетируется дальше — выход Глумова.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Получилось специально. Надо, чтобы взгляд невольно упал на нее, а сейчас специально остановился и посмотрел. (*Крючковой*.) Пошла фальшь, какой-то шаблонный игривый тон. Сразу все убивается.

Сцена репетируется дальше — выход Городулина.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Появление Городулина Глумов воспринимает, как знак своей горестной судьбы — на что он может надеяться, если Мамаеву окружают такие поклонники! С Городулиным он полностью перестраивается, и темп-ритм другой, и даже голос. Вдруг возник оратор. Сейчас вы буднично разговариваете. Попробуйте найти совсем другого человека, по контрасту.

Сообщение о присвоении О. В. Басилашвили звания народного артиста СССР. Поздравления, аплодисменты.

БАСИЛАШВИЛИ. Вы представляете, как я сейчас буду репетировать?

Сцена Городулина и Глумова.

ТОВСТОНОГОВ (*Стржельчику*). Молодец. Совсем другой поворот характера. Все в ту сторону, куда надо: человек из общества, фразер. Это уходило за водевильным приемом, сейчас совсем другое дело. Это — Островский.

29 ноября 1984 года.

Третья картина. Сцена Турусиной и Машеньки.

ТОВСТОНОГОВ. От каждого слова Турусиной у Машеньки должен расти протест. Вера в приметы особенно раздражает Машеньку, тем более что с точки зрения ортодоксальной религии это — грех. У Турусиной все вместе — и слепое суеверие, и религия. Пока сцена не получается. Известие о Курчаеве — для Маши совершенно новое событие, она ничего не знала о письмах.

РЫЖУХИН. Верно ли, что Попова кладет анонимные письма на поднос?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, неверно. Эти письма — документы, они ей нужны, она их просто так слуге не

вернет. (*Поповой.*) Вы получили уже третье письмо, это ваша победа, торжество вашей точки зрения.

Сцена репетируется дальше.

ТОВСТОНОГОВ (*Даниловой.*) Сейчас у вас правильное отношение к письму. Попрощалась через письма с Курчаевым. Созрело решение: придется им пожертвовать, я за него не пойду. Все! С Курчаевым покончено раз и навсегда. И тут же требование нового жениха. (*Поповой.*) Очень хорошо рассматриваете Машеньку сквозь лорнет. (*Даниловой.*) В этой фразе: «Я тоже хочу жить очень весело, как вы» — необходимо перед «как вы» сделать паузу. Тогда будет юмор. Маша по наивности сказала то, что думает. Это — большая дерзость. Поняла, что ляпнула, и быстро, на цыпочках исчезает. Меня, мол, нет и не было. (*Рыжухину.*) Сочините себе текст для непрерывного ворчания. У Островского текста нет. Тут не надо, чтобы все было понятно, но зритель должен понимать вечное, непрерывное и привычное недовольство старого слуги. Его не устраивают порядки в этом доме, где он прожил всю свою жизнь. Такого раньше не бывало — не дом, а проходной двор, юродивые, странники, какие-то неприбранные, лохматые старики и старухи, всех прими, напои, накорми.

Сцена Турусины с Манефой и двумя приживалками.

ТОВСТОНОГОВ. Необходимо создать нагнетение мистической атмосферы. (*Адашевской.*) Даже простую фразу: «Прикажете разложить» (про карты) — надо сказать с особым значением. Вы задаете тональность спиритического сеанса. (*Поповой.*) Вы должны говорить так, будто вы с Машей оказались перед лицом великого чуда... Появление Манефы весьма торжественно, приживалки кидаются к ней и ведут под руки. (*Ковель.*) Почему вы производите столько шума? Вы должны вешать, а не кричать. На каждый ваш вопрос является галлюцинация в виде ответа. Это сеанс ясновидения. Остальные смотрят туда же и ничего не видят, а она видит. (*Даниловой.*) Не разрушайте мистической атмосферы. Все вопросы задавайте проникновенно, но без экзальтации. (*Ковель.*) Последнее видение Манефы:

«Суженый у ворот». Выключилась, вплоть до обморока. Реакция на колоссальное напряжение.

30 ноября 1984 года.

Вторая картина. Сцена Мамаевой и Глумовой.

ТОВСТОНОГОВ. Вроде все верно, но нет страсти, накала, разгоряченности. (*Волковой*.) В сцене с Мамаевым не хватает серьезности. Он должен оторопеть именно от очень серьезного упрека: «Сына у меня отняли!» Нет материнского страдания. Атака есть, а темы материнства не хватает.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). Как только вы начинаете говорить с придыханием, все, конец! Вы играете Джулльетту. На каком основании? Может быть, это ваша любимая роль, вы мечтаете о ней?

КРЮЧКОВА. Нет, у меня другая любимая роль...

ТОВСТОНОГОВ. Нельзя здесь говорить впрямую. Вы так начинаете сцену, что можно сразу опустить занавес, все ясно и скучно. Здесь особый жанр — пародия на эротику, вот это и надо искать.

МАКАРОВА. Надо довести эту сцену до гротеска, тогда эротика будет смешной.

11 декабря 1984 года.

Четвертая картина — у Крутицкого.

ТОВСТОНОГОВ (*Лебедеву*). Никак не привыкнете к лестнице, а ее надо освоить.

ЛЕБЕДЕВ. Мне кажется, что нельзя все время сидеть где-то наверху.

ТОВСТОНОГОВ. Первая часть сцены должна быть наверху, потом сойдете, мы найдем момент. Крутицкий — пещерный житель, этакий червь в пещере. Вот для чего нужна лестница. (*Ивченко*.) Передавайте рукопись как верительную грамоту.

Лебедев — Крутицкий берет свой трактат и под его тяжестью чуть ли не падает с лестницы.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо. Падает и сразу же возвращается в царственное положение, как будто ничего не было. ЛЕБЕДЕВ. Я уже знаю, что мой «Проект» переименован в «Трактат»?

ТОВСТОНОГОВ. Откуда же он знает?

ЛЕБЕДЕВ. Я хочу попробовать сразу заметить это изменение (может, на обложке написано?), но вида не подаю, что заметил. Раздосадованный этим, я могу разговаривать с Глумовым издевательски: «Четко, красиво».

ТОВСТОНОГОВ. Логика ясна. Попробуем.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Лебедеву*). Почему же вы так быстро соглашаетесь с переменой названия? Это противоречит вашей же логике. Процесс этот должен быть длительным, мы не знаем, что из этого выйдет. Крутицкий поставлен в тупик, ему нужно подумать. (*Ивченко*.) Вы слишком резко действуете, а это нельзя, Крутицкого можно вспугнуть. Входите в паузу, как бы случайно продолжайте мысль Крутицкого. Как будто все предлагает и думает Крутицкий, а не Глумов. Он же не просто подхалим! Надо найти целую гамму полутонов. Входите в него, превращайтесь в идеал Крутицкого. Например, он как бы каётся, что многие фразы Крутицкого оставил без изменения, признается в грехе. Вот какова природа лести у Глумова.

ИВЧЕНКО. Тем более что Крутицкий очень охотно идет на лесть.

ТОВСТОНОГОВ. Да, он весьма расположен к лести. (*Ивченко*.) Возьмите в сообщники зрительный зал, можете даже подмигнуть нам...

ЛЕБЕДЕВ. Раскаяние Глумова встревожило Крутицкого, это надо оценить.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Не торопитесь. Крутицкий ждет, преподнесите ему свое раскаяние. На плаху пойду, но не изменю вашего гениального текста. Будто вы преступление совершили ради благородной цели.

ИВЧЕНКО. Готов на все, но текста не изменю!

ТОВСТОНОГОВ. Закрыв глаза, ждите казни — колесо-

вания, повешения. Эта сцена опасна, она может быть скучной, если пропадет юмор. После экзамена, который Глумов выдержал, надо изменить природу существования. Глумов стал как бы на равных. Появился оттенок панибратства. Глумов продает своих же родственников, которые его в люди выводят. (*Ивченко.*) Переходить в актив не стоит. Вы стесняетесь, опускаете глаза, рисуете на столе какие-то линии. Должен быть сложный процесс завоевания Крутицкого — это труднее всего, что было до сих пор.

Сцена Крутицкого и Мамаевай. Мамаева — Макарова.

ТОВСТОНОГОВ (*Макаровой*). Среагируйте на «ровесницу». Это ее большое место. При известии о сватовстве почти потеряла сознание. Вообще особенность этой сцены в том, что вы можете себя вести так, будто вы одна. Все поражения могут быть выражены открыто.

ЛЕБЕДЕВ. Крутицкий как глухарь на току.

МАКАРОВА. Узнав о сватовстве, Мамаева должна уйти, что-то узнавать, проверять, так это или не так?

ТОВСТОНОГОВ. Но и здесь ей еще не все ясно. Может, он из-за денег женится, по расчету? Но Крутицкий и эту надежду разбивает, не из-за денег, по любви. Он пока говорит все для вас очень важное. Расчет как-то оправдал бы Глумова в ее глазах, но оказывается, он Машеньку «ангелом» называет. Все задевает вас, не может она уйти.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Макаровой*). Здесь можно сесть и передразнить Крутицкого, как он сидит с пером, что-то пишет. Тогда ясно будет, что вы пришли в игривом, хорошем настроении. Будет с чего падать. «Полюбезничайте с молодыми дамами» — такой она себя чувствует: молодой, легкой... И вдруг он заявляет, что считает ее своей ровесницей. Не надо здесь улыбаться, это удар. Уйдите от него, отвернитесь. Демонстративно повернитесь спиной. Только комплимент Глумову смягчает ее. Смирилась. Но оценка на «ровесницу» очень важная. Для такой женщины это очень обидно, всякий намек на возраст для нее нестерпим.

ЛЕБЕДЕВ (*Макаровой*). Всего час назад он говорил, что

вы — единственная женщина в его жизни. А тут я вдруг сообщаю — Глумов женится. Идиот стариk, в маразме. Должна быть оценка — не может этого быть.

МАКАРОВА. Я сама говорю: «Не может быть!», а потом начинаю верить — пошли подробности — «звал меня в посаженые отцы», женится по любви, по зову сердца. Тут уже близко до обморока. Надо прожить здесь много, а тут еще идиотские монологи из пьесы Озерова.

ТОВСТОНОГОВ. Это — самое главное.

МАКАРОВА. Если я всерьез обижаюсь на «ровесницу», значит, я признаю это. А Мамаева — баба хитрая, она не покажет. Абсурд! Что мне, девяносто лет, что ли? Болтает старый маразматик!

ЛЕБЕДЕВ. Так смешнее.

ТОВСТОНОГОВ. Мне хочется, чтобы он почувствовал, что обидел ее, и перешел к комплиментам племяннику, чтобы остановить ее — ведь она в любой момент может уйти.

ЛЕБЕДЕВ. По мысли я хочу сказать, какой я дурак, вроде извиняюсь.

МАКАРОВА. Верно.

ТОВСТОНОГОВ (*Лебедеву.*) Для него здесь важнее всего вспомнить стихи, поэтому он не замечает ее состояния. Это получилось органично. (*Макаровой.*) Уходит, держась за стенку, ватные ноги.

ЛЕБЕДЕВ. Мы тут разъединены, но содержание стихов ложится на состояние Мамаевой, с ней все это происходит — любовь, ревность, измена. Я не вижу, что с ней происходит.

ТОВСТОНОГОВ. Это мы видим.

ЛЕБЕДЕВ. Вы видите, а мне это и неважно, я увлечен стихами.

ТОВСТОНОГОВ. Стихи объективно выражают то, что с вами делается.

МАКАРОВА. И я должна это играть?

ТОВСТОНОГОВ. Нет.

ЛЕБЕДЕВ. Тогда мои стихи не попадают в цель.

ТОВСТОНОГОВ. Попадают. Но не буквально.

ЛЕБЕДЕВ. Комедия в том, что я не вижу связи.

ТОВСТОНОГОВ. Вот это правильно.

МАКАРОВА. Но я не должна это играть.

ТОВСТОНОГОВ (*Макаровой.*) Важно удержаться на ногах, не потерять чувств в чужом доме.

ЛЕБЕДЕВ. Я вижу, как она ушла. «Что ее кольнуло?»
ТОВСТОНОГОВ. Задним числом можно отреагировать, он не мог не заметить.

Непонятные эти женщины — вот его тема. Отчего это, от стихов, что ли?

ЛЕБЕДЕВ. Такой абстрактный разговор о театре — и вдруг!

ТОВСТОНОГОВ. В конце можно схватить ее за руку, чтобы она слушала. «Да подите вы!» — вырвалась и пошла. Так лучше.

Сразу возникло действие. И связь между партнерами, хотя они очень разобщены, каждый в своем.

ТОВСТОНОГОВ. Схема ясна, надо искать. (*Макаровой.*) Вам надо пустить себя на смелые оценки.

12 декабря 1984 года.

Четвертая картина. Сцена Глумова и Крутицкого.

ТОВСТОНОГОВ. Мне понравилось, что из папок с делами пошла пыль. Это надо закрепить.

ЛЕБЕДЕВ. Я Глумова первым замечаю?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, Крутицкий слишком занят «важными государственными делами». Глумову пришлось дважды кашлянуть. Вы слишком поспешно спрашиваете: «Готово?» Не спеша, увидел свой труд у него в руках, оценил, долгий процесс оценки. (*Ивченко.*) Вы тоже не торопитесь. Учитываете замедленность процесса его мышления, вкладывайте в него каждое слово: «И совершенно верно, ваше превосходительство», «Да, с этим трудно не согласиться». Мне не нравится, как вы склоняетесь перед Крутицким. Слишком мелко. Это не Глумов. Глумов — изящная, благородная вертикаль, а не склоненный приказчик. Он беден, но тоже дворянин! Надо найти средства показать волнение Глумова, пока идет «экзамен».

ИВЧЕНКО. У него от страха вспотели руки, он их тайком вытирает о фалды.

ТОВСТОНОГОВ. Как вам будет угодно... Мне кажется, что будет лучше, если Глумов осторожно, быстрым, незаметным движением вытрут лоб. Попробуем сделать эхо: Глумов вторит Крутицкому, как эхо. Глумов все время совершаet проколы: слишком громко говорит, вдруг не к месту заорет, как на параде, подчеркивает свое вмешательство в «Проект» — добавил слово «вообще», когда речь идет о вреде реформ, изменил название. Все спасает лесть, особенно такая изысканная, когда Глумов как о подвиге говорит, что некоторые места он посмел оставить без изменения. Подряжался менять, но не мог, так хороши формулировки Крутицкого. Совершая прокол, Глумов тут же спохватывается. Переходит на лесть, то грубую, прямую, то изысканную. (*Лебедеву.*) Крутицкий понимает, что это лесть, но она ему приятна, он наслаждается. Он экзаменует Глумова, заставляя его вспомнить двадцать пятый артикул. (*Ивченко.*) Сейчас вы прочли очень плохо. Для чего и Крутицкого и нас брать голосом? Здесь дело не в силе темперамента, а в лиризме.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Хорошо, что растрогался. Можно даже вытащить платок, вытереть скучные мужские слезы — простите, но я не сдержался, не мог сдержаться! (*Лебедеву.*) Это хорошо, что и вы полезли за платком — растрогался старик, переживает вместе с Глумовым. И растроганный, покоренный Крутицкий предлагает Глумову закурить. (*Ивченко.*) Ваша первая реакция естественная: «Я не курю». Но тут же спохватился, мало ли что может выкинуть этот старик! Перестраивается моментально — «А впрочем, как прикажете». То есть, если будет приказ курить, то я немедленно начну, ваше слово для меня — закон! Но сейчас вы это делаете упрощенно. Надо искать тонкость. Так же и в эпизоде, когда Глумов, желая угодить Крутицкому, продает своих родственников. В открытую нельзя смеяться над дядей. Главное здесь слово — «нужда». Этим объясняется все. Приходится мириться и с такими родственниками. Выхода нет. Это и своеобразная подсказка Крутицкому — устрой мою судьбу, и я откажусь от родственников —

Мамаевых. Но все гораздо тоньше. Глумов — уникальный психолог. Он действительно талантлив.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Сейчас вы все сделали мягче. Все дело в чувстве меры и в точном отборе выразительных средств. Это надо искать. Глумов играет Крутицким, как хочет. Например, он долго боится признаться в своих недостатках, долго мнется, пока Крутицкий не нафантазировал бог знает что — в нечаевском кружке состоял, что ли? А потом выясняется, что Глумов плохо учился и «покучивал». Глумов прекрасно знает, что Крутицкий сам не хотел учиться и здорово грешил в молодости. У Крутицкого после такого признания возрастает симпатия к Глумову — эка невидаль, а кто не покучивал? Так и должно быть в молодости. Вот какими способами Глумов добивается «родства душ».

Сцена Крутицкого и Мамаевой.

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). «Молодежь-то хуже стариков» — что имеет в виду Крутицкий? Что нет у молодежи поэзии, нет благородных чувств. Мамаева поддакивает ему, но делает это формально, для поддержания светской беседы. На самом деле она считает, что есть и поэзия, и благородные чувства. Всем этим обладает ее Глумов. Она-то как раз встретила такого человека, носителя всех этих качеств, ей-то повезло. Вы сейчас не оценили перехода Крутицкого к разговору о театре. Вот, оказывается, почему нет благородных чувств! Оказывается, потому, что на театре трагедий не дают! Вот завтра начнут давать трагедии, и все сразу изменится. Крутицкий, во всяком случае, в этом убежден. (*Лебедеву*.) У Крутицкого по ходу разговора возникла новая тема для следующего трактата — о пользе трагедий: все гибнет оттого, что на театре трагедий не дают. Так увлекся этой маразматической идеей, что начал цитировать Озерова, на котором воспитан.

ЛЕБЕДЕВ. Каждый из нас находится в своем мире. Пружины разоблачения Глумова раскручиваются очень медленно, потому что Крутицкий все время воспаряет к поэтическим вершинам. Но напряжение не падает,

наоборот. Мамаеву раздражает моя декламация, она хочет все знать о Глумове, а мне эта тема уже надоела. ТОВСТОНОГОВ. В этом весь смысл сцены. Не случайно же Островский не выстраивает непрерывный диалог, а вводит довольно пространные цитаты из Озерова. Мамаева буквально выдирает из старика всю информацию о Глумове, а Крутицкий просто не придает значения теме Глумова. Для него вполне нормально, что Глумов женится. (*Крючковой.*) Вы можете вести себя, будто вы одна в комнате. На поверхности здесь салонная беседа, а внутри — трагические катаклизмы. У Мамаевой — самая настоящая трагедия.

ЛЕБЕДЕВ. Мне кажется, она тут так возбуждена, что резко уходит, не попрощавшись. Но потом взяла себя в руки, вернулась, простились по-светски и только потом ушла. ТОВСТОНОГОВ. Согласен. Мамаева — женщина волевая, а не только светски воспитанная. Она может взять себя в руки. Эта сцена в определенном смысле кульмиационная. С этого момента у Глумова появляется враг, им самим рожденный.

13 декабря 1984 года.

Шестая картина — у Турусиной. Сцена
Курчаева и Машеньки.

ДАНИЛОВА. Я, очевидно, извинялась перед Курчаевым. ТОВСТОНОГОВ. Да. В том плане, что не вы изменили своей любви, а фатальные обстоятельства вас разлучают. Но Курчаев понимает, что без ее согласия на брак сватовства не было бы. Это по существу комедийная сцена. Оба смирились с ситуацией. Сцене предшествует фраза Курчаева: «Как все это быстро сделалось!» Это — ключ. Задается ритм. (*Даниловой.*) Слез здесь не надо. Тут иные отношения. Страйтесь понять, осознать прошедшее.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. Для вас это последняя встреча, расставание навсегда. (*Даниловой.*) Не пробалтывайте слова: «или самая тонкая интрига». Ведь тут, сама того не ведая, Машенька проникла в истину. Действительно,

и она, и Курчаев — жертвы самой тонкой интриги, мастерски выстроенной Глумовым. Мы должны им сочувствовать. Они молоды, бесхитростны, наивны. Курчаев верит в то, что Глумов оказался добродетельным человеком, а он, Курчаев, не может считать себя добродетельным, поэтому он недостоин Машеньки, а Глумов — достоин. В этом — юмор сцены: добродетель возводится в ранг профессии! Курчаев хочет зарыдать, но сдерживает рыдания. Сцена должна быть легкой, но не в смысле быстрого проговаривания текста, а по существу.

Сцена Глумова и Городулина.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Вам надо создать впечатление, что вы совершенно безразличны к приданому. Сколько денег беру за невестой? — Да так, мелочь... Двести тысяч. Будто речь идет о двадцати копейках. (*Стржельчику*.) Вы сейчас игнорировали то обстоятельство, что именно вы рекомендовали Глумова Турусиной, как подходящего жениха. Мы должны понять, что вы гордитесь делом ваших рук. Городулин доволен, что его считают инициатором этой женитьбы. Глумов вам льстит в скрытой форме. Вы этого не оцениваете. (*Ивченко*.) И вы тоже не оцениваете, что Городулин преподнес вам щедрый свадебный подарок: «Я вас в клуб запишу». Это для вас очень почетно. При разговоре о Крутицком снова возникает маска либерала, ненавидящего консерватизма. Очень важно, чтобы была сохранена связь с первой сценой, шлейф идет оттуда. Все в стремительном, решительном ритме. «Я вас провожу» — это должно звучать, будто они идут на баррикады.

Сцена Глумова и Мамаевой.

ТОВСТОНОГОВ. После пятой картины Глумов, конечно, приходил к Мамаевой и убеждал ее, что сватовство ему нужно из-за денег, надо войти в общество. Мамаева настолько искусно сделала вид, что поверила, что Глумов совсем успокоился: «Как я ее урезонил!»

КРЮЧКОВА. Она вообще ведет себя так, будто не знает про дневник.

ИВЧЕНКО. Я думаю, что она должна меня застать в муках от одиночества, от постылой женитьбы.

ТОВСТОНОГОВ. Это неверно. Первый порыв — радость, что Мамаева поверила ему. Раз она приехала сюда, к Турусиной, значит, они по-прежнему союзники. Значит, она примирилась с его женитьбой и осталась его любовницей.

ИВЧЕНКО. Я хотел все это сыграть до ее прихода. А когда войдет, увидит мои муки, как мне ненавистно все это. Но вот увидел — и просиял от радости, от счастья.

ТОВСТОНОГОВ. Это невыгодно для вас. Вы уже обо всем договорились, Мамаева дала согласие на ваш брак. Все это уже было раньше.

ИВЧЕНКО. Но я — сумасброд. Я кидаюсь к ней, как сумасшедший влюбленный.

ТОВСТОНОГОВ. Мы, зрители, знаем, как Глумов сейчас будет рушиться, как Мамаева использовала дневник, а видим полный альянс. (*Крючковой.*) Прочтя дневник, все зная, вы идете на прежние отношения. В этом интересны сцены. Он на нее действует как мужчина, действует на ее рефлексы. Его прикосновения губительны! И Глумов это хорошо знает и пользуется этим безотказным приемом. Другое дело, когда Мамаева остается одна — «Какая же он сволочь!» Ее переполняет гнев и жажда мести. (*Ивченко.*) Он изображает страстное прощание перед разлукой.

Сцена Мамаевой и Курчаева.

ТОВСТОНОГОВ (*Пустохину*). Там, в саду, было последнее прощание с Машенькой. Дальнейшего я не выдержу — вот что он приносит на сцену. И вам стоит больших усилий повиноваться Мамаевой и подойти к ней. Ему хочется скорее уйти. (*Крючковой.*) Вы уже все подготовили. Через час принесут газету, и Глумов будет полностью уничтожен. А Курчаев вам симпатичен. Он пострадал из-за Глумова, как и сама Мамаева, поэтому она хочет, чтобы он присутствовал при разоблачении. Отсутствие Курчаева ослабит момент разорвавшейся бомбы. Сцена с Курчаевым не проходная, а часть плана мести. Всю интригу здесь ведет Мамаева, она режиссирует. Раньше действие вел Глумов, теперь — она. Уж такой мастер Глумов, но он разозлил женщину! Светская поверхность кокетка превратилась в мстительницу. Теперь это уже другой человек.

КРЮЧКОВА. Вы говорите о самом сложном — о процессе перехода одной женщины в другую.

ТОВСТОНОГОВ. Это свойство живого театра. В этом богатство вашей роли. И сложность.

14 декабря 1984 года.

Шестая картина. Сцена Курчаева и Машиныки.

ТОВСТОНОГОВ (*Пустохину*). Смелее пробуйте, не бойтесь ошибиться. «Как все это быстро сделалось» — фраза не получается. Эти слова — результат накопленного драматического опыта. Я через них должен понять и нафантализировать, что с вами случилось. Мы Курчаева давно не видели.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Пустохину*). Вот сейчас очень хорошая позиция — и горе и растерянность. (*Даниловой*.) Подхватывайте: «Я сама не понимаю». Она в таком же состоянии.

МАКАРОВА. Может, ей дать в руки веер? Или тогда не носили?

ТОВСТОНОГОВ. Как не носили? Носили. (*Даниловой*.) Вам поможет веер?

ДАНИЛОВА. Нет, сейчас он будет мне мешать. Может быть, потом пригодится.

Сцена повторяется. После слов Маши: «Судьба моя в руках тетушки» Товстоногов прерывает репетицию.

ТОВСТОНОГОВ (*Даниловой*). Почему эти слова вы не адресуете Курчаеву, а говорите их неизвестно кому? Тогда это монолог, можно и одной говорить, размышлять наедине с собой о своей несчастной доле. Включите Курчаева, это диалог.

Выход Глумова и Турусины.

ТОВСТОНОГОВ. Мне не хватает рокового, мистического начала в этой сцене. «Судьба» — это слово мистически все

определяет. Вы обращаетесь к Курчаеву, но не он для вас сейчас важен, а Турусина.

Сцена Маши, Курчаева и Глумова.

ТОВСТОНОГОВ (*Даниловой*). Вы чувствуете, что надвигается гроза, сейчас будет скандал. Мы тоже ждем решительного объяснения, но ничего не происходит. (*Ивченко*.) Как только объявили о приезде Городулина, достаньте очки и наденьте их.

Сцена Глумова и Городулина.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Глумов ведет себя как заговорщик — «На днях будет напечатан трактат Крутицкого...» (*Стржельчику*.) Жаль, что вы отбрасываете радость в связи с тем, что выгодная женитьба Глумова — дело ваших рук.

СТРЖЕЛЬЧИК. А почему я вообще пришел к Турусиной? ТОВСТОНОГОВ. Вас пригласили на словор. К тому же вы устроили Глумова в клуб, теперь вы говорите с ним на равных, подчеркивая престижность вступления в клуб. (*Ивченко*.) Не забывайте «наполеоновскую» пластику в сцене с Городулиным. Вы ее теряете.

Сцена повторяется.

28 декабря 1984 года.

Репетиция шестой картины на сцене.

Почти готовы декорации. Образуется странная сфера из двух огромных полукружий, их объединяет сверху волнообразная линия. Возникает ассоциация с женским кружевным корсетом, с чем-то легким, будuarным, женственным. Исполнители, как почти всегда при первом освоении декорации, жалуются, что им неудобно.

Сцена Мамаевой и Курчаева. На роль Курчаева вводится Ю. Стоянов.

ТОВСТОНОГОВ (*Стоянову*). Вы относитесь здесь к Глумову, как к огромной высоте. Вы просто не можете

конкурировать с ним, не можете бороться, потому что он добродетельный человек, а вы не считаете себя добродетельным.

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ (*Стоянову*). Вы сейчас нам рассказывали, это не годится. Внутренняя переполненность чувств оправдывает все, даже то, что он продолжает сидеть, когда Мамаева встала.

Финальная сцена. Принесли газету.

ТОВСТОНОГОВ. Мамаев берет газету, он хочет первым во всем разобраться, но его преследует Крутицкий. Мамаев не может от него отделаться. Режиссер этой сцены — Мамаева, она управляет всем происходящим. Она одна знает, что сейчас последует. За ней интересно смотреть. (*Крючковой*.) Знайте, что мы все время следим за вами, хотя у вас нет текста. Не забывайте этого. Мамаева поочередно наблюдает за каждым, как он реагирует на дневник. (*Поповой*.) Процесс догадки должен быть более крупным — наконец, поняла, что Манефа ее обманывала, что она подкуплена. Тут кульминация — «Всех прогоню!» Поменяйте положение, встаньте, а после слов снова рухнула в кресло. Идите от дневника. Понимает не сразу, а когда поняла, то впала не столько в злобу, сколько в отчаяние.

ЛЕБЕДЕВ. До истории с Турусиной мне все непонятно. Манефе дали двадцать пять рублей, этой дуре набитой! За что?

ПОПОВА. Турусиной не понравилось уже, что Манефа — святая женщина, а пьет ром.

ТОВСТОНОГОВ. Это вы и так знаете, сами даете ей водку. Но когда услышала фразу: «Интересно, сколько она возьмет с Турусиной» — будто молнией поразило. Все поняла.

Сцена повторяется — до появления разоблаченного Глумова.

29 декабря 1984 года.

Шестая картина.

ТОВСТОНОГОВ (*Поповой*). Учтите, что Турусина все говорит для всех. Она хозяйка. (*Крючковой*.) Почему вы ринулись к Турусиной?

КРЮЧКОВА. Помочь ей, я вижу, что ей плохо.

ТОВСТОНОГОВ. Вам сейчас это абсолютно безразлично. Вы ждете другого, совершаются ваша месть, обморок Турусиной — пустяк, это совсем неважно. Она ждет результата — разоблачения Глумова. (*Стржельчику.*) Городулин, когда слушает про себя, возмущается лишь внешне, внутренне он единственный, кто получает удовольствие. Он даже восхищен стилем Глумова. Недаром именно Городулин первым высказывает в финале предложение — простить Глумова, он видит, как его можно использовать. (*Ивченко.*) Монолог Глумова — сложнейшее место в вашей роли. Он должен произзвучать широко, по всей пьесе. Тут Глумов не только говорит всю правду, но он в последний раз прощается с самим собой, с тем, кто вел дневник.

КРЮЧКОВА. Мамаева хотела унизить Глумова, но что-то не получилось.

ТОВСТОНОГОВ. В результате она потерпела поражение. Впрочем, все потерпели поражение. Глумов победил, но окончательно потерял свою индивидуальность. Больше у него не будет отдушины в виде дневника.

11 января 1985 года.

Шестая картина.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Вы моральный инициатор этого праздника смотришь. Надо задать бодрый, праздничный ритм. Формально-светская беседа не годится. (*Макаровой.*) И Мамаева поддерживает атмосферу праздника. Она предвкушает свое торжество. (*Лебедеву.*) Надо со столом подсесть к Мамаеву, когда речь в газете зашла о Глумове. Раньше не стоит. Его заинтересовал Глумов, о котором Крутицкий говорил, что он далеко пойдет. Настроен на то, что в газете о Глумове может быть написано только хорошее. (*Макаровой.*) Вы можете следить за происходящим в зеркало. Не забывайте, что мы все время за вами следим.

ЛЕБЕДЕВ. У меня с Глумовым тайна, я скрываю наши отношения. Поэтому насторожился. А все, что касается Турусиной, меня не задевает.

ТОВСТОНОГОВ. И я об этом говорю. (*Басилашвили.*)

Крутицкий вам мешает. У вас нетерпение читать дальше, самому, а он все время заглядывает в газету, мешает. **БАСИЛАШВИЛИ.** Как Мамаев относится к тому, что Турусину публично назвали дурой?

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас прежде всего побеждает любопытство — что дальше? Относиться он будет позже. (*Лебедеву.*) «Ум шестилетнего ребенка» — страшное оскорбление.

ЛЕБЕДЕВ. Дальше будет хуже.

ТОВСТОНОГОВ. Хуже не будет.

ЛЕБЕДЕВ. Мы пропускаем важную оценку.

БАСИЛАШВИЛИ. Да, я тоже это чувствую.

ЛЕБЕДЕВ. Мы рано шарахаемся от Глумова. Он был здесь, а мы его не видели. Мы должны его увидеть внезапно, будто он здесь давно.

Сцена повторяется. Незаметное появление Глумова — все от него шарахаются, как от привидения.

ТОВСТОНОГОВ. Глумов изображает из себя почти роковую фигуру — не я, так другой бы вас, простаков и идиотов, обвел вокруг пальца. И отсюда — тема мести: я вам отомшу! И другая важная тема — я вам нужен!

Финал спектакля. После ухода Глумова.

12 января 1985 года.

Первая картина.

ТОВСТОНОГОВ. Как Глумов зацепил Мамаева — про это мы играем картину. (*Басилашвили.*) Вы игнорируете странное поведение хозяина квартиры. Все, что вы говорите слуге, вы говорите для Глумова, желая произвести на него впечатление своей логикой, своими рассуждениями. У вас уже есть определенная привычка к приему, везде вас принимают крайне почтительно. Здесь — нарушение привычного стереотипа. Нельзя впрямую отчитывать слугу, это мелко и неинтересно. (*Ивченко.*) Глумов решил играть с Мамаевым обратным ходом, он долго

изучал его психологию и понял, что главное — возбудить в нем любопытство, основное его свойство.

БАСИЛАШВИЛИ. «Квартира-то холостая» — это я тоже для него говорю, для Глумова?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Вся сцена со слугой — для Глумова. «Куда ты меня привел?» — имеется в виду, что здесь про меня, видимо, ничего не знают, поэтому так непочтительно встречают.

БАСИЛАШВИЛИ. Что-то меня тормозит. Я уже знаю, что это шестой этаж.

ТОВСТОНОГОВ. Принесите это.

ИВЧЕНКО. Это еще больше обостряет ситуацию. Поднялся с трудом на шестой этаж, а тут еще такой плохой прием!

Сцена повторяется.

ТОВСТОНОГОВ. «Куда ты меня привел?» Что это, палата для сумасшедших? Не надо прямо смотреть на Глумова. Говорит со слугой, а потом проверяет впечатление. Сказал про себя, что «статский советник» — украдкой взглянул на Глумова. Никакого впечатления! «Жене нужна гостиная, да не одна» — не реагирует!

Сцена повторяется. Присутствующие на репетиции смеются.

ТОВСТОНОГОВ (*Басилашвили*). Чувствуете, что юмор появился?

БАСИЛАШВИЛИ. Может быть...

18 января 1985 года.

Финал шестой картины.

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). Вы неверно себя ведете. Надо учитывать, что Глумов может сейчас при всех рассказать про вашу связь.

БАСИЛАШВИЛИ. Почему я остаюсь после всего?

ТОВСТОНОГОВ. Оцепенение — вот главная оценка.

БАСИЛАШВИЛИ. Я понимаю, что он про меня говорит правду? Может быть, у меня парализуется воля?

ЛЕБЕДЕВ. Оцепенение от того, что он не просит прошения, а обличает. Самый настоящий подлец!

БАСИЛАШВИЛИ. Никто из нас так бы себя не повел.

КРЮЧКОВА. На брюхе бы ползали.

БАСИЛАШВИЛИ. Какая степень оценки! До чего может дойти наглость!

ТОВСТОНОГОВ. Он еще спрашивает: «Вы думаете, я вас прошу?»

ИВЧЕНКО. Вначале они попросту растерялись.

ТОВСТОНОГОВ. Я хочу сделать поклоны в виде пластических цитат из спектакля — без текста, типичные для каждого мизансцены.

Сцена повторяется.

4 февраля 1985 года.

Пятая картина. Сцена Мамаевой и Глумова.

ТОВСТОНОГОВ (*Крючковой*). На нулевом ритме ничего не сыграете. Дневник надо читать весело, даже про себя. Реакция будет потом. Вышла другой женщиной, хотя внешне ничего в ней не дрогнуло.

Монолог Глумова в финале.

ТОВСТОНОГОВ (*Ивченко*). Ничего не должно быть от резонера. Перед нами человек, которому нечего терять. Все на грани хамства, ерничества. Выдернул грубо руку от Крутицкого, нагло передразнил его, передразнил Городулина. Но вот он уронил очки — и здесь он очень серьезен. Он не просто поднимает очки. Это прощание с дневником, с самим собой. Оставаясь с дневником наедине, он был человеком...

Запись репетиций Д. М. Шварц.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

К. Рудницкий

Секреты и уроки	
Г. А. Товстоногова	5
От автора	22
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	23
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	143
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ	277

Георгий Александрович Товстоногов
БЕСЕДЫ С КОЛЛЕГАМИ
(Попытка осмысления режиссерского опыта)

Художник Л. Д. Чельцова
Составитель В. Ф. Рыжова
Издательский редактор В. Г. Кононова
Технический редактор М. А. Полуян
Корректоры Н. Н. Прокофьева
и А. Ф. Бондарева

Сдано в набор 06.04.88. Подписано в печать 29.11.88. Л74463.
Формат 84Х108'/з2- Бумага офсетная. Гарнитура литературн.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 31,49. Усл. печ. л. 27,72. Тираж 15 000.
Заказ № 1199. Изд. № 635. Цена 2 р. 70 к.

Союз театральных деятелей РСФСР
Москва, ул. Горького, 16/2

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного
комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. 144003, г. Электросталь, Московской области, ул. им. Тे-
воянина, 25.

Товстоногов Г. А.

Беседы с коллегами / Вступ. ст. К. Рудницкого / . —
М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. 528 с., ил.

В книге Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и Государственных премий СССР, народного артиста СССР, главного режиссера Ленинградского АБДТ им. М. Горького Г. А. Товстоногова в свободной форме бесед с режиссерами раскрываются осмысливаются проблемы методологии К. С. Станиславского в их непосредственной связи с практикой современной режиссуры. В книгу включены также практические занятия по методу действенного анализа пьесы и записи репетиций спектаклей «Ревизор», «Дачники», «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты», позволяющие проникнуть в творческую лабораторию выдающегося мастера советской сцены.

80105—635

174(03)—88

ББК 85.334.3[2]